

Bernd Neugebauer

# Der Fotograf und Schriftsteller Hervé Guibert.

*Beitrag zum Symposium der Darmstädter Tage der Fotografie 2006 – 22.04.2006  
Überarbeitete und erweiterte Fassung vom 08.05.2006 (Korrigiert: 24.08.2010)*

## Einleitung

Da es im Folgenden um einen – eher weniger bekannten – Fotografen und Schriftsteller gehen soll, dessen Werk in erster Linie autobiographisch<sup>1</sup> ist, scheint es sinnvoll, mit einem kurzen biographischen Abriss zu beginnen.

## Kurze Biographie

Hervé Guibert wurde 1955 in Saint-Cloud geboren, verbrachte seine Schulzeit in Paris und La Rochelle und lebte ab 1973 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),<sup>2</sup> die Auszeichnung mit einem *César* für das Drehbuch zu Patrice Chéreau<sup>3</sup> „L’homme blessé“ (1985; dt: „Der verführte Mann“) und den Literaturpreis Prix Féneon für seinen Roman „Les Aveugles“ (dt: „Blinde“<sup>4</sup>). Bis zu seinem Tod im Dezember 1991 veröffentlichte er über 15 Romane, Erzählungen und Bildbände, seine Fotografien wurden in zahlreichen Einzel- und Gruppenausstellungen gezeigt.

Unter dem Aspekt der Verbindung von Fotografie und Literatur sind dabei der Band „Phantom-Bild“<sup>5</sup> (1981) mit autobiographischen Essays über sein Verhältnis zum Medium und der Foto-Roman „Suzanne und Louise“ (1979) besonders erwähnenswert.

Mit „Dem Freund, der mir das Leben nicht gerettet hat“<sup>6</sup> (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:

*Erstens:* „Dem Freund, ...“ war einer der ersten – ich würde sagen: der erste<sup>7</sup> – Romane über HIV/AIDS, bei dem von Literatur im emphatischen Sinne die Rede sein konnte – der mehr als ein nüchterner Betroffenenbericht war.

<sup>1</sup> Zur Verwendung der Begriffe „autobiographisch“ und „Autobiographie“ in diesem Text, siehe weiter unten.

<sup>2</sup> Gesammelt in: „La Photo, inéluctablement.“ Paris 1999.

<sup>3</sup> Bekannte Filme u.a.: „Bartholomäusnacht“, „Intimacy“, „Wer mich liebt, nimmt den Zug.“

<sup>4</sup> Hervé Guibert: „Blinde.“ Reinbek bei Hamburg 1985.

<sup>5</sup> Hervé Guibert: „Phantom-Bild.“ Leipzig 1993.

<sup>6</sup> Hervé Guibert: „Dem Freund, der mir das Leben nicht gerettet hat.“ Reinbek bei Hamburg 1993.

<sup>7</sup> Ein eingeständenermaßen subjektives Urteil, bei dem Cyril Collards „Les nuits fauves“ von 1989 keine Berücksichtigung findet.

*Zweitens:* Ungeachtet seiner literarischer Qualität besaß der Roman das nötige Skandal-Potenzial, das mediale Aufmerksamkeit über die Grenzen des Kulturbetriebs hinaus garantiert. Guibert stellt in „Dem Freund ...“ – für die Betroffene eher unvorteilhaft – die Starallüren der Schauspielerin Isabelle Adjani dar und plaudert ...

*Drittens:* ... vermeintlich skandalöse Details über das Sexualleben und die Umstände des Todes von Michel Foucault aus.<sup>8</sup>

Das Stichwort Michel Foucault führt mitten ins Thema: Hervé Guibert war mit Foucault und Roland Barthes befreundet – beide (im weitesten Sinne) postmoderne<sup>9</sup> Theoretiker der Subjektivität.

Ihr Einfluss 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“<sup>10</sup> kann der überwiegende Teil der veröffentlichten Bilder und Schriften seinem „Projekt der Selbstenthüllung“<sup>11</sup> zugerechnet werden: Die Fotografien zeigen Familie, Freunde, Orte und Umstände von Guiberts Leben. Der Protagonist der meisten seiner 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.“<sup>12</sup>

Die Maxime nach der Guibert dabei verfährt lautet: „Tout dire“<sup>13</sup> – 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 eine literaturwissenschaftliche Diskussion des Begriffs einsteigen zu wollen<sup>14</sup> – Autobiographie, die den Bedingungen postmoderner Subjektivität gerecht wird.

<sup>8</sup> Auf Druck der Familie war offiziell Krebs (statt AIDS) als Foucaults Todesursache angegeben worden. Guibert zum Vorwurf der Indiskretion: „Wenn er mir seine Orgien in der Sauna erzählte, fand ich das sehr schön. Das gehörte zu den Sachen, die ich liebte. Und zu meinem eigenen Leben.“ (Didier Eribon: „Man muß die Sachen sagen. Interview mit H. Guibert.“ In: *Die Tageszeitung* vom 17.01.1992.)

<sup>9</sup> Im Interesse der Verständlichkeit wird der Begriff „postmodern“ hier zur Kennzeichnung von Positionen deren Fokus nicht auf der Suche nach theoretischer Einheit liegt, (und somit eher großzügig) verwendet. Vgl. z.B.: Gary Aylesworth: „Postmodernism.“ In: „The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Winter 2005 Edition)“ Edward N. Zalta (Hrsg.); URL = <http://plato.stanford.edu/archives/win2005/entries/postmodernism/>. (Alle Links: Stand 08.05.2006)

<sup>10</sup> Hervé Guibert: „Mitleidsprotokoll.“ Reinbek bei Hamburg 1994. S. 182.

<sup>11</sup> „Dem Freund, ...“ A.a.O., S. 237.

<sup>12</sup> Didier Eribon, a.a.O.

<sup>13</sup> Peter Jobst: „Homosexualität und AIDS im Werk von Hervé Guibert.“ In: „Forum. Homosexualität und Literatur.“ Heft 19/1993, S. 68.

<sup>14</sup> Zum Begriff der Autobiographie siehe Nachtrag.

Im Projektcharakter liegt ein erster Gegensatz zur traditionellen Form der Autobiographie. Guibert weigert sich, sein Leben in die bündige, abgeschlossene Form von ein oder zwei Büchern zu gießen, denn: „Ich feilsche gern, das ist Leben. Alles im Leben ist Feilschen. Der Tod ist die Einigung.“<sup>15</sup>

Das gesamte Werk in seinem offenen Charakter bildet seine Autobiographie. Guibert beschränkt sich dabei nicht auf das Medium der Literatur. Eine entscheidende Funktion hat die Fotografie.

Im Schaffen Guiberts ergänzen sich Fotografie und Literatur nicht einfach: Sie durchdringen einander. Fotografie ist bei Guibert auch ein literarisches Mittel, eine der Form moderner Subjektivität angemessene Sicht seiner Selbst zu entwerfen. Guibert erklärt in „Dem Freund, ...“ AIDS zu einem „Paradigma“<sup>16</sup> im Projekt der Selbstenthüllung. Gleiches könnte auch für die Funktion der Fotografie behauptet werden.

### Das postmoderne Selbst

Jede autobiographische Praxis, jede 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 – postmodern formuliert – „große Erzählung“ zu verstehen ist.<sup>17</sup> 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 Rousseau berichtet in seinen „Bekenntnissen“ (1782) – die als erstes Werk der Gattung Autobiographie gelten können<sup>18</sup> – 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 [...]“<sup>19</sup>

Am Ende des 20. Jahrhunderts erscheint die Vorstellung der Einheit der Person in wachsendem Maße suspekt. U.a. Barthes und Foucault haben gezeigt, wie Identität in der Wechselwirkung von Individuum und Gesellschaft konstruiert wird. Ange-

<sup>15</sup> „Mitleidsprotokoll“, A.a.O., S. 239.

<sup>16</sup> „Dem Freund, ...“, A.a.O., S. 204.

<sup>17</sup> Zum Verhältnis von Einheit und Identität siehe Nachtrag.

<sup>18</sup> Zumindest erscheinen Rousseaus „Bekenntnisse“ in der Rückschau als das erste Modell der Gattung Autobiographie. Vgl. z.B.: Peter Bürger: „Das Verschwinden des Subjekts. Eine Geschichte der Subjektivität von Montaigne bis Barthes.“ Frankfurt am Main 1998, S. 99.

<sup>19</sup> Jean-Jacques Rousseau: „Bekenntnisse.“ Frankfurt am Main und Leipzig, 1985. S. 583

sichts 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 – die „Wahrheit der Person“ nicht mehr in der Form traditioneller Autobiographie dargestellt werden kann.

### **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.“<sup>20</sup>

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 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.<sup>21</sup>

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

### **Fotografie und Fragmentierung**

Angesichts der Bedeutung der Fotografie für Guiberts Verhältnis zur Sexualität und seiner Tätigkeit als Fotokritiker für *Le Monde* könnte man vielleicht vermuten, dass die Funktion des Mediums in seinem autobiographischen Projekt durch eine biographische Disposition des Autors begründet ist. Ohne Zweifel ist dieser „biographische Faktor“ nicht zu vernachlässigen. Dass die von Guibert gewählte Verbindung der beiden Medien für Betrachter und Leser funktioniert, hat jedoch vor allem gesellschaftliche Gründe.

Unbestreitbar haben die visuellen Massenmedien an der Fragmentierung der individuellen Erfahrung ihren Anteil. Film, Fernsehen und Fotografie haben die kulturellen Grundlagen der kollektiven Wahrnehmung verändert. Das fotografische Bild der Welt ist von sich aus zusammenhanglos<sup>22</sup> – was sich an der einfachsten (o-

<sup>20</sup> „Phantom-Bild.“ A.a.O., S. 87.

<sup>21</sup> „Das krebskranke Bild.“ In: „Phantom-Bild.“ A.a.O., S. 160.

<sup>22</sup> Die holzschnittartige Darstellung dieser These ist dem Thema des Textes geschuldet und soll ein für das Werk Guiberts wichtiges Strukturmerkmal einer durch Bildmedien bestimmten Wahrnehmung illustrieren. Im Detail wären die vorherrschenden narrativen Schemata der einzelnen Medien genauer zu betrachten und im Falle der Fotografie zu untersuchen, in welchen Kontexten Fotografien rezipiert werden und ob bzw. wie in der Wechselwirkung zwischen Bild und Kontext Zusammenhänge in dem Dargestellten wahrgenommen – bzw. nahegelegt – werden.

der: vertrautesten?) Beziehung zwischen zwei Tatsachen verdeutlichen lässt: der Kausalität.

Ohne zusätzliche Informationen kann eine kausale Beziehung zwischen zwei Bildern nicht hergestellt werden. Schon weil die Bilder nichts über die Umstände ihrer Entstehung aussagen: Ein Objekt das wir auf beiden Bildern erkennen, muss in der Realität keineswegs dasselbe Objekt sein. Sofern wir einen kausalen Zusammenhang zwischen den Bildern erkennen, beruht dieser immer auf Interpretation.

Susan Sontag resümiert über die von der fotografischen Bilderflut produzierte 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*.“<sup>23</sup>

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.

### Kontext

Dem Medium Fotografie kommen verschiedene Funktionen in Guiberts Projekt zu. Die offensichtlichste: Die Fotos „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 diesen 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.

Dazu liefert Fotografie ihm das Modell: Fotografien erhalten für den Betrachter durch das Prinzip der Identifikation Bedeutung: In dem Maße in dem wir auf einem Bild Bekanntes wiedererkennen, können wir ihm Bedeutung verleihen<sup>24</sup> (Im Gegensatz zur Sprache, deren wichtigstes bedeutungsstiftendes Element die Konvention ist.)

Guibert erzählt keine Geschichte, vielmehr versucht er die Ereignisse seines Lebens (und des Lebens des darin wiederkehrenden Personals) zu dokumentieren. Die einzelnen Dokumente sind nur über ein Netz aus – identifikatorischen – Verweisen verbunden. 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.

<sup>23</sup> Susan Sontag: „Über Fotografie.“ Frankfurt am Main 1980. S. 28, Herv.i.O.

<sup>24</sup> „Die aller Fotografie zugrundeliegende Annahme, daß jedes einzelne Foto ein Stück Welt ist, hat zur Folge, daß wir nicht wissen, wie wir auf eine Fotografie reagieren sollen [...], solange wir nicht wissen, welches Stück Welt es ist.“ (Sontag: „Über Fotografie.“ A.a.O., S. 92, Herv.i.O.)

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. Das Bild zeigt Vincent verletzlich – fast noch ein Kind.

Der Leser dieser Erzählung ist eher geneigt, sich Vincent als ausgekochten Betrüger oder abgehalftertes Drogenwrack vorstellen:

„Er ist jetzt nicht mehr Buster Keaton, sondern Boris Karloff: wenn ich ihn mit seiner Narbe auf der Stirn ankommen seh, [...] ergreift mich ein Grauen kurz vorm hysterischen Lachanfall.“<sup>25</sup>

Kindlich – oder präziser: kindisch – ist der Vincent der Erzählung nur in seiner emotionalen Instabilität. In vielen Aspekten widerspricht dieser Vincent dem Foto, ebenso wie dem Bild, das Guibert in anderen Texten von ihm zeichnet. Die „Wahrheit“ – d.h. die angemessene Darstellung – der Beziehung des Schriftstellers zu seinem Protagonisten liegt weder im fotografischen noch im literarischen Bild Vincents. Sie besteht darin, den Widerspruch stehen zu lassen.<sup>26</sup>

Das Bild „Michel“ – wenn auch Jahre vor der Veröffentlichung von dem „Freund, ...“ aufgenommen – stützt dagegen die Enthüllungen des Buches. Es zeigt nicht einfach nur den berühmten Philosophen im Bademantel. Situation und Inszenierung beweisen geradezu die von Guibert behauptete freundschaftliche Nähe zu Foucault. Als Dokument der Freundschaft verleiht das Bild den Aussagen des Romans zusätzliche Authentizität.

### 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 bekenntnishafter 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 stelle sicher, dass die abgebildete Situation in der Realität vorgefunden wurde. Roland Barthes nennt dies das „Es-ist-so-gewesen“<sup>27</sup> der Fotografie.

Dem entspricht der „autobiographische Pakt“<sup>28</sup>, 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 von Tatsachen enthält, sondern eine, in welcher Autor und „enthülltes“ Selbst nicht identisch sind.<sup>29</sup>

<sup>25</sup> Hervé Guibert: „Verrückt nach Vincent“. Hamburg 1999, S. 31. Oder: „Abend mit Vincent, es gibt was Neues: ich hab gekotzt.“ (ebd.)

<sup>26</sup> Bezeichnend ist, wie Guibert in „Verrückt nach Vincent“ die Reaktion eines Freundes bei der ersten Begegnung schildert: „Sein Ton will sagen: « Der da ist Vincent? ».“ („Verrückt nach Vincent.“ A.a.O., S. 9).

<sup>27</sup> Roland Barthes: „Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie.“ Frankfurt am Main, 1989. S. 89.

<sup>28</sup> Vgl.: Philippe Lejeune: „Der autobiographische Pakt.“ Frankfurt am Main, 1994.

<sup>29</sup> Ein Beispiel einer gefälschten Autobiographie stellen Benjamin Wilkomirskis „Bruchstücke“ dar. Vgl. z.B.: Jörg Lau: „Ein fast perfekter Schmerz.“ ([http://www.zeit.de/archiv/1998/39/199839.wilkomirski\\_.xml](http://www.zeit.de/archiv/1998/39/199839.wilkomirski_.xml))

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 sichtbar 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 es in der Regel aber kein Problem, die resultierenden Bilder als nicht dokumentarisch zu erkennen.

In der Fotografie sind die Mittel zur Erzielung eines „Realitätseffekts“<sup>30</sup> stark durch die technischen Bedingungen der Aufnahme bestimmt, in der Literatur eher durch formale Konventionen. Guibert, der erklärt: „Mir selbst gegenüber nämlich bin jedesmal der Voyeur, der Dokumentarist“<sup>31</sup>, 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 die Tagebuchform.<sup>32</sup> Sie kann als schriftliches Pendant zur Momentaufnahme betrachtet werden. Dementsprechend greift Guibert in seiner Prosa häufig auf diese Form zurück. Seine Romane sind aus zumeist kurzen Kapiteln aufgebaut, er bevorzugt lineare Satzkonstruktionen und verzichtet darauf, die Beziehungen zwischen den einzelnen Kapiteln wie zwischen den Werken zu explizieren.

Er charakterisiert seinen Stil als „Die photographische Schrift“.<sup>33</sup> Seine Literatur soll den Eindruck erzeugen, die Wahrnehmung würde ohne Zeitverzögerung zu Papier gebracht:

<sup>30</sup> Vgl. Roland Barthes: „Der Wirklichkeitseffekt.“ In: Ders.: „Das Rauschen der Sprache.“ Frankfurt am Main 2006, S. 164.

<sup>31</sup> „Mitleidsprotokoll.“, A.a.O. S. 110.

<sup>32</sup> „Tagebuchform“ bedeutet dabei nicht Tagebuch, sondern eine Form der Prosa, die den Vorstellungen des Lesers von „typischen“ Tagebucheinträgen entspricht.

<sup>33</sup> „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.“<sup>34</sup>

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.“<sup>35</sup>

Dass Guibert den Produktionsprozess transparent macht, dient dabei wiederum dem Realitätseffekt. Es streut Indizien seiner autobiographischen Aufrichtigkeit, indem er den Leser daran erinnert, dass es sich trotz der Unmittelbarkeit suggerierenden Stils um bewusst gestaltete Prosa teilweise um reine Fiktion handelt.

Vergleichbare ästhetische Mittel finden sich im fotografischen 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“<sup>36</sup>. 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 ...“<sup>37</sup>

Entscheidendes Kriterium für die fotografische Qualität einer Aufnahme ist, dass sie „der Gefühlserinnerung einigermaßen getreu“<sup>38</sup> ist. Guibert fotografiert nicht, um ein vermeintlich objektives Bild der Welt zu entwerfen: Fotografie dient ihm 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.

Autobiographische 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 *Rollei 35*, einer kleinen mechanischen Sucherkamera mit 35mm-Objektiv. Der für Guibert entscheidende Vorteil des Apparates: „Er stellt mit den Leuten, die man photographiert, nicht diese seriöse, professionelle und rentable Beziehung her.“<sup>39</sup>

<sup>34</sup> „Phantom-Bild.“ A.a.O. S. 74.

<sup>35</sup> Hervé Guibert: „Mitleidsprotokoll.“ Reinbek bei Hamburg 1994. S. 111.

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

<sup>37</sup> „Phantom-Bild.“ A.a.O. S. 93.

<sup>38</sup> „Phantom-Bild.“ A.a.O. S.24.

<sup>39</sup> „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...).



Seine bevorzugten Motive sind Freunde und Verwandte, seine Umgebung – wobei er oft ,wie bereits am Beispiel Vincent dargestellt, eine direkte Verbindung zur Prosa herstellt – und wie in einem Projekt der Selbstenthüllung nicht anders zu erwarten: Guibert selbst.

### **Die Grenzen der Selbstenthüllung.**

An den Selbstportraits fällt auf, dass Guibert sich häufig teilweise verdeckt oder im Spiegel abgebildet. Zum Teil ist dies – wie erwähnt – ein Element, das die Produktion des Bildes im Bild reflektiert, somit dem Wirklichkeitseffekt dient. Darüber hinaus stehen Spiegelungen und Abschattungen in Beziehung zu den grundlegenden Prinzipien des Projekts 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 den 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.“<sup>40</sup>

Die Wahrheit des Individuums ist für Guibert weder in juristischen Kategorien („Beweisstück“) zu denken noch in gleichsam szientifistischer Manier mit Hilfe der als „Pencil of Nature“ gedachten Fotografie abzubilden. Die Wahrheit des selbsternannten Dokumentaristen Guibert kann unter Umständen von der Fiktion genauer repräsentiert werden. Daher besteht kein Widerspruch wenn Guiberts Prosa unter der Gattungsbezeichnung Roman verkauft wird, während sie im Text der Bücher als Teil des autobiographischen Projektes kenntlich gemacht wird.<sup>41</sup>

### **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 entdeckt und sein früher Tod nicht vorauszusehen war – darüber nach, sein

<sup>40</sup> „Phantom-Bild.“ A.a.O. S. 18.

<sup>41</sup> Wodurch sich auch die auf den ersten Blick widersprüchliche Verwendung der Begriffe „Autobiographie“ und „autobiographisch“ in diesem Text erklärt.

Grabmedaillon zu bestellen: mit einem Paßbild, von dem garantiert wird, „daß es auf zwanzig Jahre unzerstörbar und unveränderlich“<sup>42</sup> sei.

Die Veröffentlichung des Selbstbildes entzieht es der Kontrolle seines Schöpfers. Es droht die Person, die es zeigt, zu verdecken: „... , ich fürchte, daß sie mein Bild lieben und daß es dabei bleibt.“<sup>43</sup> Guibert kann sein Bild, nicht jedoch dessen Rezeption bestimmen.

Er thematisiert den Kontrollverlust anhand einer fotografischen Allegorie: Ein Photolaborant macht durch Abwedeln eben jene Schönheitsfehler eines Portraits Guiberts sichtbar, die der Fotograf 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.“<sup>44</sup>

### Das Paradies als Paradox

Der autobiographische Kontrollverlust beschränkt sich nicht auf Details der Person. Das Werk entwickelt in der Rezeption eine für den Urheber unkontrollierbare Eigendynamik. Daher führt das von Guibert mit dem „Projekt der Selbstenthüllung“ entworfene Selbstbild zu einem unausweichlichen Widerspruch.

Er 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 quasi-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, ...“<sup>45</sup>

Guiberts autobiographisches Projekt ist der Versuch, der Reduktion auf Identität zu entgehen. Dabei entwirft er in diesem Prozess – der letztendlich eine Form der Selbstfiktionalisierung darstellt – einen zweiten „Hervé Guibert“. Als Resultat des autobiographischen Handelns besitzt der Autor – 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 [...].“<sup>46</sup>

<sup>42</sup> „Phantom-Bild.“ A.a.O. S. 60.

<sup>43</sup> „Phantom-Bild.“ A.a.O. S. 30.

<sup>44</sup> Hervé Guibert: „Photographien.“ München, Paris, London 1993. o.S.

<sup>45</sup> Barthes, Roland: „Über mich selbst.“ München 1978., S. 104

<sup>46</sup> Hervé Guibert: „Das Paradies.“ Reinbek bei Hamburg 1994. S. 102.

Damit ist der Widerspruch im „Projekt der Selbstenthüllung“ benannt: Durch den Versuch der Negation von Identität bestimmen zwei Identitäten das Leben 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 zur Veröffentlichung bestimmten 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.“<sup>47</sup>

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

## Nachtrag

Natürlich ist es – zumindest mir – nicht möglich, in 35 Minuten das Werk eines nicht sonderlich bekannten Fotografen und Schriftstellers – wobei der Fotograf Guibert nicht ohne den Schriftsteller zu verstehen ist (und umgekehrt) – vorzustellen und dabei auch noch „abschließend“ zu deuten. Dass am Ende des Vortrages viele Fragen offen bleiben, gehört daher ebenso zum Konzept wie die ein oder andere Ungenauigkeit im Umgang mit literaturwissenschaftlichen oder subjektphilosophischen Konzepten.<sup>48</sup> Sollte es gelungen sein, Interesse am Werk Guiberts zu wecken oder durch die Darstellung dieses Werkes der Betrachtung der im Rahmen der Veranstaltung ausgestellten Fotografien einen Aspekt hinzuzufügen, so würde ich meine „Mission“ als erfüllt betrachten.

Nichtsdestotrotz scheint es mir angebracht, die Verwendung des Begriffes Autobiographie doch – ein wenig – zu präzisieren. Mit allen Einschränkungen, denen Definitionen einer Gattung unterliegen, ließe sich der diesem Text zugrunde liegende Begriff von Autobiographie folgendermaßen zusammenfassen:

Eine Darstellung der Selbstinterpretation eines Subjekts, die von diesem selbst erstellt, für die Veröffentlichung bestimmt und für den Rezipienten als solche kenntlich gemacht ist.

Entscheidend ist dabei der Begriff der Selbstinterpretation. Im Gegensatz zu anderen Formen der Darstellung der eigenen Person impliziert „Autobiographie“ immer eine Vorstellung – zumindest der eigenen – Subjektivität und den Rückblick auf das eigene Leben (oder als wichtig erkannte Abschnitte desselben). Eine Autobiographie stellt somit den Versuch dar, ein Verständnis der eigenen Person zu entwickeln, seine Individualität im Blick auf die Umwelt (man könnte auch sagen: die Anderen, die Gesellschaft) zu definieren und dieses in einer als angemessen empfundenen Form darzustellen.

Dementsprechend ist die Frage, ob es sich bei einem Werk um eine Autobiographie handelt, nicht nach formalen Kriterien zu entscheiden – bedeutet Darstellung des eigenen Lebens (und damit Fiktionalisierung) des Lebens nicht notwendig Autobiographie, wenn das Verständnis der eigenen Person nicht in der Form Ausdruck findet.

Autobiographie ist ein genuin modernes Phänomen: Erst als das Subjekt seinen Platz in der Gesellschaft selbst bestimmen kann (oder: muss), wird die eigene Subjektivität zum Thema.<sup>49</sup> Dass die Einheit des Subjekts mittlerweile in Frage gestellt ist, wäre dementsprechend – und obwohl dies wie oben erläutert kein erst im 20. Jahrhundert zu beobachtendes Phänomen ist – postmodern.

<sup>48</sup> So bedarf z.B. der Begriff der Identität des Individuums, der hier als genuin modernes Konstrukt betrachtet wird, das gegenüber der Vorstellung der Einheit der Person spezifische Unterschiede ausweist, dabei aber ebenso die Form dieser Vorstellung in der bürgerlichen Gesellschaft darstellt, eigentlich einer sehr ausführlichen Diskussion.

<sup>49</sup> Der entscheidende Unterschied zwischen den Bekenntnissen von Augustinus und Rousseau liegt m.E. darin, dass Augustinus in der (vorgegebenen) Form des Bekenntnisses Rechenschaft vor Gott ablegt, während Rousseau in am Roman orientierter Form Rechenschaft vor sich selbst ablegt und den Zusammenhang zwischen der gewählten Form und dem Verständnis seines Selbst in den „Confessiones“ reflektiert. Während Rousseau die Frage nach der eigenen Subjektivität stellt, wäre Augustinus wahrscheinlich bereits die Frage absurd erschienen.

Der spezifische Reiz an der Beschäftigung mit Guiberts autobiographischen Projekt liegt daher meines Erachtens nicht in seiner Auseinandersetzung mit AIDS sondern wie er diese „postmoderne“ Vorstellung der Subjektivität thematisiert und versucht, eine ihr angemessene Form der Darstellung zu finden und dabei den notwendigen Widersprüchen seines Unternehmens eingedenk bleibt.

© 2006 Bernd Neugebauer

Dieser Text ist urheberrechtlich geschützt.

Veröffentlichung und Weiterverbreitung nur mit schriftlicher Genehmigung des Autors.

#### Informationen und Kontakt

Zu Hervé Guibert:

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

Blog und persönliche Website:

<http://www.erkennnis-und-entertainment.de/blog>