

Bernd Neugebauer

Der Fotograf und Schriftsteller Hervé Guibert.

(Beitrag zum Symposium der Darmstädter Tage der Fotografie 2006.
Vorläufige und unkorrigierte Fassung vom 20.04.2006)

Einleitung

Sehr geehrte Damen und Herren,

Möglicherweise können nicht alle von Ihnen spontan etwas mit dem Namen Hervé Guibert anfangen. Daher scheint es mir sinnvoll, mit einem kurzen biographischen Abriss zu beginnen – insbesondere da es um einen Fotografen und Schriftsteller geht, dessen Werk in erster Linie autobiographisch ist.

Kurze Biographie:

Hervé Guibert wurde 1955 in Saint-Cloud geboren, verbrachte seine Schulzeit in Paris und La Rochelle und lebte ab 1973 wieder in Paris, wo er nach erfolglosen Versuchen an der Filmhochschule aufgenommen zu werden, zuerst als Journalist, dann als Schriftsteller und Fotograf arbeitete.

Dem französischen Publikum wurde er bekannt durch seine Film- und Fotokritiken für *Le Monde* (1977–1985),¹ die Auszeichnung mit einem César für das Drehbuch zu Patrice Chéreaus² „L’homme blessé“ 1985 und den Literaturpreis Prix Fénéon für seinen Roman „Les Aveugles“ (dt: „Blinde“³). Bis zu seinem Tod im Dezember 1991 veröffentlichte er über 15 Romane, Erzählungen und Bildbände und nahm an einer Vielzahl von Fotoausstellungen teil.

Unter dem Aspekt der Verbindung von Fotografie und Literatur sind dabei vielleicht der Band „Phantom-Bild“⁴ (1981) mit autobiographischen Essays über sein Verhältnis zum Medium und der Foto-Roman „Suzanne und Louise“ (1979) erwähnenswert.

Mit „Dem Freund, der mir das Leben nicht gerettet hat“⁵ (1990), in dem er sich mit seiner HIV-Infektion auseinandersetzt, erregte er auch außerhalb Frankreichs Aufsehen. Das große Interesse an dem Roman lässt sich vor allem auf drei Gründe zurückführen:

1. „Dem Freund, ...“ war einer der ersten – ich würde sagen: der erste – Romane über HIV/AIDS, bei dem von Literatur im emphatischen Sinne die Rede sein konnte – der mehr als ein nüchterner Betroffenenbericht war.

¹ Gesammelt in: *La Photo, inéluctablement*. Paris 1999.

² u.a. *Bartholomäusnacht, Intimacy, Wer mich liebt, nimmt den Zug...*

³ Guibert, Hervé: „Blinde.“ Reinbek bei Hamburg 1985.

⁴ Guibert, Hervé: „Phantom-Bild“. Leipzig 1993.

⁵ Guibert, Hervé: „Dem Freund, der mir das Leben nicht gerettet hat.“ Reinbek bei Hamburg 1993.

2. Ungeachtet seiner literarischer Qualität besaß der Roman das nötige Skandal-Potential, das mediale Aufmerksamkeit über die Grenzen des Kulturbetriebs hinaus garantiert. Guibert stellt in dem Roman – für die Betroffene eher unvoreilhaft – die Starallüren der Schauspielerin Isabelle Adjani dar und plaudert...
3. ... vermeintlich skandalöse Details über das Sexualleben und die Umstände des Todes von Michel Foucault aus.⁶

Und mit dem Stichwort Michel Foucault sind wir dann auch schon mitten im Thema: Hervé Guibert war mit Foucault und Roland Barthes befreundet – beide (im weitesten Sinne) postmoderne Theoretiker der Subjektivität.

Der Einfluss von Barthes und Foucault auf Guibert ist unübersehbar. Die Frage nach dem Selbst und seiner angemessenen Darstellung bildet einen Kern seines fotografischen und literarischen Werks.

Das Projekt der Selbstenthüllung

Bis „auf einige Ausrutscher in die Fiktion“⁷ kann der überwiegende Teil der veröffentlichten Bilder und Schriften seinem „Projekt der Selbstenthüllung“ (Freund) zugerechnet werden: Die Fotografien zeigen Familie, Freunde, Orte und Umstände von Guiberts Leben. Der Protagonist der meisten Romane und Erzählungen heisst Hervé Guibert.

„Die Hauptperson bin ich, und darum gibt es die Konstellation von Leuten, die ich liebe und die ich manchmal mißhandle. Aber mich mißhandle ich auch.“⁸ (taz)

Die Maxime nach der Guibert dabei verfährt lautet: „Tout dire“- Alles sagen. „Alles sagen“ bedeutet dabei mehr als eine möglichst schonungslose Selbstenthüllung, die vor der Darstellung fremder und eigener intimer Details nicht zurückschreckt. (Das meint Guibert mit „mißhandeln“). Vielmehr bedeutet es, die Grundlage des Selbstbildes – das Phänomen der Subjektivität und die sich daraus ergebenden Probleme der Darstellung zum Thema zu machen.

Guibert stellt die vermeintliche Selbstverständlichkeit mit der wir unser Selbstbild entwerfen in Frage. Es geht ihm um die Widersprüche und Paradoxien die mit der Vorstellung vom Individuum und seiner „Wahrheit“ verbunden sind. Das Projekt der Selbstenthüllung ist sein Versuch einer – ohne hier in die literaturwissenschaftlichen Details des Begriffs einsteigen zu wollen – Autobiographie, die den Bedingungen postmoderner Subjektivität gerecht wird.

Im Projektcharakter liegt der erste Gegensatz zur traditionellen Form der Autobiographie: Für Guibert kann sein Leben nicht in ein oder zwei Büchern erzählt werden. Vielmehr bildet das gesamte Werk in seinem offenen Charakter seine Autobiographie und ist nicht auf das Medium der Literatur beschränkt. Eine entscheidende Funktion hat dabei die Fotografie.

Im Werk Guiberts sind Fotografie und Literatur nicht einfach sich ergänzende Medien: Sie durchdringen einander. Fotografie ist bei Guibert auch ein literarisches Mit-

⁶ Auf Druck der Familie war Foucaults offizielle Todesursache von AIDS in Krebs geändert worden.

⁷ Guibert, Hervé: „Mitleidsprotokoll.“ Reinbek bei Hamburg 1994. S. 182.

⁸ „Man muß die Sachen sagen.“ Inertview mit H. Guibert in: „Die Tageszeitung“, 17.01.1992

tel, eine der Form moderner Subjektivität angemessenen Form der Darstellung zu finden. (Sie bildet ein Paradigma im Projekt der Selbstenthüllung).

Das postmoderne Selbst.

Jede autobiographische Praxis, jeder Selbstsicht, die aus mehr als einer einzelnen Momentaufnahme besteht, impliziert eine Vorstellung von dem, was überhaupt eine Person ausmacht.

Es erscheint uns selbstverständlich, Fotos in chronologischer Reihenfolge in ein Familienalbum zu kleben. Indem wir dies tun, unterstellen wir, dass die Chronologie eine unserem Erleben – der Entwicklung unserer Person – entsprechende Form darstellt.

Seit am Beginn der Moderne die Frage nach dem Subjekt auftauchte, wird die Antwort zumeist von der Vorstellung der Identität der Person beherrscht. Das Leben des Einzelnen soll eine Einheit bilden, die von (rationalen) Prinzipien zusammengehalten wird und als „große Erzählung“ zu verstehen ist. Das zeigt sich u.a. in der autobiographischen Literatur: Am Vorbild des bürgerlichen Bildungsroman orientiert, versuchen die Autoren, ihr Leben als kontinuierliche Entwicklung zu schildern.

Dabei widerspricht dieses Konzept der Erfahrung der Individuen: Bereits Jean-Jacques Rousseaus berichtet in seinen „Bekenntnissen“ (1782) – die als erstes Werk der Gattung Autobiographie gelten können – von dem Konzept der Identität widersprechenden Erfahrungen: „Gedenkt man der kurzen Augenblicke meines Lebens, in denen ich ein anderer wurde und gewissermaßen aufhörte ich zu sein [...]“⁹

Am Ende des 20. Jahrhunderts erscheint die Vorstellung der Einheit der Person zunehmend suspekt. U.a. Barthes und Foucault haben gezeigt, wie Identität in der Wechselwirkung von Individuum und Gesellschaft konstruiert wird. Angesichts der immer komplexeren Lebenswelt fällt es zunehmend schwerer, ein einheitliches Bild der eigenen Person zu entwerfen. Das Problem der Subjektivität wird in der Epoche der Postmoderne unter dem Aspekt der „Fragmentierung“ betrachtet.

Für die Selbstsicht in bildender Kunst und Literatur bedeutet dies, dass wenn man die Erfahrung der Fragmentierung ernst nimmt – wie es Guibert getan hat – kann die „Wahrheit der Person“ nicht mehr in der Form traditioneller Autobiographie dargestellt werden.

Bild und Begehren

Die rationalistische Vorstellung der Identität widerspricht der Erfahrung zudem in einem – für Guibert ganz entscheidenden Punkt: dem Begehren. Die Selbstsicht Guiberts ist ohne das Begehren nicht denkbar: „... das Bild zu entsexualisieren, hieße es auf die Theorie zu reduzieren.“¹⁰

Fotografie und Begehren sind für Guibert – auch biographisch – untrennbar verbunden. Die Reflexion darüber nimmt entsprechend großen Raum in seinem Werk ein: Er beschreibt, wie er anhand der Bilder von Schauspielern seine Sexualität entdeckt, wie Fotografie zur Ersatzhandlung wird, die das begehrte – aber unerreichbare

⁹ Rousseau, Jean-Jacques: „Bekenntnisse.“ Frankfurt am Main und Leipzig, 1985. S. 583

¹⁰ „Phantom-Bild.“, a.a.O., S. 87.

Objekt der Begierde in seinen Besitz bringt. Er erforscht am Verhältnis von erotischem und pornographischen Bild, wie sein Begehren standardisiert ist und erzählt – in einer den Pygmalion-Mythos umkehrenden Geschichte – wie eine Fotografie zur Projektionsfläche wird und es schließlich zur Vereinigung von selbstgeschaffenen Bild und seinem Schöpfer kommt.

Ebenso ist ein Teil des fotografischen Werkes dem Begehren gewidmet. Wobei neben den Fotos von Guiberts Sexualpartnern Fotografien in denen das Thema Begehren allegorisch behandelt wird dominieren.

(Fotos: T, Bräutigam, Freund)

Fotografie und Fragmentierung

Angesichts der Bedeutung der Fotografie für Guiberts Verhältnis zur Sexualität und seiner Tätigkeit als Fotokritiker für Le Monde könnte man sagen, dass die Funktion des Mediums in seinem autobiographischen Projekt durch eine biographische Disposition des Autors begründet ist. Das wäre aber höchstens die halbe Wahrheit.

Unbestreitbar haben die modernen Massenmedien – insbesondere die visuellen – an der Fragmentierung der Erfahrung ihren Anteil. Die Verbindung zwischen zwei Bildern ist niemals kausal. Wenn wir einen kausalen Zusammenhang zwischen ihnen erkennen, so ist das eine Interpretation.

Die Bildmedien produzieren daher laut Susan Sontag eine fragmentierte Sicht der Welt:

„Durch Fotografien wird die Welt zu einer Aneinanderreihung beziehungsloser, freischwebender Partikel, und Geschichte, vergangene und gegenwärtige, zu einem Bündel von Anekdoten und faits divers.“¹¹

Diese Weltsicht entspricht der postmodernen Sicht auf das fragmentierte Individuum. Hervé Guibert nutzt diese strukturelle Analogie, um mit Hilfe der Fotografie ein – gleichsam nichtidentisches – Bild seiner Person zu entwerfen.

Funktionen der Fotografie im autobiographischen Projekt.

Kontext.

Dem Medium Fotografie kommen verschiedene Funktionen in Guiberts Projekt zu. Die offensichtlichste übernehmen dabei die Fotos: Sie „beweisen“ die Existenz der beschriebenen Orte und Personen, sie vermitteln dem Betrachter buchstäblich ein Bild der in den Romanen beschriebenen Ereignisse.

Im Zusammenspiel von Fotografien und Literatur schafft Guibert einen autobiographischen Kontext. Bereits in der Anlage als Projekt reflektiert Guibert die Erfahrung der Fragmentierung: Traditionelle Autobiographie bedeutet immer, dass Leben vom Zeitpunkt des Schreibens aus zu interpretieren, ihm von diesem Punkt her Sinn zu verleihen, Identität zu stiften. Da Guibert die Fiktion der Identität vermeiden will, muss der Zusammenhang zwischen den einzelnen Werken auf andere Weise hergestellt werden.

¹¹ Sontag, Susan: „Über Fotografie.“ Frankfurt am Main 1980. S. 28.

Dazu liefert Fotografie ihm das Modell: Fotografien erhalten für den Betrachter durch das Prinzip der Identifikation Bedeutung: In dem Maße in dem wir Bekanntes auf einem Bild wiedererkennen, können wir ihm Sinn verleihen (Im Gegensatz zur Sprache, deren wichtigstes bedeutungstiftendes Element die Konvention ist.)

Guibert erzählt keine Geschichte, vielmehr versucht er die Ereignisse seines Lebens (und des Lebens des darin wiederkehrenden Personals) zu dokumentieren. Er verzichtet auf explizite Interpretation und überlässt es dem Betrachter/Leser einen Zusammenhang herzustellen. Man könnte sagen, sein Werk ist nach dem Prinzip Fotoalbum strukturiert.

(Foto Vincent)

Die Bedeutung der Fotografie mit dem Titel „Vincent“ erschließt sich erst, wenn man weiß, dass Guibert mit diesem Vincent eine lange emotionale, erotische und finanzielle Abhängigkeitsbeziehung verbindet, deren Verlauf er in „Verrückt nach Vincent“ schildert. Der Leser dieser Erzählung wiederum kann sich nach der Lektüre Vincent als ausgekochten Betrüger oder abgehalftertes Drogenwrack vorstellen:

„Er ist jetzt nicht mehr Buster Keaton, sondern Boris Karloff: wen ich ihn mit seiner Narbe auf der Stirn ankommen seh, [...] ergreift mich ein Grauen kurz vorm hysterischen Lachanfall.“¹²

Anhand der auf dem Bild zur Schau gestellten Verletzlichkeit Vincents mag ihm das Begehren des Schriftstellers nachvollziehbarer erscheinen.

Ebenso erkennen wir nach der Lektüre von „Dem Freund,...“ auf dem Bild „Michel“ (FOTO) nicht einfach nur den berühmten Philosophen im Bademantel. Es wird zum Beweis der von Guibert behaupteten freundschaftlichen Nähe zu Foucault, es verleiht den Aussagen des Romans Authentizität.

Funktionen 2: Authentizität

Die Kategorie der Authentizität ist für die Wahrnehmung (dokumentarischer) Fotografie wie für die Wahrnehmung autobiographischer Literatur gleichermaßen von Bedeutung: Leser und Betrachter erwarten – wenn auch mit noch zu diskutierenden Unterschieden – dass im dokumentarischen Bild wie auch in bekennnishafter Prosa eine Form der „Wahrheit“ enthüllt wird.

Die „Wahrheit“ bzw. vermeintliche Objektivität der Fotografie besteht in der Beziehung zur Realität: Wir betrachten Fotos unter der Annahme, das technische Verfahren stellte sicher, dass die abgebildete Situation in der Realität vorgefunden wurde. Roland Barthes nennt dies das „Es-ist-so-gewesen“¹³ der Fotografie.

Dem entspricht der „autobiographische Pakt“¹⁴, den ein Autor seinen Lesern anbietet: Das Versprechen, der Autor würde seine innere Wahrheit enthüllen. Eine „gefälschte“ Autobiographie wäre dementsprechend keine die eine falsche Darstellung

¹² Guibert, Hervé: „Verrückt nach Vincent“. Hamburg 1999, S. 31. Oder: „Abend mit Vincent, es gibt was Neues: ich hab gekotzt.“ (ebd.)

¹³ Barthes, Roland: Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie. Frankfurt am Main, 1989. S. 89.

¹⁴ Vgl.: Lejeune, Philippe: „Der autobiographische Pakt.“ Frankfurt am Main, 1994.

von Tatsachen enthält, sondern eine, in welcher Autor und „enthülltes“ Selbst nicht identisch sind.

So naiv die die „Es-ist-so-gewesen“-Annahme der Fotografie auch ist, liegt in ihr doch das Wesen des Mediums: Der Reiz jeder fotorealistischen Darstellung – selbst wenn erkennbar kein einziger Bildpunkt vom Licht dieser Welt erzeugt wurde – basiert auf dieser Annahme.

Für Guibert als Fotograf und Theoretiker des Mediums bildet das Verhältnis zwischen Bild und Wirklichkeit in mehrfacher Hinsicht das Modell für die Wahrheit seiner Selbstenthüllung: Die literarischen Mittel zu Erzielung eines autobiographischen Authentizitätseindrucks gewinnt er in Analogie zur Fotografie, er diskutiert das Verhältnis von Bild und Wahrheit in seiner Prosa – vor allem in den autobiographischen Essays zur Fotografie – und nutzt die Fotografie um die Grenzen und Paradoxien der Selbstenthüllung transparent zu machen.

Codes des Authentizität

Ob eine Darstellung in einem beliebigen Medium als authentisch akzeptiert wird, hängt in hohem Maße von formalen Aspekten ab. Zur Beurteilung des dokumentarischen Charakters überprüft der Rezipient – zumeist nicht bewusst – inwieweit die Gestaltung seinen Erwartungen an eine „realistische“ oder „authentische“ Darstellung entspricht.

Ein Beispiel: In der Modefotografie werden häufig „Alltagsszenen“ inszeniert. Aufgrund von gestalterischen Aspekten wie Ausleuchtung, Bildkomposition, Filmmaterial etc. ist in der Regel aber kein Problem, die resultierenden Bilder als nicht dokumentarisch zu erkennen.¹⁵

In der Fotografie sind die Mittel zur Erzielung eines „Realitätseffekts“¹⁶ stark durch die technischen Bedingungen der Aufnahme bestimmt, in der Literatur mehr durch (implizite) Konvention. Guibert, der erklärt: „Mir selbst gegenüber nämlich bin jedesmal der Voyeur, der Dokumentarist.“ (MP 110) greift in beiden Medien zu vergleichbaren Mitteln, gestaltet die autobiographische Authentizität in Analogie zu den ästhetischen Codes fotografischer Dokumentation.

Die vermeintlich authentischste literarische Form ist das Tagebuch. Die Tagebuchform kann als schriftliches Pendant zur Momentaufnahme betrachtet werden. Dementsprechend greift Guiberts in seiner Prosa häufig auf diese Form zurück. Seine Romane sind aus zumeist kurzen Kapitel aufgebaut, er bevorzugt lineare Satzkonstruktionen und verzichtet auf Verbindungen zwischen den einzelnen Kapiteln wie zwischen den Werken.

Er charakterisiert seinen Stil als „Die photographische Schrift“¹⁷. Seine Literatur soll den Eindruck erzeugen, die Wahrnehmung würde ohne Zeitverzögerung zu Papier gebracht:

¹⁵ (Oder saloppes Beispiel: Wenn im sorgfältigen ausgeleuchteten Stilleben vor ihrer Großbildkamera ein UFO landet, haben Sie zwar eine Kamera parat, aber trotzdem Pech gehabt: Gerade aufgrund der hohen Qualität der Aufnahme, wird Ihnen niemand den ausserirdischen Besuch glauben.)

¹⁶ Vgl. Barthes, Roland: „Der Wirklichkeitseffekt“ In: der.: „Das Rauschen der Sprache.“ Frankfurt am Main 2006, S. 164)

¹⁷ „Phantom-Bild“, a.a.O. S. 73.

„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.“¹⁸

Sein Ziel ist es, Nähe zwischen Leser und Autor erzeugen:

„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.“¹⁹

Dass Guibert den Produktionsprozess transparent macht, dient dabei wiederum dem Realitätseffekt. Es wirkt als Indiz seiner Aufrichtigkeit und ist eine Erinnerung an den Leser, dass es sich trotz des Stil um bewusst gestaltete Prosa teilweise um reine Fiktion handelt.

Vergleichbare ästhetische Mittel bestimmen auch sein fotografisches Werk: Sichtbarmachung der Inszenierung, das Vermeiden betont artifizieller Elemente, die Erzeugung der Illusion von Nähe zwischen Objekt, Fotograf und Betrachter.

Fotografische Nähe

Als Fotograf inszeniert sich Guibert als Amateur. Das Leitmotiv seiner Fotografie lautet Privatheit:

„Photographiere nur die Leute, die dir am nächsten stehen, deine Eltern, deine Geschwister, deine geliebte Freundin, denn die alten Gefühle bestimmen das Photo...“²⁰

Entscheidendes Kriterium für die fotografische Qualität einer Aufnahme ist, dass sie „der Gefühlserinnerung einigermaßen getreu“²¹ ist. Guibert fotografiert nicht, um ein vermeintlich objektives Bild der Welt zu entwerfen: Fotografie dient Guibert zur Vermittlung und Konservierung des subjektiven Erlebens – seiner Empfindung gegenüber der Welt.

Sowenig seine tagebuchartige Prosa dem Moment entspringt, sowenig folgt seine absichtsvoll amateurhafte Fotografie einer am Schnappschuss orientierten Ästhetik (wie dies z.B. bei den vergleichbar privaten Aufnahmen von Nan Goldin der Fall ist). Das zufällige Element, der Bildfehler des „Schnappschusses“ erzeugten den Eindruck einer Objektivität, die Guibert für sein Werk nicht beansprucht. Daher bleibt die Inszeniertheit seiner Aufnahmen immer erkennbar.

Die Authentizität erhalten die Bilder aus der Gleichzeitigkeit von Distanz der Gestaltung und der Nähe zum Objekt.

Guibert fotografiert – sofern er sich nicht die Leica eines Freundes leiht – mit einer Rolle 35, einer kleinen mechanischen Sucherkamera mit 35mm-Objektiv. Der für Guibert entscheidende Vorteil des Apparates: „Er stellt mit den Leuten, die man fotografiert, nicht diese seriöse, professionelle und rentable Beziehung her.“²²

Seine bevorzugten Motive, sind wie gesagt Freunde und Verwandte

¹⁸ „Phantom-Bild“, a.a.O. S.74.

¹⁹ Guibert, Hervé: „Mitleidsprotokoll.“ Reinbek bei Hamburg 1994. S. 111.

²⁰ „Phantom-Bild“, a.a.O. S.93.

²¹ „Phantom-Bild“, a.a.O. S.24.

²² „Phantom-Bild.“ a.a.O. S. 80. (Wobei in der Wahl der Kamera ebenso wie in der Erwähnung der geliehenen Leica auch der Einfluss der offensichtlichen Bewunderung Guiberts für Henri Cartier-Bresson deutlich wird...).

(Beispiele)

seine Umgebung, wobei er oft eine Beziehung zur Prosa herstellt (Röntgenbild)

und wie in einem Projekt der Selbstenthüllung nicht anders zu erwarten: Guibert selbst.

(Einige Selbstportraits)

Die Grenzen der Selbstenthüllung.

An den Selbstportraits fällt auf, dass Guibert oft teilweise verdeckt oder im Spiegel abgebildet ist. Zum Teil ist dies – wie erwähnt – ein Element, das die Produktion des Bildes im Bild reflektiert, somit dem Wirklichkeitseffekt dient. Darüber hinaus enthüllen Spiegelungen und Abschattungen etwas Grundsätzliches über das Projekt der Selbstenthüllung. Auch ein Programm demonstrativer Offenheit kann nicht die „ganze Wahrheit“ der Person offenbaren.

Der Entwurf des eigenen Bildes ist nicht frei von der Willkür des Autors und die Wahrheit des Bildes hat ihre Grenze in dem, was ein Bild überhaupt zu enthüllen vermag. Der Titel „Phantom-Bild“ für seinen Band mit autobiographischen Essays über sein Verhältnis zur Fotografie ist dabei programmatisch zu verstehen: Als Objekte der Betrachtung entwickeln Fotografien ein eigenes Leben und eine eigene Wirklichkeit. Der technisch exakte Abbildungsmechanismus ist kein Garant für die Wahrheit – im Gegenteil: Die Wirklichkeit droht unter der Macht des Bildes verschüttet zu werden. Die Fotografie produziert ein „Phantom-Bild“.

In mehreren Essays beschreibt Guibert „Photographische Phantasiegebilde“ – Bilder, die nicht zustande gekommen sind. Gerade weil diese Bilder nur als literarische Fiktion existieren, geben sie die subjektive Wahrheit seines Erlebens treffender wieder, als dies die entsprechenden Fotos könnten: „Das Bild läge vor mir [...], unreal, noch unwirklicher als ein Jugendphoto: als Beweisstück.“²³

Das weist darauf hin, dass u.U. für Guibert die Fiktion seine Wahrheit von Fiktion genauer repräsentiert wird. Daher ist seine Prosa auch als Roman oder Erzählung gekennzeichnet. Die autobiographische Wahrheit kann für Guibert auch in der Erfindung liegen.

Kontrollverlust

Das Projekt der Selbstenthüllung ist – wie wahrscheinlich jeder Entwurf eines Selbstbildes – durch den Wunsch, die Kontrolle über das eigene Bild zu behalten, motiviert.

So denkt Guibert als 25jähriger, zu einem Zeitpunkt als die Krankheit AIDS noch nicht einmal entdeckt war, darüber nach, sein Grabmedaillon zu bestellen – mit einem Paßbild, von dem garantiert wird, „daß es auf zwanzig Jahre unzerstörbar und unveränderlich sei – und so sein posthumes Bild zu bestimmen.“²⁴

²³ „Phantom-Bild.“ a.a.O. S. 18.

²⁴ „Phantom-Bild.“ a.a.O. S. 60.

Mit der Veröffentlichung des Selbstbildes wird es der Kontrolle seines Schöpfer entzogen. Es droht die Person, die es zeigt, zu verdecken: „... , ich fürchte, daß sie mein Bild lieben und daß es dabei bleibt.“²⁵

Zudem liegt es im dokumentarischen Wesen der Fotografie, dass der Fotograf nicht bestimmen kann, was der Betrachter im Bild sieht. Analoges gilt für das gesamte Selbstbild. Auch diesen Punkt thematisiert Guibert anhand einer fotografischen Allegorie: Ein Photolaborant macht durch Abwedeln eben jene Schönheitsfehler eines Portraits Guiberts sichtbar, die der Fotograf gerade zu vertuschen suchte:

„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.“²⁶

Das Paradies als Paradox

Der Kontrollverlust beschränkt sich nicht auf Details der Person. Vielmehr führt das von Guibert mit dem „Projekt der Selbstenthüllung“ entworfene Selbstbild in einen unausweichlichen Widerspruch.

Guibert bedient sich der Fotografie, um zu vermeiden sein Leben in einer – postmodern formuliert – „großen Erzählung“ zu vereinheitlichen. Der mit Hilfe der Fotografie und analog zu ihr gestaltete dokumentarische und fragmentarische Charakter von Guiberts Werk, der Verzicht des Autors auf eine kausale Erklärung seiner Person soll die fragmentarische Wahrheit des Subjektes gegen die Vorstellung ihrer Identität verteidigen. Guibert will nicht auf Theorie reduziert werden.

Das erweist sich aber als aussichtsloses Unterfangen. So unangemessen das Konzept der Identität dem Erleben auch zu sein scheint, es stellt einen notwendigen Aspekt der Subjektivität dar, ohne den wir als Personen weder handeln noch (von uns) denken können.

„Es ist meine Illusion, zu glauben, daß wenn ich meinen Diskurs breche, ich aufhöre imaginär über mich selbst zu reden, ...“²⁷

Guiberts autobiographisches Projekt ist der Versuch, der Reduktion auf Identität zu entgehen. Dabei entwirft er im Prozess der Selbstfiktionalisierung – zumindest für seine Leser – einen zweiten Hervé Guibert. In letzter Konsequenz besitzt er damit (mindestens) zwei Identitäten: Die der schreibenden Person und die der beschriebenen.

„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 zu zwei Personen verdoppelte [...]“²⁸

Das „Projekt der Selbstenthüllung“ führt in einen unauflösbaren Widerspruch: Durch den Versuch der Negation von Identität bestimmen zwei Identitäten das Le-

²⁵ „Phantom-Bild.“ a.a.O. S. 30.

²⁶ Guibert, Hervé: „Photographien.“ München, Paris, London 1993. o.S.

²⁷ Barthes, Roland: „Über mich selbst.“ München 1978., S. 104

²⁸ Guibert, Hervé: „Das Paradies.“ Reinbek bei Hamburg 1994. S. 102.

ben der Person Hervé Guibert und bestätigen damit sowohl die Erfahrung der Fragmentierung und als auch die der Identität.

Das Paradoxon der Identität ist Thema seines (wahrscheinlich) letzten Romans: Der fiktive Hervé Guibert einer Kriminalgeschichte begibt sich auf die Suche nach der nichtexistenten Identität seiner bei einem Badeunfall verstorbenen Freundin und wird dabei mit dem fiktiven Hervé Guibert der autobiographischen Romane konfrontiert.

Der Roman gipfelt in einem Paradox, das als Allegorie auf das „Projekt der Selbstenthüllung“ verstanden werden kann: „Ich sehe Fotos von Afrika an, und ich sehe genau, daß es Afrika nicht gibt.“²⁹

Am Ende bleibt die Frage nach dem Selbst ungelöst und nur Spekulation: Vielleicht bedeutet die Formulierung dieses Widerspruchs die äußerste Form der Selbstenthüllung, vielleicht liegt genau darin die einzige ihm zugängliche Wahrheit über das Subjekt.

²⁹„Das Paradies.“ a.a.O., S. 123.