

Bernd Neugebauer

Fotografie in Hervé Guiberts autobiographischem Projekt

(Ausschnitt aus Magisterarbeit)

Inhalt

Das Projekt der Selbstenthüllung	3
Das verdoppelte Leben Hervé Guiberts	3
Das autobiographische Netz	6
„Das Paradies“ als Schlüssel zur Autobiographie	9
Fotografie und Literatur	12
Guiberts fotografische Bilder	12
Fotografie als Inhalt und Metapher	13
Authentizität I: „Die photographische Schrift“	17
Authentizität II: „Die Wahrheit der Schrift“	20
Die fotografischen Strukturen	23
Über den Autor:	25

Das Projekt der Selbstenthüllung

Das verdoppelte Leben Hervé Guiberts

„Jede individuelle Geschichte wird durch ihre photographische, bildhafte und eingebildete Geschichte verdoppelt.“
Hervé Guibert: „Die Lieblingsphotos.“¹

Es gibt Autoren, die schreiben ihre Autobiographie – vielleicht auch zwei Autobiographien – und es gibt Autoren, die eigentlich nur ein Thema kennen: sich selbst. Der 1955 geborene Schriftsteller Hervé Guibert² ist ein Vertreter des letzteren Typus: Ein Großteil seines Werkes bildet das „Projekts der Selbstenthüllung“³. Fotografie hatte eine große Bedeutung in Guiberts Leben: Er hat mehrere Fotobände veröffentlicht, an diversen Ausstellungen teilgenommen, schrieb von 1977-85 Fotokritiken für „Le Monde“ und bereits der Raum, den in seinen autobiographischen Schriften die Fotografie beansprucht, lässt auf eine innige Beziehung des Autors zum Medium schließen. Mehr noch: Guibert hat Fotografie konsequent als Mittel der Autobiographie genutzt. Seine Fotografien zeigen bis auf wenige Ausnahmen ihn oder seinen Freundeskreis, seine Essays über das Thema Fotografie handeln nicht vom Wesen des Mediums sondern von seinem Begehren, seiner Jugend, seiner Art, von der Fotografie seinen persönlichen Gebrauch als Konsument und Produzent von Fotografien und als Schreibender zu machen.

Zwar wurde Guibert einem größeren Publikum nicht durch die Fotografie, sondern durch einen César für sein Drehbuch zu „L‘homme blessé“⁴ und später durch die literarische Verarbeitung seiner Krankheit bekannt, dennoch hat die Fotografie einen entscheidenden Anteil an seinem autobiographischen Projekt. Als Inhalt, in den Metaphern, in der Struktur der einzelnen Werke wie in der Struktur ihrer Beziehung untereinander zeigt sich der Einfluss des Mediums auf Guiberts gesamtes Schaffen.

War seine autobiographischen Selbstenthüllung zuletzt vom Thema Aids beherrscht, ist sie zu Beginn in erster Linie durch die Auseinandersetzung mit seinen Eltern mo-

¹ In: Guibert, Hervé: „Phantom-Bild.“ Leipzig 1993, S. 119f.

² Die biographischen Angaben sind primär dem Band Guibert, Hervé: „Photographien.“ München, Paris, London 1993 entnommen.

³ Hervé Guibert: „Dem Freund, der mir das Leben nicht gerettet hat.“ Reinbek bei Hamburg 1993, S. 237.

⁴ 1993 Regie: Patrice Chéreau. Dt.: „Der vergewaltigte Mann.“

tiert. Das 1986 veröffentlichte „Mes Parents“⁵ ist Beschreibung der kleinbürgerlichen Enge des Elternhauses und Abrechnung mit den Eltern: Indem er ihre Doppelmoral und seine Verachtung für sie enthüllt, versucht er die emotionale Beziehung zu ihnen zu trennen. Das Buch endet im symbolischen Vaternord durch Erzählung: Guibert zitiert aus einer unveröffentlichten Kurzgeschichte, die mit dem Tod des Vaters endet.

Sein bevorstehender eigener Tod wird 1990 der Grund dafür, dass Guibert über Frankreich hinaus Beachtung findet. „Dem Freund, der mir das Leben nicht gerettet hat“⁶ ist die erste literarische Verarbeitung des Themas Aids, bei der von Literatur im emphatischen Sinne gesprochen werden kann, und bietet durch Enthüllungen über Michel Foucault und Isabelle Adjani, mit denen Guibert befreundet war, das Maß an Skandal, durch das auch die Aufmerksamkeit von literarisch Nichtinteressierten zu gewinnen ist.

Guibert setzt die Chronik seiner Erkrankung mit „Mitleidsprotokoll“⁷ (1991) und „Cytomégalovirus“⁸ (1992 posthum veröffentlicht) fort, bevor er an den Folgen eines Selbstmordversuches am 27. Dezember 1991 stirbt. Nach seinem Tod werden noch „L’homme au chapeau rouge“⁹ und „Das Paradies“¹⁰ veröffentlicht – zwei Werke in denen Guibert Fiktion und Autobiographie verbindet. Dabei kann insbesondere „Das Paradies“ als literarisches Vermächtnis verstanden werden: Guibert zerstört hier den Glauben an seine autobiographische Aufrichtigkeit und führt durch Verwirrung der Identität seines literarischen Alter Egos das Konzept der Identität der Person ad absurdum.

Diese finale Negation der Selbstenthüllung kann als Reaktion auf die Rezeption von „Dem Freund...“ gewertet werden. Als Gegenstand des öffentlichen Interesse wurde ein vergegenständlichtes Subjekt Hervé Guibert konstruiert, das dem in seinem autobiographischen Projekt dargestellten Subjektbild zutiefst widerspricht. Die Kritiker sparten nicht mit Zuschreibungen wie „anrührende Lebensbeichte“¹¹ oder „entblößt

⁵ Guibert: „Mes Parents.“ Paris 1986.

⁶ Guibert: „Dem Freund...“ A.a.O.

⁷ Guibert, Hervé: „Mitleidsprotokoll.“ Reinbek bei Hamburg 1994.

⁸ Guibert, Hervé: „Cytomégalovirus. Journal d’hospitalisation.“ Paris 1992.

⁹ Paris 1992, liegt dem Autor dieser Arbeit nur in der englischen Übersetzung vor: Guibert, Hervé: „The Man in the Red Hat.“ London 1993.

¹⁰ Guibert: „Das Paradies.“ Reinbek bei Hamburg 1994.

¹¹ Matthias Matussek: „Wetlauf mit dem Tod.“ In: „Der Spiegel.“ Heft 23/1991, S.253.

sich bis auf die Haut“¹² und beurteilten den Autor nach den Maßstäben einer Moral, vor der sich zu rechtfertigen, er tunlichst unterlassen hatte.

Den aufmerksamen Leser von Guiberts Werk konnte die Dekonstruktion von Selbst und Selbstenthüllung in „Das Paradies“ kaum überraschen. Bereits die frühen Werke des autobiographischen Projektes nehmen einen Platz zwischen Dokumentation und Fiktion ein. So wird in der Widmung von „Phantom-Bild“ das Projekt der Selbstenthüllung noch als „allgemeiner Roman“¹³ bezeichnet und in „Mes Parents“ auf die Gattungsbezeichnung „Autobiographie“ verzichtet. Indem er im gleichen Werk den in der Widmung, die gemeinhin als authentische Äußerung des Autors betrachtet wird, ausgedrückten Hass als fiktiv gekennzeichnet – „La haine de la dédicace du livre, bien sûr, était fictive.“¹⁴ – relativiert er das Verhältnis von Authentizität und Fiktion.

Dennoch gehören die Werke zur autobiographischen Gattung: Die Identität von Protagonist und Autor ist gegeben und nach Guiberts Begriff der Wahrheit – auf den weiter unter eingegangen wird – handelt es sich um Darstellungen seiner inneren Wahrheit. Die Zerstörung der Identität von Autor und Protagonist, wie die Zerstörung der Vorstellung von der Identität einer Person überhaupt, wie sie Guibert in „Das Paradies“ betreibt, kann auch als Reaktion auf die Konsequenzen der Autobiographie verstanden werden: Indem der Autor sein Leben zu Literatur macht, erschafft er eine Kunstfigur, die mit ihm identisch sein soll, als Kunstfigur immer auch ein Eigenleben führt.¹⁵

Das Eigenleben seines literarischen Ichs, das einen Großteil seiner Werke beherrscht, wirkt auf Guiberts zurück. Seine autobiographische Technik lässt sich treffend als Verdoppelung seiner Person beschreiben; die Kunstfigur Hervé Guibert wird – auch bedingt durch das wiederholte emphatische Bekenntnis zu einem Programm der Selbstenthüllung – als mit der realen Person identisch angesehen. Das Bild beginnt das Leben seiner Schöpfer zu bestimmen: „Ich bin ein doppeltes Wesen, Schriftsteller manchmal und nichts anderes ein andermal [...]. Ich habe mich zum Opfer eines schizophrenen Mechanismus gemacht, den ich selber ersonnen habe, indem ich mich

¹² Raimund Hoghe: „Die Bilder. Die Worte. Und Aids.“ In: „Die Zeit.“ Nr. 19/1992, S.72.

¹³ Guibert: „Phantom-Bild.“ A.a.O., S. 9.

¹⁴ Guibert: „Mes Parents.“ A.a.O., S. 171.

¹⁵ Vgl.: „Für den Schreiber der Autobiographie selbst aber wird das stark geformte seiner Erinnerungen daran deutlich, daß sie selbständig werden, [...] als handele es sich nicht um Erinnerung, sondern um Werk. Wie Peter Schlemihl seinen Schatten an den Teufel, hat er einen Teil seines Selbst an die Öffentlichkeit verkauft.“ (de Bruyn, Günter: „Das erzählte Ich. Über Wahrheit und Dichtung in der Autobiographie.“ Frankfurt am Main 1995, S. 74.)

zu zwei Personen verdoppelte [...].¹⁶ Diesen schizophrenen Mechanismus zu durchbrechen, indem die Einheit von literarischem Ich und realer Person aufgekündigt wird, ist eines der Motive der autobiographischen Dekonstruktion.

Das autobiographische Netz

Traditionelle Autobiographien präsentieren sich in geschlossener Form. Ein Buch beinhaltet „das Leben“ oder einen Lebensabschnitt eines Autors und wird als „seine Autobiographie“ identifiziert. Im Falle von Guiberts autobiographischem Projekt ist diese Identifikation nicht eindeutig möglich. Verschiedene Werke unterschiedlicher Gattungen, zum Teil kurz nach einander veröffentlicht, ergänzen und überschneiden sich; der eigentümliche Platz zwischen Fiktion und Dokumentation einiger Werke und die fehlende explizite Kennzeichnung der Werke als „Autobiographie“ erlauben keine direkte Zuordnung. Daher stellt sich die Frage: Kann im Zusammenhang von Guiberts Projekt der Selbstenthüllung überhaupt von Autobiographie gesprochen werden und wenn ja, worin besteht dann die Darstellung der Selbstinterpretation?

In den erzählenden Werken, die als Teil des Projektes betrachtet werden können, setzt Guibert – außer der Signatur – alle Mittel ein, um eine autobiographische Lesart vorzugeben. Der Protagonist dieser Bücher, der gleichzeitig der Ich-Erzähler ist, heißt Hervé Guibert und erweist sich in den äußeren Merkmalen als mit dem Autor identisch – zumindest bis zu dem Punkt in „Das Paradies“ wo diese Identität bewusst zerstört wird. Reflexionen des Schreibprozesses und explizite Erklärungen des dokumentarischen Charakters – wie: „Mir selbst gegenüber nämlich bin jedesmal der Voyeur, der Dokumentarist.“¹⁷ – sollen den Leser überzeugen, ein Werk der Autobiographie, nicht der Fiktion vor sich zu haben.

Auch nahezu alle Essays des Bandes „Phantom-Bild“ sind in der ersten Person Singular verfasst. Der erste Text „Gedankenlesebrillen“ gibt dabei eine autobiographische Lesart der folgenden vor. Guibert schildert die Wirkung der Gedankenlesebrillen aus einem Comic und der Röntgenbrillen aus der Reklame obskurer Versandhäuser auf ihn: „Und ich stelle mir vor, die Photographie könnte die beiden Fähigkeiten miteinander verknüpfen; ich spürte den Reiz zu einem Selbstporträt...“¹⁸ Im Licht dieses Textes erscheinen die folgenden Texte als derartige Selbstporträts. Die kurze

¹⁶ Guibert: „Das Paradies.“ A.a.O., S. 102.

¹⁷ Guibert: „Mitleidsprotokoll.“ Reinbek bei Hamburg 1994, S. 110.

¹⁸ Guibert: „Phantom-Bild.“ A.a.O., S. 11.

Form und die Zentrierung auf jeweils einen Aspekt geben ihnen dabei den Charakter mentaler Momentaufnahmen.

Autobiographischen Status hat auch der überwiegende Teil seiner Photographien: Neben vielen Selbstporträts findet sich in ihnen ein Teil des übrigen Personals seines literarischen Werkes wieder: die Eltern, die Liebhaber T. und Vincent sowie seine Großtanten Suzanne und Louise, denen er einen eigenen Fotoband widmete¹⁹. Der Videofilm „La Pudeur ou L'Impudeur“ dokumentiert die letzten Phase seines Lebens nachdem Ausbruch von Aids.

Die einzelnen Teile seines Projekts der Selbstenthüllung zeigen alle deutlich autobiographischen Charakter, dennoch scheint keines isoliert betrachtet eine Autobiographie darzustellen. Jedem einzelnen Teil fehlen die Elemente, aus denen sich eine Selbstinterpretation erkennen ließe. Dies lässt sich am besten im Vorgriff auf die Analyse Guiberts literarischer Technik durch das dieser zugrundeliegende fotografische Konzept erklären. Guiberts Erzähltechnik ist durch einen Verzicht auf Narration gezeichnet. Die einzelnen Kapitel sind nicht durch die explizite Schilderung von Entwicklungen sondern durch das Prinzip der Identifikation verbunden. Jeder Abschnitt repräsentiert dabei gewissermaßen eine Momentaufnahme, und eine Entwicklung wird nur dadurch sichtbar, dass die einzelnen Personen des Geschehens in den folgenden Kapiteln wiedererkannt werden.

Nach dem gleichen Prinzip verbinden sich die Teile des autobiographischen Projektes: Da die verschiedenen Motive in den einzelnen Werken wiederkehren, werden erst in der gemeinsamen Betrachtung die Zusammenhänge und Entwicklungen offenbar, erhalten die einzelnen Teile erst ihren vollen Gehalt. Dass man anhand der Prosa den fotografierten Personen eine Bedeutung für Guiberts Leben zuschreiben kann – woraus wiederum die jeweiligen Fotos ihre Bedeutung erhalten, ist dabei nicht der entscheidende Aspekt. Es liegt in der Natur der Fotografie, dass die Bedeutung jedes Bildes sich in erster Linie aus dem Hintergrundwissen des Betrachters ergibt. Bemerkenswert hingegen ist Guiberts Adaption dieser Tatsache als autobiographische Technik: In der Gesamtschau über die einzelnen Teile wird seine Selbstinterpretation sichtbar, aus dem Dokumentaristen seiner selbst der Autobiograph.

Den Hinweis darauf, daß in seiner Selbstenthüllung die Autobiographie nicht an der Oberfläche liegt, sondern erst durch Bemühungen des Lesers in der Gesamtschau zu finden ist, gibt Guibert, wenn er schreibt, daß er sich fühle „[...] wie der Pharao, der die Ausstattung seines Grabes vorbereitet, mit seinem vervielfachten Abbild, das den

¹⁹ Guibert, Hervé: „Suzanne et Louise.“ Paris 1980.

Zugang markieren oder ihn im Gegenteil durch Abwege, durch Lügen und falsche Vorspiegelungen verkomplizieren wird.“²⁰ Betrachtet man das Grab als Guiberts Metapher für die Autobiographie, in der das Leben zu Kunst erstarrt, so kann man als die entscheidenden Markierungen „Phantom-Bild“ und „Das Paradies“ benennen. Zum – gewissermaßen pharaonischen – Verwirrspiel gehört, daß die Schlüssel der autobiographischen Selbstinterpretation an unvermuteter Stelle versteckt sind: in seinem Buch über Fotografie – „Phantom-Bild“, wo Guibert seine Vorstellung von Wahrheit erläutert – und im fiktiven Teil von „Das Paradies“ – wo er seine Vorstellung von der Identität des Subjektes darstellt.

Die abgeschlossene Form traditioneller Autobiographien widerspricht der Form des Lebens. Die in literarischer Form geronnene Selbstinterpretation impliziert das Ende einer Entwicklung des Subjekts und somit gleichsam seinen Tod.²¹ Guibert – der von sich behauptet: „Ich feilsche gern, das ist Leben. Alles im Leben ist Feilschen. Der Tod ist die Einigung.“²² – vermeidet die Implikation des Stillstands des Subjekts in seinem autobiographischen Projekt, indem die einzelnen Werke auf eine abgeschlossene Selbstinterpretation verzichten – nur autobiographische Dokumente darstellen. Dass dennoch das autobiographische Netz der einzelnen Dokumente seine Autobiographie darstellen kann, d.h. dass sich im Gesamtblick der Eindruck einer abgeschlossenen Selbstinterpretation einstellt, ist durch die besonderen Umstände seines Todes bedingt.

Guibert erfuhr 1988 von seiner HIV-Infektion. Nach Ausbruch der Krankheit wurde der virale Status für ihn zum Indiz seiner verbleibende Lebensspanne. Da er zudem – wie in „Dem Freund...“ geschildert, plante, daß finale Stadium des Siechtums durch Selbstmord zu vermeiden, wurde der Zeitpunkt seines Todes in gewissen Grenzen vorhersehbar. Dass Guibert 1989 die Lebensgefährtin „C.“ seines langjährigen bisexuellen Liebhabers „T.“ heiratet, um sein Erbe den Kindern des Paares zukommen zu lassen, zeigt, wie er für seinen Tod lebenspraktische Vorsorge trifft. Auch in literarischer Beziehung scheint er sich auf sein Ableben vorbereitet zu haben. Zumindest kann die kryptische Aussage, Aids bilde ein „Paradigma“ in seinem „Projekt der Selbstenthüllung“²³ nach der Lektüre seines letzten Werkes „Das Paradies“ dahingehend verstanden werden, dass er wegen seines absehbaren Todes plante eine gewisse

²⁰ Hervé Guibert: „Dem Freund...“ A.a.O., S.204.

²¹ Selbst wenn dieser „Tod“ nur das Ende eines Lebensabschnittes, gewissermaßen den Tod eines früheren Ich, bedeutet – täuscht die Abgeschlossenheit: Die Psychoanalyse hat nicht umsonst das Wirken der Vergangenheit des Individuums auf seine Gegenwart erwiesen.

²² Guibert: „Mitleidsprotokoll.“ A.a.O., S. 239.

²³ Guibert: „Dem Freund.“ A.a.O. S. 204.

Form von Abschluss in dieses Projekt zu bringen.²⁴ Auch den Roman derart zu interpretieren, erweist sich „Das Paradies“ als entscheidender Baustein, der aus dem „Projekt der Selbstenthüllung“ erst eine Autobiographie im vollen Sinn der dieser Arbeit zugrundeliegenden Definition macht.

„Das Paradies“ als Schlüssel zur Autobiographie

Das Paradies zeigt sich insofern als Schlüssel zu Guiberts autobiographischem Projekt, als dass der Autor in ihm die Zerstörung der Vorstellungen von der Identität des Subjektes, von dessen Authentizität sowie der Authentizität der Fotografie betreibt und so die seinem Projekt zugrundeliegende Konzeption enthüllt. Die genannten Vorstellungen sind getragen von dem Wunsch nach Eindeutigkeit, von der Guibert bereits in Mitleidsprotokoll erklärte, dass sie der Tod sei.²⁵ Eindeutigkeit meint in diesem Zusammenhang Widerspruchsfreiheit. Guiberts Mittel zur Zerstörung dieser Vorstellungen liegt darin, sie ins Paradoxe überführen.

Neben der bereits zitierten Aussage, Guibert habe sich in ein schizophreses Wesen verdoppelt, dient die fiktive Kriminalgeschichte, die den Schwerpunkt des Buches bildet, dazu, die Vorstellung der Identität der Person ad absurdum zu führen. Zum einen geschieht dies, indem die Erwartungshaltung der mit Guibert vertrauten Leser gründlich verstört wird: Der vermeintlich bekannte schwule französische Protagonist Guibert tritt hier als heterosexueller Schweizer in Erscheinung. Die Verwirrung des Lesers wird dabei von den Nebenfiguren des Textes reflektiert. So während einer Polizeikontrolle: „Die Bullen fragten mich: «Und woher haben Sie jetzt einen Schweizer Paß?» Ich antwortete: «Wieso sollte man keinen Schweizer Paß haben, wenn man Schweizer ist.»“²⁶

Dann jedoch bricht Realität – oder zumindest die Realität des vertrauten Guibert-Protagonisten – in die Erzählung ein: der Tod seiner Großtante Suzanne²⁷ und die Erfahrungen während der Krankenhausaufenthalte in Folge seiner Aids-Erkrankung. Schließlich erleidet der Ich-Erzähler – ein bei entwickeltem Vollbild von Aids, das Stadium in dem sich Guibert befand, als er „Das Paradies“ verfasste, nicht seltenes

²⁴ Andere Lesarten dieses Satzes wären, dass Aids von nun an der beherrschende Faktor seines Lebens und damit auch des Projektes darstellt oder dass er wegen seines Todes in seinen Enthüllungen weniger Rücksicht auf andere bei seinen Enthüllungen zu nehmen brauche.

²⁵ Siehe oben.

²⁶ Guibert: „Das Paradies.“ A.a.O., S. 14.

²⁷ Guibert: „Das Paradies.“ A.a.O., S. 95. Guiberts Großtante Suzanne starb tatsächlich kurz bevor er mit „Das Paradies“ begann.

Phänomen – einen temporären Gedächtnisverlust. Er versucht sein Leben zu rekonstruieren: „Ich erinnere mich an meine Bücher, sie sind das einzige, an das ich mich genau erinnere. Doch wie ordnet man ein Buch? Wie datiert man es?“²⁸ Durch den Verlust der Erinnerung gleichsam von seiner eigenen Person getrennt, kann er sich nur noch in seinem literarischen Selbstbild wiederfinden. Aber auch dieses erlaubt keine Rekonstruktion seiner Identität.

Der zweite Weg, auf dem Guibert in „Das Paradies“ die Vorstellung einer Identität des Subjektes zerstört, ist die Geschichte der Freundin des fiktiven Protagonisten. Nachdem die ehemalige Meisterschwimmerin „Jayne Heinz“²⁹ ausgerechnet bei einem Badeunfall ums Leben kommt, entdeckt der Protagonist beim Regeln des Todesfalles zunehmend Merkwürdiges: Ihre Notizbücher sind leer, die CDs, die sie hörte, unbespielt, ihr Pass unauffindbar. Schließlich: „Es gibt keine Jayne Heinz. [...] Weder im zwanzigsten Jahrhundert noch im neunzehnten, es hat nie eine Jayne Heinz gegeben.“³⁰ Der Ich-Erzähler muss erkennen, dass die Person an seiner Seite nicht existent ist. Ihre Identität ist Fiktion, entsprang nur seiner Interpretation ihres Handelns.

Auch wenn das Motiv der Auflösung einer Person Guiberts körperlichem und geistigen Zustand nach dem Fortschreiten von Aids entspricht, verweist die Geschichte der Jayne Heinz als Allegorie auf das vom Autor in „Das Paradies“ betriebene Verwirrspiel um seine Identität, so wie beide auf Guiberts Vorstellung des Subjektes. Angesichts seiner Freundschaft zu Roland Barthes und Michel Foucault nicht überraschend, drückt sich in „Das Paradies“ die Vorstellung aus, dass die Identität einer Person erst in der Interpretation konstituiert wird. Wenn sich die Person überhaupt irgendwo greifbar manifestiert, so in ihrem Werk. Jedoch kann nicht einmal der Protagonist – stellvertretend für den Autor Guibert – aus seinen Büchern sein Leben rekonstruieren.

Zudem ist der Authentizität des Werkes nicht zu trauen, wie Guibert vorführt, indem er mit der derselben Technik wie in „Der Freund...“ und „Mitleidsprotokoll“ Authentizität erzeugt und den Leser über die Identität des Protagonisten in die Irre führt. Die vermeintliche Authentizität der Fotografie ist ebenso ein Werk der Interpretation. Guibert demonstriert dies im letzten Kapitel von „Das Paradies“ anhand eines Paradoxons: „Ich sehe Fotos von Afrika an, und ich sehe genau, daß es Afrika nicht

²⁸ Guibert: „Das Paradies.“ A.a.O., S. 100.

²⁹ Guibert erfindet sie als Erbin des „Heinz“-Ketchup-Fabrikanten.

³⁰ Guibert: „Das Paradies.“ A.a.O., S. 26.

gibt.“³¹ Ebenso widersprüchlich wie die Figur, dass die Beweiskraft der Fotografie die Nichtexistenz des Fotografierten beweise, ist die Aussage: „Bei meiner Rückkehr aus Mali hatte ich zu begreifen vermeint, der Mensch sei nichts und niemand. Und ebensogut hätte ich sagen können, er sei alles.“³²

Aus den finalen Paradoxa wie aus der paradoxen Struktur des Buches insgesamt, kann auf Guiberts Sicht der Wirklichkeit geschlossen werden. Die Wirklichkeit ist für Guibert voller Widersprüche und kann nicht in einer notwendig eindeutigen – „Eindeutigkeit ist der Tod“ – rationalen Beschreibung erfasst werden. Dies gilt insbesondere für das Subjekt. Aufgrund seiner Komplexität und inneren Widersprüche ist die Wahrheit des Subjektes ihm selbst nicht zugänglich. Wenn überhaupt kann sie in seinem Werk gefunden werden. In diesem Sinne existiert das Subjekt nur durch das Werk, obwohl es sich seiner Existenz unabhängig vom Werk durchaus bewusst ist.³³

Guiberts Selbstinterpretation ist somit primär eine Interpretation des Phänomens der Subjektivität, weniger eine des eigenen Selbst.³⁴ Die Untersuchung von Guiberts Vorstellung von Wahrheit vorwegnehmend ist festzuhalten: Die angemessene Form der Selbstdarstellung ist für Guibert die des Selbstbildes, welches sich aus den autobiographischen Dokumenten des Projektes der Selbstenthüllung ergibt – wobei die Fotografie die Struktur des literarischen Selbstbildes bestimmt.

³¹ Guibert: „Das Paradies.“ A.a.O., S. 123.

³² Ebd.

³³ Sonst würde der Protagonist nicht versuchen, sein Leben aus seinem Werk zu rekonstruieren.

³⁴ Insofern entspricht die Guiberts autobiographischem Projekt zugrundeliegende Konzeption der Subjektivität Peter Bürgers Analyse, dass das Subjekt selbst als Verschwindendes das Feld der Subjektivität nicht verlassen könne.

Fotografie und Literatur

Guiberts fotografische Bilder

„Mein Körper war vom Licht
nicht errettet worden, wie ich gehofft hatte,
im Gegenteil, das Licht hatte mit Hilfe des
Photoapparates die gesamte Substanz des
Realen festgehalten.“

Hervé Guibert: „Über eine geläufige Manipulation.“³⁵

Die Bedeutung der Fotografie für Guiberts Leben spiegelt sich in seinem Werk. Das Medium Fotografie bestimmt die Struktur, den zugrundeliegenden Begriff von Wahrheit und dominiert einen Teil des Inhaltes. Guibert veröffentlicht Fotografien und sie erscheint in seinem literarischen Werk. Fotografie ist dabei – nicht nur in „Phantom-Bild“ – Thema als auch Quelle für Metaphern. Guiberts Umgang mit der Fotografie liefert wichtige Hinweise, gewinnen, wie das Medium in die Struktur seines autobiographischen Projektes eingeht und wie er mithilfe der Fotografie literarische Authentizität erzeugt.

Als Produzent von Fotografien „blieb Guibert“ – trotz seiner Veröffentlichungen und Ausstellungen – „ganz bewusst Amateur.“³⁶ Dies gilt für seine fotografische Technik wie für die Auswahl seiner Motive. Guibert folgt seiner eigenen Empfehlung, nur das Vertraute zu fotografieren,³⁷ und daher zeigen seine Bilder außer seiner Person, seine Freunde und Verwandte, die Umgebungen, in denen er sich aufhielt. Dass sich unter den wenigen Fotos, die als Ausnahmen von dieser Regel Prominente abbilden, ein Bild von Henri Cartier-Bresson befindet, verweist auf Guiberts fotografische Technik, die sich am Vorbild Cartier-Bresson orientiert.

Der fotografische Beobachter stellt immer eine Störung der Situation dar – mit den Worten Susan Sontags: „Menschen fotografieren heißt ihnen Gewalt antun...“³⁸ Guibert versucht, diese Störung möglichst klein zu halten. Er bedient sich einer gleichsam mikroinvasiven Methode der Fotografie. Sein Werkzeug ist eine „Rollei 35“, eine kleine, unauffällige Sucherkamera, deren Objektiv keine verzerrte Perspektive

³⁵ Guibert, Hervé: „Über eine geläufige Manipulation. (Erinnerung eines Entstellungphobikers.)“ In: ders.: „Photographien.“ A.a.O., o.S.

³⁶ Laux, Thomas: „Hervé Guibert – ein autobiographischer Torso.“ In: Guibert: „Phantom-Bild.“ A.a.O., S. 167.

³⁷ Vgl. Guibert: „Phantom-Bild.“ A.a.O., S. 93.

³⁸ Sontag: „Über Fotografie.“ A.a.O., S. 20.

erlaubt. Es ist eine Kamera, die für eine authentisch geltende Fotografie in der Tradition Cartier-Bressons steht. Guibert formuliert sein fotografisches Programm, indem er über seinen Fotoapparat sagt: „Er stellt mit den Leuten, die man photographiert, nicht diese seriöse, professionelle und rentable Beziehung her.“³⁹ Dass Guibert sich überhaupt zu seiner Kamera äußert, ist ebenso wie diese Aussage allerdings auch als ein Mittel zur Erzeugung bzw. Beglaubigung von Authentizität zu verstehen – sowohl der seiner Fotos als auch der seiner Texte.

Sein fotografischer Stil – unpräzise Fotografien in Schwarzweiß – soll den Eindruck der „Wahrheit“ der Bilder unterstützen. Die Authentizität ist jedoch immer inszeniert. Seine Modelle posieren erkennbar, die seine privaten Alltagsleben wirken viel zu präzise, als dass sie so vorgefunden sein dürften. Am aufschlussreichsten für sein autobiographisches Projekt sind die Selbstporträts.

Die meisten dieser Selbstbildnisse zeigen drei auffällige Stilmittel: Ein Teil des Gesichtes wird durch einen Gegenstand oder einen Schatten verdeckt, die Bilder weisen eine gewisse Unschärfe auf und oft ist der Fotoapparat zumindest verschwommen oder schemenhaft im Bild zu erkennen. Um sie als bloßen Nebeneffekte des Versuchs, sich ohne Verwendung eines Stativs zu fotografieren, zu deuten, tauchen diese Stilmittel zu häufig auf und erscheint die Lage der Schatten zu wenig zufällig. Vielmehr verweisen die Fotos auf die Grundlagen des Projekts der Selbstenthüllung. Zum einen sind alle drei Stilmittel Metaphern für Authentizität, zum anderen visualisieren Unschärfe und Abschattung des Gesichtes, dass das Subjekt trotz seiner Enthüllung nie ganz zu erkennen ist. Die Reflexion des Darstellungsprozesses in der Darstellung schließlich ist – nicht nur für Hervé Guibert – ein häufiges Mittel, die Authentizität der Darstellung zu beglaubigen.

Fotografie als Inhalt und Metapher

Wird Fotografie zum Inhalt von Guiberts Texten, beschäftigen ihn dabei zumeist die komplexe Bild und Begehren, das Verhältnis von Person und Bild – letzteres wird weiter unten genauer untersucht – der Objektcharakter von Fotografien sowie die Beziehung des Mediums zum Tod. Fotografie kann ein Mittel sein, um „[...] mit einer anderen Wirklichkeit Fühlung aufzunehmen,“⁴⁰ für Hervé Guibert war sie das Mittel, um mit der Wirklichkeit, die jenseits des von seinen Eltern definierten Horizontes aus Moral und Anstand liegt, in Kontakt zu treten: der Welt des Begehrens.

³⁹ Guibert: „Phantom-Bild.“ A.a.O., S. 80.

⁴⁰ Sontag, Susan: „Über Fotografie.“ Frankfurt am Main 1980, S. 22.

Guibert schildert,⁴¹ wie er in seiner Jugend durch Fotografien von Schauspielern seine Sexualität entdeckte und auslebte. Die so entstandene intensive Bindung zwischen Bild und Begehren mag einer der Gründe sein, warum Fotografie in Guiberts Leben eine große Bedeutung hatte. Jedenfalls macht diese Verbindung für ihn die Natur des Mediums aus: „Wie soll man von der Photographie sprechen, ohne von der Lust zu sprechen? [...] das Bild ist das Wesen der Lust [...].“⁴²

Weil die Fotografie eine direktere Repräsentanz als andere Formen der bildlichen Darstellung herstellt, eignet sie sich besonders als Medium des Begehrens. Die auf einem Foto abgebildete Person hat mit dem Foto gewissermaßen ihre Spur hinterlassen, das Foto ist Beweis ihrer Existenz. Guibert macht dabei den Unterschied zwischen erotischem und pornographischen Bild an der Mehrdeutigkeit des erotischen fest: „Der Körper auf dem erotischen Bild ein manipulierbarer Körper [...],“⁴³ lässt Raum für die eigenen Phantasien, während das pornographische Bild eindeutig ist. Guiberts Präferenz – auch als Mittel der Pornographie – gilt dem erotischem Bild: „Ich kann mich mit dem pornographischen Körper nicht befriedigen [...].“⁴⁴ Guiberts Diskussion des Verhältnisses von Pornographie und Erotik ist kennzeichnend für sein gesamtes autobiographisches Projekt. Er führt sie anhand der eigenen Nutzung von Pornographie und zeigt sich dabei seinem Grundsatz der Selbstenthüllung auch im übertragenen Sinne treu. Er beharrt auf Mehrdeutigkeit, darauf, dass das Bild erst in der Phantasie des Betrachters vollständig wird. Das gilt auch für das Bild seiner Person: trotz Selbstenthüllung ist er daher nicht wirklich zu erkennen.

Eine Motivation dieses Vorgehens, ist die Angst vor der Reduktion – die Individualität der Person liegt in der Verschiedenartigkeit der Aspekte, die in ihr vereint sind. Wie jede Autobiographie ist auch die Hervé Guiberts durch den Wunsch, die eigene Individualität zu manifestieren, motiviert. Die Individualität des Begehrens soll dokumentiert werden, jedoch: „Und dann könnte ich mich schwarzärzern, wenn ich meine Phantasien in pornographischen Zeitschriften wiederfinde: meine Phantasien sind also Gebrauchsmuster, vorgeschriebene dazu und das bestimmt schon seit Jahrhunderten. Ich reproduziere sie bloß, ich entgehe diesem Konformismus der Lust nicht.“⁴⁵

⁴¹ In dem Text „Erste Liebe“ (In: Guibert: „Phantom-Bild.“ A.a.O., S. 19ff.) und in „Mes Parents“ (a.a.O., S. 64f.).

⁴² Guibert: „Phantom-Bild.“ A.a.O., S. 87.

⁴³ Guibert: „Phantom-Bild.“ A.a.O., S. 100.

⁴⁴ Ebd.

⁴⁵ Guibert: „Phantom-Bild.“ A.a.O., S. 100f.

Den breiten Raum und die Detailtiefe, mit der Guibert seine Sexualität schildert, sind auch als Komponenten zweier Emanzipationsprozesse zu erklären. Die eigene Homosexualität zu thematisieren, ist Bedingung dafür, der gesellschaftlichen Diskriminierung entgegenzutreten zu können. Indem Guibert dies tut, emanzipiert er sich gleichzeitig von seinen Eltern, die das Öffentlichwerden der Homosexualität ihres Sohnes verhindern wollen. So versucht sein Vater mit der Behauptung, man wolle ihn mit der Homosexualität seines Sohnes erpressen, diesen zur Unterdrückung seines Begehrens zu bewegen.⁴⁶ Jedes von Guibert enthüllte sexuelle Detail ist somit auch eine Demonstration der Unabhängigkeit von seinen Eltern und der Verachtung für sie. Daher ist insbesondere „Mes Parents“ von den Schilderungen seines Begehrens durchzogen.

Wie der Konsum von Fotos ist auch ihre Produktion für Guibert mit dem Begehren verknüpft. Die Fotografie eines Menschen verwandelt ihn in ein Objekt, über das sein Besitzer risikolos verfügen kann. Erfüllt sich der Wunsch des Begehrens nicht am realen Objekt, so kann er an dessen Fotografie nachvollzogen werden. Fotografieren ist daher für Guibert ebenso eine Form des Ausdrucks des Begehrens wie der Herstellung von Objekten, an denen es sich ersatzweise erfüllen kann. „Man begehrt ein Objekt und der Einsatz ist lächerlich [...]“⁴⁷ lautet die Devise, nach der Guibert sich fotografisch einen Repräsentanten des begehrten Objektes schafft. Das Fotografieren ist dabei ebenso eine Form, Intimität herzustellen, wie Macht über eine Person zu bekommen: „[...] indem ich das Photo von dir mache, binde ich dich an mich, wenn ich es will, ich laß dich in mein Leben eintreten, ich verschmelze ein wenig mit dir, und du kannst nichts dagegen machen...“⁴⁸

Wie das Motiv des Begehrens durchzieht auch Guiberts Faszination am Tod sein Werk und wird in Verbindung zur Fotografie gebracht. Fotografien verweisen implizit auf den Tod, weil sie einen bestimmten Zustand eines Menschen konservieren, während er selbst altert. Beim Betrachten von Urlaubsfotos und Filmen ist der „Diskurs“ bei Familie Guibert daher „angsterfüllt und von Todesgedanken getragen [...]“⁴⁹ Fotografie erinnert an den eigenen Tod, ist für Guibert aber gleichzeitig Mittel seiner Überwindung durch das sein Modell überdauernde Bild. Das Bestimmen seines posthumen Bildes – auch vor dem Wissen um seine HIV-Infektion – ist ein von Guibert immer thematisiertes Anliegen: Mit einem Paßbild, von dem garantiert

⁴⁶ Vgl. Guibert: „Mes Parents.“ A.a.O.

⁴⁷ Guibert: „Phantom-Bild.“ A.a.O., S. 89.

⁴⁸ Guibert: „Phantom-Bild.“ A.a.O., S. 159.

⁴⁹ Guibert: „Phantom-Bild.“ A.a.O., S. 48.

wird, „daß es auf zwanzig Jahre unzerstörbar und unveränderlich sei,“⁵⁰ bestellt er sich ein „Bildmedaillon fürs Grab.“⁵¹ Als Guibert diese Aussage veröffentlicht, ist er noch nicht einmal 25 Jahre alt und Aids noch unbekannt.

Dass er in „Dem Freund...“ über sein posthumes Bild nachdenkt,⁵² erscheint in Anbetracht des nahenden Todes verständlich. Für einen Mann Mitte Zwanzig ist die Sorge um das Erscheinen vor den Augen der Nachwelt jedoch ungewöhnlich. Diese Tatsache belegt, wie stark Guiberts autobiographisches Projekt durch den Wunsch, die Kontrolle über das eigene Bild zu behalten, motiviert ist. Dieses Anliegen wird verständlicher, wenn man Guiberts Vorstellung der Wahrheit betrachtet⁵³ und die Funktion von fotografischen Bildern in seinem Leben berücksichtigt.

Hervé Guibert ist vom Objektcharakter der Fotografien fasziniert. Schon als er seine Sexualität anhand von Fotografien entdeckt, werden diese zum Ersatz realer Partner: „Wenn ich mich abends schlafen lege, verkriech ich mich tief ins Bett, um den Körpern auf dem Bild einen Platz zu lassen, und unter meiner Bettdecke rede ich zu ihnen...“⁵⁴ In dem Text „Das krebserkrankte Bild“⁵⁵ verbindet er die Motive des Begehrens und des Todes mit dem Objektcharakter von Fotografien. Zumeist interessiert das Foto als Gegenstand nicht, vielmehr liegt das Augenmerk auf der abgebildeten Realität. Mittels der Fotografie wird eine Verbindung zwischen der betrachteten Wirklichkeit und der Wirklichkeit des Betrachters geschaffen, aber die beiden Realitäten durchdringen sich nicht. Die abgebildete Wirklichkeit ist unveränderlich.

In „Das krebserkrankte Bild“ beginnen beide Realitäten miteinander in Wechselwirkung zu treten. Der Ich-Erzähler berichtet das Schicksal des Fotos eines Unbekannten, das er einem mittlerweile verschwundenen Freund entwendet hat. Da er keinerlei Informationen über den Abgebildeten besitzt, eignet sich das Foto als Projektionsfläche romantischer Phantasien – er malt sich die Geschichte des Unbekannten aus: „Vielleicht war er tot, ich konnte ihn mir jedenfalls auch sehr heruntergekommen vorstellen [...]“⁵⁶ Plötzlich scheint das Foto zum Leben zu erwachen, der Leim der Kartonierung schlägt durch und beginnt das Bild zu zersetzen: „Das Bild hatte Krebs; mein Freund war krank.“⁵⁷ In dem Text klingen Motive aus dem Pygmalion-

⁵⁰ Guibert: „Phantom-Bild.“ A.a.O., S. 60.

⁵¹ Ebd.

⁵² Vgl. S. 86 dieser Arbeit.

⁵³ Vgl. S. 96ff.

⁵⁴ Guibert: „Phantom-Bild.“ A.a.O., S. 21.

⁵⁵ Guibert: „Phantom-Bild.“ A.a.O., S. 160ff.

⁵⁶ Guibert: „Phantom-Bild.“ A.a.O., S. 160.

⁵⁷ Guibert: „Phantom-Bild.“ A.a.O., S. 162.

Mythos und Oscar Wildes „The Picture of Dorian Gray“ an, im Gegensatz zu diesen findet die Geschichte jedoch einen glücklichen Ausgang. Der Erzähler heftet das Bild mit Klebestreifen an seinen Bauch. Sein Schweiß löst es ab, und lässt das negative, unversehrte Bild auf dem Bauch zurück. In der so vollzogenen Vereinigung mit dem Begehrten wurde das Begehren befriedigt.

Das Verhältnis von Fotografie und Wirklichkeit wird in diesem Text umgedreht: Nicht das Bild lässt den Körper seinen Verfall überdauern, sondern der Körpers des Ich-Erzählers rettet das Bild vor dem Verfall. In Guiberts Vorstellung gibt es keine Trennung zwischen der Realität und der Realität des fotografischen Abbilds. Oft erscheint daher in seinem Werk das Bild als die eigentliche Wirklichkeit – wie der Autor selbst scheinbar erst durch die autobiographische Verdopplung Realität erhält.

Ein Nebenaspekt der Beziehung zwischen seinem Interesse an der Fotografie und Guiberts literarischen Werk soll nicht unerwähnt bleiben. Wie bei jedem Autor ist auch für Hervé Guibert die eigene Lebenswelt eine wichtige Quelle seiner Metaphern. Fotografie ist daher ein Bereich, dem er seine sprachlichen Bilder entnimmt. So wenn er über einen Arzt sagt: „[...] er hat sich gegenüber der Wahrheit eine Durchschaubarkeit von einer 125stel Sekunde bewahrt, wie sich die Fotoblende öffnet, um das Licht aufzunehmen, bevor sie sich wieder schließt, um die Konserve reifen zu lassen.“⁵⁸ Bei einem so stark wie Guibert an Fotografie interessierten Autor, kann das Auftreten fotografischer Metaphern nicht überraschen. Sie sind Ausdruck einer Beziehung zwischen Fotografie und literarischem Schaffen, die ungleich tiefer geht.

Authentizität I: „Die photographische Schrift“

Die Frage nach der Authentizität einer Autobiographie zerfällt in zwei Aspekte: Der wahrheitsgetreuen Schilderung der Ereignisse und der Darstellung der inneren Wahrheit des Autors. In Hervé Guiberts Projekt der Selbstenthüllung spielt Fotografie für beide Aspekte eine Rolle. Die zugrundeliegende Vorstellung der „Wahrheit der Schrift“⁵⁹ wird von Guibert am Vorbild der Fotografie gewonnen und erläutert, ebenso wie sein literarischer Stil, der am besten mit Guiberts eigenem Terminus der „photographischen Schrift“⁶⁰ gekennzeichnet werden kann. Damit der Leser ein Werk als authentische Darstellung der inneren Wahrheit des Subjektes akzeptiert, muss der

⁵⁸ Guibert: „Mitleidsprotokoll.“ A.a.O., S. 121.

⁵⁹ Guibert: „Phantom-Bild.“ A.a.O., S. 87.

⁶⁰ Guibert: „Phantom-Bild.“ A.a.O., S. 72.

Autor in der Schilderung der äußeren Ereignisse seine Aufrichtigkeit unter Beweis stellen, Indizien seiner Ehrlichkeit an der Oberfläche des Textes positionieren.

Guibert greift dabei zu den Mitteln der Reflexion des Schreibprozesses, der Verbindung des Werkes zu den überprüfbaren Fakten der Realität, des Verweises der einzelnen Teile des autobiographischen Projektes untereinander und zu einem den Eindruck der Unmittelbarkeit erzeugenden Stil. Seine Handhabung dieser Mittel ist jedoch immer ambivalent: auf verschiedene Weise relativiert er sie wieder; warnt davor, der zur Schau gestellten Aufrichtigkeit zu trauen.

Wenn Guibert versichert, sein Werk bestünde bis auf einige „Ausrutscher in die Fiktion“⁶¹ aus Autobiographie, wenn er darüber nachdenkt, dass: „kein Buch ohne unerwartete Struktur, die von den Unwägbarkeiten des Schreibens gezeichnet wird“⁶² sei, dann streut er damit Hinweise seiner Ehrlichkeit. Dem Leser wird das Vertrauen des Autors signalisiert, wenn dieser ihm Einblick in den intimen Prozess des Schreibens gewährt. Der explizite Hinweis auf die Differenz zwischen Leben und Literatur soll demonstrieren, dass Guibert seine Leser ernst nimmt – gleichzeitig wird durch diesen Hinweis jedoch auch der Horizont einer fiktiven Lesart eröffnet. Es sind die „Unwägbarkeiten des Schreibens“, d.h. die Bedingungen der Gestaltung, die das Werk prägen.

Als Indiz der Wahrheit dient der Verweis auf die äußere Wirklichkeit. Überprüfbare Fakten, wie das Datum seiner Geburt,⁶³ den Erhalt des „César“,⁶⁴ und nicht zu überprüfende Fakten, wie das Datum, an dem eine Seite geschrieben wird,⁶⁵ sollen zwischen Werk und Wirklichkeit eine Authentizitätsbeziehung herstellen. Jedoch treibt Guibert mit dieser Form der Relation zur Realität sein Spiel: Auf Seite 55 von „Dem Freund...“ erfährt der Leser, dass Guibert erwägt die „fünfundfünzig schon beschriebenen Blätter zu löschen“,⁶⁶ wodurch auf geradezu absurde Weise – es ist höchst unwahrscheinlich, dass die Paginierung des Buches sich mit den Blättern des Manuskriptes deckt – dem Rezipienten ein in seiner Wirklichkeit überprüfbares Faktum an die Hand gegeben wird. Die Plakativität des Beweises entwertet ihn und verweist auf sein Gegenteil: dem Offensichtlichen darf nicht getraut werden.

⁶¹ Guibert: „Mitleidsprotokoll.“ A.a.O., S. 182.

⁶² Guibert: „Dem Freund...“ A.a.O., S. 19.

⁶³ Vgl.: Guibert: „Mes Parents.“ A.a.O., S. 18.

⁶⁴ Vgl.: Guibert: „Dem Freund...“ A.a.O., S. 81f. Hier allerdings als „Oscar“ erwähnt.

⁶⁵ Vgl.: Guibert: „Dem Freund...“ A.a.O., S. 46.

⁶⁶ Guibert: „Dem Freund...“ A.a.O., S. 55.

Der Verbindung zur Wirklichkeit dient auch die Verbindung der Werke untereinander: Indem Ereignisse in verschiedenen Büchern auftauchen, werden Konsistenz und eine äußerliche Form der Kontinuität in die Autobiographie gebracht. Eine ausgezeichnete Position nehmen dabei die Fotografien ein. Personen, Orte und Gegenstände der Literatur sind auf ihnen wiederzuerkennen: die Großtanten, „T.“, sein Zimmer mit der aufgehängten „Röntgenaufnahme“ aus dem gleichnamigen Text,⁶⁷ das Kuschelschaf seiner Kindheit. Die Fotografien scheinen die Existenz der Menschen und Objekte zu beweisen. Dieser Beweis ist wie jeder fotografische aber nur ein scheinbarer: Über die Bildunterschrift werden die Fotos in das autobiographische Netz eingeordnet – die Verknüpfung zwischen den Bildern und den Informationen der Prosa entsteht im Geist des Betrachters, der auf Guiberts Aufrichtigkeit vertrauen muß. Mehr als Indizien der Konsistenz der einzelnen Bestandteile des autobiographischen Projektes untereinander können die Bilder daher nicht darstellen.

Dem „authentischen“ Stil seiner Fotografien entspricht der Stil von Guiberts literarischem Werk. In seinem Text „Die photographische Schrift“⁶⁸ reflektiert er am Beispiel von Goethes „Italienischer Reise“ und Kafkas Tagebüchern, welche Schreibweisen den Eindruck einer „photographischen Unmittelbarkeit“⁶⁹ erzeugen. Wichtigstes Merkmal eines derartigen Stils ist Linearität, die sich im Verzicht ausdrückt – dem Verzicht auf komplexe Satzkonstruktion ebenso wie dem Verzicht auf verschachtelte Reflexionen und Verweise. Die Wahrnehmung wird scheinbar ohne Zeitverzögerung zu Papier gebracht: „Es ist die am wenigsten zurückliegende Spur des Gedächtnis, ja, von Gedächtnis kann kaum die Rede sein: wie etwas, das auf der Retina noch zu vibrieren scheint, ein Eindruck, beinahe ein Schnappschuß.“⁷⁰ Diese Wirkung versucht auch Guibert in seinen Schriften zu erzielen: „Ich mag es, wenn es so direkt wie möglich zwischen meinem Denken und ihrem hin und her geht, wenn der Stil die Transfusion nicht behindert.“⁷¹

Guiberts Beschreibung der „photographischen Schrift“ kennzeichnet seinen Stil: Kurze Sätze oder aneinandergereihte Teilsätze ohne komplexe Bezüge untereinander schaffen den Eindruck einer unmittelbaren Dynamik. Diese Struktur, die einzelnen Sätze zu komponieren und anzuordnen, wiederholt sich auf Kapitelebene. Die einzelnen Kapitel sind nicht durch explizite Verknüpfung, sondern durch das Prinzip der

⁶⁷ Guibert: „Phantom-Bild.“ A.a.O., S. 67.

⁶⁸ Guibert: „Phantom-Bild.“ A.a.O., S. 72ff.

⁶⁹ Guibert: „Phantom-Bild.“ A.a.O., S. 74.

⁷⁰ Ebd.

⁷¹ Guibert: „Mitleidsprotokoll.“ A.a.O., S. 111.

Ähnlichkeit aufeinander bezogen: „Auch als Schriftsteller sucht er Momentaufnahmen, aus deren Aneinanderreihung Kontinuität entsteht. Es sind fragmentarische Bilder und Wahrnehmungen, die unvergeßliche Eindrücke hinterlassen.“⁷² Greift man die Metapher von den Momentaufnahmen auf, so kann man sagen, dass seine einzelnen Werke wie Fotoalben wirken, Sammlungen fragmentarischer Wiedergabe reiner Gegenwärtigkeit.

Hierin liegt auch der Grund, warum jedes Buch Guiberts für sich mehr wie ein autobiographisches Dokument als wie eine Autobiographie wirkt. Wie in den theoretischen Überlegungen zur Autobiographie diskutiert, ist die „Tagebuchform“ der Autobiographie weitgehend inkompatibel, insofern sie immer nur die Authentizität des Augenblicks präsentiert, jedoch nicht Gegenwart und Vergangenheit in der Selbstinterpretation der Autobiographie vereinigen kann. Diese Vereinigung muss im Falle Guiberts durch den Leser geleistet werden, der die verstreuten Hinweise zu den Grundlagen des Projektes zusammensetzt.

Der authentische Eindruck der „photographischen Schrift“ darf dabei nicht als Beweis der Authentizität gewertet werden. Guibert weist darauf hin, dass Goethe die „Italienische Reise“ aus seinen Tagebüchern komponierte, die Notwendigkeit einer nachträglichen Bearbeitung der Notizen von Anfang an einkalkulierend. Und über sein eigenes Schreiben sagt er: „Wenn das, was ich schreibe Tagebuchform annimmt, dann habe ich am stärksten den Eindruck, es sei Fiktion.“⁷³ Die Inszenierung der Unmittelbarkeit schlägt ins Gegenteil um: Unmittelbarkeit wird zum Indiz der Inszenierung und damit der Fiktion.

Authentizität II: „Die Wahrheit der Schrift“

Das Umschlagen zwischen Fiktion und Dokumentation beeinträchtigt nicht die Authentizität von Guiberts Schriften im Sinne der Darstellung seiner „inneren Wahrheit.“ Für Guiberts Werk gilt: „[...] es geht nur um die Wahrheit der Schrift.“⁷⁴ Dies erläutert er am Verhältnis von Fotografie und Begehren: „[...] das Bild zu entsexualisieren, hieße es auf die Theorie zu reduzieren.“⁷⁵ Dass er die Intention seines literarischen Werkes an der Fotografie darstellt, belegt wie auch für seine Prosa die Konzep-

⁷² Peter Jobst: „Homosexualität und AIDS im Werk von Hervé Guibert.“ In: „Forum. Homosexualität und Literatur.“ Heft 19/1993, S.69.

⁷³ Guibert: „Mitleidsprotokoll.“ A.a.O., S. 92

⁷⁴ Guibert: „Phantom-Bild.“ A.a.O., S. 87.

⁷⁵ Ebd.

tion des Bildes das Paradigma bildet. Daher kann die grundlegende Vorstellung von Authentizität im Projekt der Selbstenthüllung an Guiberts Essays zum Thema Fotografie untersucht werden. Insbesondere erhellt sich dann, was unter der von ihm abgelehnten Reduktion auf Theorie zu verstehen ist.

Entscheidendes Kriterium für die Bewertung einer Fotografie stellt für Guibert die Erkennbarkeit der emotionalen Beteiligung des Fotografen dar. Daher seine Empfehlung: „Photographiere nur die Leute, die dir am nächsten stehen, deine Eltern, deine Geschwister, deine geliebte Freundin, denn die alten Gefühle bestimmen das Photo...“⁷⁶ Die Formulierung „entsexualisieren“ muss somit in einem erweiterten Sinne verstanden werden. Das Bild darf nicht von Emotionen gereinigt werden, denn eine Fotografie ist „gelingen“, wenn sie „der Gefühlserinnerung einigermaßen getreu“⁷⁷ ist.

Authentizität der Darstellung bedeutet für Guibert Wiedergabe von Emotionen, dem dient auch sein Stil der „photographischen Schrift.“ Da seine Texte gleichsam literarische Momentaufnahmen darstellen sollen, kann ein Text ein Bild ersetzen, weshalb insbesondere der Band über Fotografie „Photographische Phantasiegebilde“⁷⁸ und ein „Phantom-Bild“⁷⁹ enthält. Der Text ist dabei unter Umständen für Guibert authentischer, als es das Foto sein könnte, denn: „Das Bild läge vor mir [...], unreal, noch unwirklicher als ein Jugendphoto: als Beweisstück.“⁸⁰ Der unveränderliche Beweis des fotografischen Bildes ist auf Dauer stärker als die Erinnerung und droht, diese zu verdrängen.

Die Emotionen machen das Leben der Person aus, daher lässt sich Guiberts autobiographische Technik als die Transformation seines Lebens in – fotografische und literarische – Bilder beschreiben. Aus der Gesamtheit dieser Bilder resultiert sein „posthumes Bild“ – dessen Definition, wie erwähnt, als das Ziel seines autobiographischen Projektes anzusehen ist – seine Autobiographie. Auch wenn Guibert als Parole der Selbstenthüllung „tout dire“⁸¹ ausgibt und damit scheinbar Rousseau folgt, der sich „in aller Wahrheit“⁸² zeigen wollte, werden im Vergleich beider die spezifischen Merkmale von Guiberts Projekt deutlich. Wie Rousseau kennt Guibert keine Zurück-

⁷⁶ Guibert: „Phantom-Bild.“ A.a.O., S. 93.

⁷⁷ Guibert: „Phantom-Bild.“ A.a.O., S. 24.

⁷⁸ Vgl.: Guibert: „Phantom-Bild.“ A.a.O., S. 31, 86, 123.

⁷⁹ Guibert: „Phantom-Bild.“ A.a.O., S. 12ff.

⁸⁰ Guibert: „Phantom-Bild.“ A.a.O., S. 18.

⁸¹ Guibert zit.n.: Jobst, .a.a.O., S.68.

⁸² Rousseau, a.a.O., S. 37.

haltung im Enthüllen intimer Details und spricht in diesem Sinne tatsächlich „alles“ aus, jedoch verzichtet dabei er auf die explizite Erklärung der Zusammenhänge. Die innere Wahrheit Rousseaus ist dagegen theoretischer Natur: die Entwicklungen und Motive seines Handelns werden erklärt und damit im Sinne Guiberts auf Theorie reduziert.

Dem entspricht die Form von Zusammenhang in Guiberts Selbstbild, der nur durch ästhetische Prinzipien gestiftet wird. Guibert schildert die Festlegung seines eigenen „posthumen Bildes“⁸³, in Analogie zu seinem Umgang mit Postkarten von Selbstporträts Rembrandts. Er besitzt acht dieser Karten, jedoch ist es unmöglich drei davon „[...] in eine Kontinuitätslinie zu stellen – die anderen stießen sie unverzüglich ab.“⁸⁴ So verfährt er auch mit seinen eigenen Selbstporträts: ein Teil wird vernichtet, die anderen nach einer „Chronologie, wie ich sie mir dachte,“⁸⁵ in einem Album angeordnet. Dementsprechend ist auch sein Projekt der Selbstenthüllung nicht rational strukturiert. Der Zusammenhang entsteht durch Verweise, durch das Prinzip der Identifikation.

Guiberts so entstehendes Selbstbild bleibt in einem grundlegenden Punkt widersprüchlich: der Frage der Authentizität des Gesagten. Zum einen erklärt sich dies durch das Konzept der Wahrheit der Schrift, das die Authentizität in der angemessenen Wiedergabe der Emotionen lokalisiert – für die eine getreue Wiedergabe der Fakten unerheblich ist. Daher die Verbindung der autobiographischen Autor-Protagonisten-Identität mit dem Verzicht auf eine Signatur – wodurch Raum für eine fiktive Lesart entsteht – und die Mischung aus Fiktion und Autobiographie in „Das Paradies.“ Unter Umständen erweist sich die Fiktion als das geeignetere Mittel, die Authentizität der Wahrheit der Schrift herzustellen. Die Widersprüche der Wirklichkeit wie die inneren Widersprüche des Subjektes sollen für Guibert auch in seinem Selbstbild nicht auf Identität reduziert werden.

Zum anderen ist Guibert sich der Risiken, die im Verhältnis von Bild und Person lauern, bewusst: „Ich bin vierundzwanzig, aber in den Augen derer, die ich liebe, schmerzt mich mein Bild von früher schon fast, es ist unerträglich, ich bin geneigt es zu verbergen, ich fürchte, daß sie mein Bild lieben und daß es dabei bleibt.“⁸⁶ Wie das fotografische Porträt vom Betrachter mit Bedeutung aufgeladen wird, so wird es auch das Bild Guiberts, das er mit seinem „Projekt der Selbstenthüllung“ gibt. Die

⁸³ Guibert: „Phantom-Bild.“ A.a.O., S. 64.

⁸⁴ Guibert: „Phantom-Bild.“ A.a.O., S. 63.

⁸⁵ Guibert: „Phantom-Bild.“ A.a.O., S. 66.

⁸⁶ Guibert: „Phantom-Bild.“ A.a.O., S. 30.

zugrundeliegende Selbstinterpretation, dass das Subjekt nur in den Fragmenten des Werkes angemessen repräsentiert wird, wird vom Rezipienten fast unweigerlich durch eine konkrete Interpretation der Person ersetzt – auf Theorie reduziert. Die Zerstörung der Authentizitätsannahme in „Das Paradies“ wie die Warnungen, seiner Aufrichtigkeit nicht zu trauen, sollen diesen Prozess durcheinanderbringen. Guibert befürchtet, dass sein Bild die reale Person überdecken kann.⁸⁷

Neben der Verwechslung von Bild und Person birgt das enthüllte Selbstbild ein weiteres Risiko, welches Guibert an der Fotografie aufgezeigt hat. In „Über eine geläufige Manipulation“⁸⁸ schildert er, wie ein Fotolaborant durch die Tricks der Entwicklung einem Aktbild Guiberts alle jene Details seines Körpers entlockt, die er durch Vernichtung anderer Negative der gleichen Serie zu verbergen suchte: „Die Wahrheit meines Körpers erschien langsam zwischen seinen Händen [...]“⁸⁹ Auch die sorgfältigste Auswahl dessen, was im autobiographischen Projekt enthüllt wird, kann nicht garantieren, dass Guibert mehr verrät, als er will.⁹⁰ Die Brechung der autobiographischen Authentizitätsannahme, wie sie Guibert betreibt, kann auch als Schutz vor zu weitgehender Selbstenthüllung betrachtet werden.

Die fotografischen Strukturen

Die Darstellung des eigenen Begehrens ist eine der stärksten Motivationen in Guiberts Projekt der Selbstenthüllung: „Wenn ich meine Lust maskieren würde, wenn ich sie ihres Wesens beraubte [...] hätte ich den Eindruck meine Erzählungen zu schwächen, sie kraftlos zu machen.“⁹¹ Da für ihn das (fotografische) „Bild das Wesen der Lust ist“⁹² und sein Leben durch Fotografie stark geprägt ist, verwundert es nicht, daß er die Strukturen seines autobiographischen Projektes der Fotografie abgewinnt. Autobiographie bedeutet für Guibert die Manifestation des Selbst in seinem Selbstbild, das wiederum aus vielen Bildern gebildet wird, denn „das vervielfachte Bild“ ergibt „ein wirklicheres Bild.“⁹³

⁸⁷ Diese Angst erhält Nahrung durch Ereignisse, wie sie z.B. in „Dem Freund...“ geschildert werden. Mit einer neuen Frisur Guibert erhält Guibert Vorwürfe von Freunden und Bekannten „[...] sie bislang mit einer Persönlichkeit getäuscht zu haben, die nicht die meine war, eben mit jener, die sie geliebt hatten [...]“ (a.a.O., S. 86.)

⁸⁸ Guibert: „Über eine geläufige Manipulation.“ A.a.O.

⁸⁹ Ebd.

⁹⁰ Man könnte diese Untersuchung als Beleg dafür nehmen, dass diese Angst nicht unberechtigt ist...

⁹¹ Guibert: „Phantom-Bild.“ A.a.O., S. 87.

⁹² Ebd.

⁹³ Guibert: „Phantom-Bild.“ A.a.O., S. 97.

Die Widersprüche des Subjektes werden nicht durch eine vereinheitlichende Erzählung – durch eine „bündige“ Selbstinterpretation – dargestellt, sondern indem Guibert versucht, seine Wahrnehmung des Augenblicks in eine – nur in diesem Sinne – authentische Darstellung zu überführen: die „photographische Schrift“. Diese bestimmt den Stil der einzelnen Textfragmente, der kleinsten Struktur seines Projekts. Der Einsicht in die innere Widersprüchlichkeit des Subjektes und der Erfahrung seiner Fragmentierung folgend – über ältere Fotos seiner selbst sagt Guibert: „[...] das war nicht mehr ich“⁹⁴ – werden diese Fragmente nur durch die vom Autor intendierte Identifikation der wiederkehrenden Elemente und Personen zur nächstgrößeren Struktur verbunden: den einzelnen Werken. Diese wiederum verbinden sich ebenso nach dem Prinzip der Identifikation – dem einzigen Prinzip, durch das zwischen Fotografien ein Zusammenhang gestiftet werden kann – zu Guiberts Selbstbild.

Dass man unschwer in diesem Organisationsprinzip das des Fotoalbums wiedererkennt, stellt einen Grund für den Eindruck der Authentizität, den Guiberts Werk hervorruft, dar: Diese Sicht seiner selbst ist dem Leser aus der eigenen Erfahrung vertraut. Susan Sontags Einwand gegen die Fotografie, sie könne keine Erkenntnis vermitteln, da ihr die Mittel rationalen Zusammenhang zu stiften fehlen, erklärt, warum Guiberts Werk eine authentische Darstellung seiner Selbstinterpretation liefert. Die fragmentierte Erfahrung des Selbst kann nicht auf den rationalen Zusammenhang einer Erzählung – auf Theorie – reduziert werden.

Diese wäre die Einigung, von der Guibert sagt, sie sei der Tod.

⁹⁴ Guibert: „Phantom-Bild.“ A.a.O., S. 63.

Über den Autor

Bernd Neugebauer hat Germanistik und Philosophie an der Universität Hannover studiert. Er arbeitet als selbstständiger Kommunikationsdesigner und freier Autor.

Dieser Text ist ein (leicht überarbeiteter) Ausschnitt seiner Magisterarbeit über „Fotografie und Autobiographie.“

Weitere Informationen und Kontakt

Zu Hervé Guibert:

<http://www.erkenntnis-und-entertainment.de/guibert>

Blog und persönliche Website:

<http://www.erkenntnis-und-entertainment.de>

Kommunikationsdesign:

<http://www.beneu.de>