

**VOM ERZÄHLEN IN BILDERN.
ZUR DOKUMENTARISCHEN FUNKTION FOTOGRAFISCHER
NARRATIVE IN BODO KIRCHHOFFS AUTOBIOGRAPHISCHEM
ROMAN *DÄMMER UND AUFRUHR***

Ralitsa Ivanova

Hll.-Kyrill-und-Methodius-Universität in Veliko Tarnovo (Bulgarien)

**WRITING IN PICTURES.
ON THE DOCUMENTARY FUNCTION OF PHOTOGRAPHIC
NARRATIVES IN BODO KIRCHHOFF'S AUTOBIOGRAPHIC
NOVEL *DÄMMER UND AUFRUHR***

Ralitsa Ivanova

St. Cyril and St. Methodius University of Veliko Tarnovo (Bulgaria)

Abstract: Der Beitrag präsentiert Bodo Kirchhoffs Annäherung an eine dokumentarische Schreibweise in seinem autobiographischen Roman *Dämmer und Aufruhr. Roman der frühen Jahre* (2018). Im Zentrum des Interesses steht seine experimentelle Herangehensweise im Umgang mit verschiedenen Erinnerungsräumen sowie die Frage, wie er sein Schreiben durch den Rückgriff zur Fotografie an der Grenze zwischen Referentialität und autonomer Sprachlichkeit verortet.

Schlüsselwörter: Dokumentarisches Schreiben, Neuer Realismus, fotografische Narrative

Abstract: The article deals with Bodo Kirchhoff's documentary writing style in his autobiographical novel *Dämmer und Aufruhr. Roman der frühen Jahre* (2018). The focus is on his experiment with different memory spaces and photographic narratives. This approach sets his writing style on the border between factuality and fictionality.

Keywords: Documentary writing, New realism, photographic narratives

Dokumentarisches Schreiben ist ein stets wiederkehrendes Desiderat in der Gegenwartsliteratur. „Kunst ist autonom, aber nicht autark“ (Nieraad 1996, 17) hat Jürgen Nieraad in seinem Aufsatz mit dem Titel *Begehung des Elfenbeinturms* postuliert und damit auf eine Überbrückung des gängigen Hiatus zwischen Zeitgeschichte und Fiktion verwiesen. Diese hat seit den 90er Jahren des 20. Jahrhunderts eine hohe Konjunktur und kommt im Zuge

der einsetzenden Toterklärung der Postmoderne in vielerlei Konzepten eines *Neuen Realismus* zum Tragen.

Wie zuvor die Apologeten der Postmoderne stammen auch die Vordenker des *Neuen Realismus* aus den USA (Thomas Nagel, Paul Boghossian), er findet jedoch schnell auch im europäischen Raum seine Adepten (Maurizio Ferraris, Umberto Eco, Markus Gabriel). Zurückzuführen ist diese Entwicklung nicht zuletzt auf die zeitgeschichtliche Zäsur 9/11, in deren Anschluss die Medien das Ende des „age of irony“ verkündet haben, weil in New York und Washington das Reale auf unerhört gewaltsame Weise in die postmoderne Gedankenlosigkeit des „nothing is real“ eingedrungen sei (Meier 2017, 136).

Ferraris Ansatz und die Folgen

Die Debatte über den *Neuen Realismus* wird vom italienischen Philosophen Maurizio Ferraris 2011 bei einem Gespräch mit seinem deutschen Kollegen Markus Gabriel in einem neapolitanischen Restaurant eröffnet und erhält ihre endgültige Gestalt in der ein Jahr darauf erschienenen programmatischen Schrift *Manifest des Neuen Realismus (Manifesto del nuovo realismo)*. Der *Neue Realismus* wird darin als „die Fotografie eines Sachverhalts“ (Ferraris 2014, 13) charakterisiert und als Angriff auf zwei Dogmen der Postmoderne verstanden: Das erste postuliert, dass die gesamte Realität gesellschaftlich konstruiert und manipulierbar ist. Das zweite kategorisiert die Wahrheit als einen obsoleten Begriff.

Im Gegensatz zu den postmodernen Konstruktivisten, die behaupten, dass die Welt durch unsere Begriffsschemata konstruiert ist und dass nichts außerhalb des Textes, der Sprache oder irgendeiner Form des Wissens existiert, betont Ferraris, dass die Wirklichkeit einen strukturellen Zusammenhang besitze, der nicht nur den Begriffsschemata und den Wahrnehmungsapparaten widerstehe (darin besteht die Unveränderlichkeit als „fundamentaler Zug der Wirklichkeit“ (Ferraris 2014, 43), sondern ihnen vorausgehe:

Der Realismus ist die Ansicht, dass die natürlichen Gegenstände (und unter Umständen andere Typen von Gegenständen, die von Mal zu Mal zu spezifizieren wären) unabhängig von den Mitteln existieren, die wir haben, um sie zu erkennen: Sie sind existent oder inexistent kraft einer Wirklichkeit, die unabhängig von uns existiert. (Ferraris 2015, 61)

In der Unabhängigkeit der Gegenstände gegenüber den Begriffsschemata des Subjekts erkennt Ferraris das Potenzial zur Erlangung einer viel stärkeren Objektivität. Da unsere Sinne täuschen können, sei es nicht gut, ihnen zu trauen. „Sie zeigen die Tendenz, uns zu enttäuschen, uns nicht das zu geben, was wir erhoffen: und das ist das Gegenteil des Willens zu täuschen.“ (Ferraris 2014, 45) Daraus leitet sich Ferraris' Konzept einer „Außenwelt“ im Sinne von „außerhalb unserer Begriffsschemata und unserer Begriffsapparate“ (Ferraris 2014, 46) ab.

Dennoch bestreitet der Realist ihm zufolge „nicht generell Begriffsschemata“, vielmehr fragt er „wie weit ihre Wirkung reicht“ (Ferraris 2014, 54). Durch die Unterscheidung zwischen natürlichen¹ und sozialen² Gegenständen gelingt Ferraris eine Balance zwischen der realistischen Anschauung und einem „moderaten Konstruktivismus“ (Ferraris 2014, 60), wobei beiden eine „gleichwertige Legitimation“ (Ferraris 2014, 66) zugesprochen wird. Sein Anliegen besteht darin, „die Entstehung und die Grenzen der konstruktivistischen Anschauung zu beleuchten, sie mit der realistischen Anschauung zu vergleichen und Konstruktivismus und Realismus zu versöhnen“ (Ferraris 2014, 33).

Nach Ferraris Ansicht ist der Realismus zwar eine Bestätigung der Wirklichkeit, welche jedoch nicht mit einem Akzeptieren eines existierenden Zustandes gleichzusetzen ist.³ Vielmehr zeichnet sich der *Neue Realismus* durch einen ausgesprochenen Hang zur Kritik und Emanzipation aus: „Der Realismus ist eine kritische Lehre im zweifachen Sinne: im kantianischen Sinn zu urteilen, was wirklich ist und was nicht und im marxistischen, zu verändern, was nicht gerecht ist.“ (Ferraris 2014, 51) Eben weil es eine wirkliche Welt gebe, deren Gesetze gegenüber unseren Willensäußerungen und Überlegungen gleichgültig seien, sei es möglich, dass es in einer solchen Welt Wissenschaft und Gerechtigkeit gebe. Das entscheidende Argument für den Realismus ist nach Ferraris nicht theoretisch, sondern moralisch, „weil es nicht möglich ist, sich in einer Welt ohne Tatsachen und ohne Gegenstände ein moralisches Verhalten vorzustellen“ (Ferraris 2014, 52). „Ohne die Positivität der Gegenstände ist Moralität nicht möglich.“ (Ferraris 2015, 66)

Ferraris Thesen werden erfolgreich vom deutschen Philosophen Markus Gabriel weiterentwickelt. Dieser entwirft das Konzept eines *Neuen Ontologischen Realismus*, der davon ausgeht,

dass unsere Einstellungen und Gedanken, kurzum: der menschliche Geist nicht weniger real ist als alles dasjenige, von dem wir inzwischen wissen, dass es ohne unser Zutun und auch gegen unsere Wünsche genau so ist, wie es nun einmal ist. Wir sind keine fiktiven Schatten, die über der materiellen Realität schweben oder auf ihr „supervenieren“. (Gabriel 2015, 194)

Ähnlich wie Ferraris situiert Gabriel den *Neuen Realismus* an der Schnittstelle zwischen Konstruktion und Wirklichkeit:

In der Tat bestreite ich, dass es eine absolute Wirklichkeit gibt, was nicht bedeutet, dass nun alles konstruiert ist oder im Bewusstseinskasten des Subjekts vor sich geht. Der in der

¹ Als solche bezeichnet Ferraris diejenigen Gegenstände, die unabhängig von der menschlichen Konstruktion sind.

² Dazu werden solche Gegenstände gezählt, bei denen das Werk der menschlichen Konstruktion bzw. die Wirkung der Epistemologie festgestellt werden kann. Als anschauliches Beispiel führt Ferraris Hochzeiten und Schulden an, denn diese Dinge existieren nur, „weil es Personen gibt, die wissen, dass sie existieren“ (Ferraris 2014, 58).

³ Ferraris verweist hierzu auf den *Trugschluss Feststellen – Akzeptieren* – das Dogma, dass das Feststellen der Wirklichkeit gleichbedeutend sei mit dem Akzeptieren der Wirklichkeit. (Ferraris 2014, 51)

öffentlichen Debatte als der „neue“ bezeichnete Realismus hat vielmehr die Vorstellung verabschiedet, dass es eine „schlechthin schleichende Grenze“ gibt, die Geist einerseits von Welt andererseits unterscheidet. (Gabriel 2019, 60) [...] Manches Wirkliche ist konstruiert und manches Konstruierte ist wirklich. (Gabriel 2019, 63)

Das eigentlich Neue am *Neuen Realismus* bei Gabriel ist dessen Verortung in einer Sinnfeldtheorie⁴, welche die Kompatibilität von Realismus und Pluralismus ermöglicht.

Selbst der Postmodernist par excellence Umberto Eco kann der Idee eines *Neuen Realismus* nicht widerstehen und fasst sie folgendermaßen zusammen:

Jede Interpretationshypothese muss jederzeit erneut überprüfbar sein. Auch wenn man partout nicht sagen kann, wann eine Interpretation richtig ist, so lässt sich doch sagen, wann sie falsch ist. Denn es gibt Interpretationen, die das Objekt der Interpretation einfach nicht zulässt. (GZ: 45) [...] *Es gibt Dinge, die lassen sich nicht sagen*. Es gibt Momente, in denen die Welt in Anbetracht von Interpretationen NEIN sagt. (Eco 2015, 48)

Dieser *Negative Realismus* garantiere weder den Besitz der Wahrheit noch das Wissen darum, was wirklich der Fall ist. Aber er ermutige dazu, nach dem Ausschau zu halten, was offensichtlich ist. (Eco 2015, 51) Auch wenn ein Kunstwerk unendliche Interpretationen ermöglicht, können diese, so Eco, bei weitem nicht beliebig sein.

Der Realismus als Herausforderung für die Literatur

Auf die Literatur übertragen bedeutet der Realismus-Postulat ein direkter Rückgriff auf die Mimesis bzw. auf die Frage, inwiefern ein poetisches Konstrukt auf die faktische Lebenswelt referiert, was insofern problematisch wäre, als Fiktion per definitionem in erster Linie Erfindung ist und sich der Repräsentation empirischer Wirklichkeit grundsätzlich entzieht. Letzteres wurde bekanntlich besonders von dekonstruktivistischen Theorien hervorgehoben. Daraus ergibt sich die logische Schlussfolgerung, „dass Literatur per se im Modus der Ironie steht und die außerliterarische Wirklichkeit bestenfalls im Sinne eines ‘als ob’ abbilden kann, was den Konstruktionscharakter poetischer Nachahmung nicht verleugnet“ (Meier 2017, 133). Demnach ist der *Neue Realismus* als eine Inszenierung aufzufassen. Er manifestiert sich als eine Auflehnung gegen die kulturelle Dominanz postmoderner Ironie und fordert eine erneute Hinwendung zum Erstdiskurs, was mit einer Verpflichtung von literarischer Produktion auf moralische Verbindlichkeit einhergeht. Zum Tragen kommt diese Tendenzwende Albert Meier zufolge in einer systematischen „Absage an die politischen Beglückungshoffnungen des 20. Jahrhunderts“ (Meier 2017, 137).

⁴ Nach Gabriel bezeichnet Wahrheit im Kontext der Sinnfelder Physik und Chemie etwas anderes als im Bereich von Literatur- und Rechtswissenschaften, was Differenzierungen ermöglicht und die Basis für pluralistische Entwürfe schafft. (vgl. Gabriel 2015, 196)

Kirchhoffs Realismus-Ästhetik

Die direkte Referenz auf außersprachliche Realität in einem literarischen Werk erfolgt meist aus der ausdrücklichen Absicht eines Autors, politisch wirken zu wollen. Sie ist bekanntlich ein Charakteristikum der deutschen Literaturlandschaft der 60er Jahre des 20. Jahrhunderts. Erinnerung sei hier etwa an Autoren wie Günther Grass und Peter Weiss, die sich maßgebend auch in der Tagespolitik engagierten und dadurch dem Schriftsteller eine entscheidende gestalterische Rolle bei gesellschaftlichen Entwicklungen abverlangten. Ende der 70er Jahre erfolgt jedoch im Zuge der Neuen Subjektivität eine radikale Wende ins Private, was das Scheitern des politischen Literaturmodells besiegelt. In genau diesen Kontext werden die frühen Werke Kirchhoffs aufgrund ihrer Konzentration auf Individuen, deren „alltägliches Leben bis ins kleinste Detail geschildert wird und die sich als unfähig erweisen, ihre Umwelt zu durchschauen, denen jede Lebenssicherheit fehlt“ (Masanek 2005, 234 – 235), verortet. Dennoch beteuert der Autor selbst, dass ihm die von Autoren seiner Generation bis in die „Vivisektion“ hinein radikal betriebene Selbstreflexion ein „verhaßtes Zuhause“ ist (Kirchhoff 1995, 122). In einem Spiegel-Interview vom 23. Juni 2018 bestätigt er erneut diese Position: „In der Gegenwartsliteratur damals ging es immer um Innerlichkeit, in meiner Literatur ging es um Äußerlichkeiten. Ich habe alles von der Oberfläche her betrachtet. Ich habe nicht so viel davon gehalten, den Löffel ungehemmt in die Seele zu tauchen.“ Zwar bekennt er sich zu einer Auffassung von Literatur, die auf das seit dem zweiten Weltkrieg gehegte Engagement verzichte (vgl. Foucart 1997, 669), akzeptiert aber den ihm deswegen angelasteten kalten Blick und Hang zum Unmoralischen (vgl. Bermann, 1998, 224) nicht. Demgegenüber erhebt er den Einwand, jede Literatur sei im Grunde moralisch, auch wenn darin an keiner Stelle Unterscheidungen getroffen werden zwischen Gut und Böse. Was er für sich beansprucht, ist eine „private Moral, [die] zwischen Nicht-Schmerz und Schmerz, zwischen Nicht-Grauen und Grauen“ (Kirchhoff 1995, 163) unterscheidet. Diese private Moral deckt sich nicht mit jener Moral, die von Intellektuellen häufig innerhalb eines gesellschaftlichen Konsensus erwartet wird. Der explizit bekundete Hang zu Äußerlichkeiten, was mit einer ostentativen Distanz zur Innerlichkeit des übermäßigen subjektiven Ausdrucks einhergeht, sowie die Beanspruchung einer privaten moralischen Position in kritischer Abgrenzung von einem etablierten gesellschaftlichen Konsensus lassen deutlich die Disposition dieser Poetik zu zentralen Denkfiguren des *Neuen Realismus* (jene Außenwelt im Sinne außerhalb unserer Begriffsschemata sowie die Fähigkeit, bestehende ungerechte Zustände nicht zu akzeptieren und aufs Korn zu nehmen) erkennen.

Kirchhoffs Realismus-Ästhetik hängt eng mit seiner vertieften Beschäftigung mit den

Schriften des französischen Psychoanalytikers Jacques Lacan zusammen. Die vom letzteren vorgeschlagenen drei Register des Psychischen – ‘Reales’, ‘Symbolisches’ und ‘Imaginäres’ – eignen sich insofern für Diskussion um Fragen der künstlerischen Mimesis, als sie „die Symbolisierung in einem Spannungsfeld von Konstruktion und Abhängigkeit vom Wirklichen als Spezifik des *Neuen Realismus*] verorten“ (Reulecke 2002, 18). Vor allem in Lacans Angriff gegen den Logozentrismus erkennt Kirchhoff einen produktiven Ansatzpunkt für seine eigene Poetik. Die für den Psychoanalytiker wichtigen Fragen ‘Wer spricht? bzw. ‘Wer ist Subjekt der Rede?’ modifiziert er, bezogen auf seine schriftstellerische Arbeit, zu der Frage ‘Wer schreibt?’. Nach seinem Verständnis ist der Schriftsteller nur eine „Schreibkraft“, die wie der Psychoanalytiker mit den Signifikanten arbeitet. (vgl. Kirchhoff 1980, 4)

Autobiographischer Narrativ zwischen Konstruktivismus und Realismus

Im Folgenden wird auf einige avancierte Techniken dokumentarischen Schreibens im Zeichen des *Neuen Realismus* eingegangen, welche anhand Kirchhoffs autobiographischen Romans *Dämmer und Aufruhr* zu erörtern sind. Die Autobiographik eignet sich dafür besonders gut, da sie als einen der letzten Bastionen referentiellen Schreibens angesehen wird, deren Bezug zur Wirklichkeit aufrechterhalten werden soll (Holdenried 2000, 39). Das Werk erscheint im Sommer 2018 zum 70. Geburtstag des Autors und ist somit ein Alterswerk, von dem man durchaus berechtigt eine „lebensgeschichtliche Rundung und eine Geschlossenheit“ (Holdenried 2000, 30) als genuine Attribute autobiographischen Schreibens erwarten könnte, wäre da nicht der Untertitel – *Roman der frühen Jahre* –, der den Text als eine Kindheits- und Jugendaufbiographie ausweist. Da dieses Genre nicht selten als Resultat einer negativen Entwicklung angesehen wird, fokussiert es die Handlung auf „ein Übermaß an „Störerfahrungen“ [...], also [auf] nicht in die Persönlichkeitsentwicklung integrierbare Erfahrungsanlässe, die zu intrapsychischen Konflikten und Spannungen in den Beziehungen zu anderen führen“ (Holdenried 2000, 32). Der als persönlicher Bericht angelegte Text enthält Fragmente wirklicher Begebenheiten aus dem Leben des Autors, welche auf eine Verkettung traumatischer Kindheitserlebnisse hinweisen – Scheidung der Eltern mit darauffolgender Abschiebung in ein protestantisches Internatsgymnasium mit dubiosen Erziehungspraktiken sowie sein mehrmaliger sexueller Missbrauch dort durch einen Kantor.

Diese Missbrauchsgeschichte durchzieht wie ein roter Faden Kirchhoffs Werk. Erwähnt wurde der Vorfall zum ersten Mal in seinen Frankfurter Poetikvorlesungen 1995. Damals fand er jedoch kaum Anklang. Erst später 2010 im Zuge der Aufdeckung des systematischen sexuellen Missbrauchs an Schülern an der Odenwaldschule in Hessen und der in Hollywood

entstandenen Me-Too-Debatte erhielt die Geschichte mehr Resonanz. Vor dem Hintergrund einer zunehmenden gesellschaftlichen und literarischen Sensibilisierung für das Thema äußerte sich Kirchhoff immer wieder in Interviews darüber, um schließlich eine intensive literarische Verwertung des heiklen Vorfalls vorzunehmen – zuerst im Roman *Parlando*, wo ein Jugendlicher seinem Lehrer mit einem Stein den Kopf nach wiederholtem Beisammensein im Schilf am See zerbricht, oder im Roman *Liebe in groben Zügen*, wo ein von seinem Lehrer missbrauchter Schüler jenen beim Ertrinken teilnahmslos beobachtet. „Alles, bis auf den Mord hat sich so zugetragen.“ (zit. nach Radisch 2018, 43), beteuert Kirchhoff, wodurch er eindeutig auf die Referenzialität seines Schreibens verweist, darüber hinaus aber auch Hinzu erfundenes zugibt. In *Dämmer und Aufruhr* wird die Kantor-Geschichte wieder aufgenommen und mit gesteigerter Akribie präsentiert. Trotz eingestandenem Betroffensein – „Ich bin missbraucht worden“ (ebd.) – demonstriert Kirchhoff im Nachhinein eine erstaunliche Resistenz hinsichtlich der Verurteilung des Täters – in einem Spiegel-Interview vom 23. Juni 2018 anlässlich des Erscheinens seines autobiographischen Romans behauptet er: „Ich bin in dieser Geschichte nicht der Kläger, und ich bin auch nicht das Opfer, ich bin einer von zwei Beteiligten.“ (Kirchhoff 2018a, 2) Ebenso gibt er dort zu: „Damals fühlte ich mich in erster Linie erwählt und ernst genommen.“ (Kirchhoff 2018a, 1) Dieses Geständnis zeigt seinen recht souveränen Umgang mit dem prekären Ereignis. Im Gegensatz zu der zu dieser Zeit aufkommenden Me-Too-Debatte bezieht er eine kritische Position im Sinne seiner „privaten Moral“, indem er erläutert, was ihn an dieser Kontroverse stört:

Ich vermisse das Drama der Details. Es geht doch nicht um den Plot, wer wen in die Enge getrieben hat, es geht um das Drama der Details in der Interaktion von beiden Beteiligten. Nur darin steckt die Wahrheit. [...] es hat so viele Zwischentöne, dass es als Nachricht wertlos ist und für eine Anklage zu komplex. Ich kann die Menschen verstehen, die sich in der Me-Too-Debatte als Betroffene äußern, und trotzdem hängt dem Ganzen etwas an, was höchst problematisch ist: die Verkürzung. Das wahre Drama bleibt fast immer unerzählt. (Kirchhoff 2018 a, 1 – 2)

Diese Sonderstellung innerhalb der Me-Too-Debatte lässt aufgrund ihrer vertieften Reflexion und der darin deutlich hervortretenden besonnenen Einschätzung des heiklen Vorfalls den Roman *der frühen Jahre* nicht als Resultat einer negativen Entwicklung erscheinen, sondern eher als ein Ankämpfen dagegen mit den Mitteln der Kunst.

Neben der Autobiographie wird in diesem Roman auch ein weiteres referentielles Genre eingesetzt – das der analogen Fotografie –, was im Rezipienten zusätzlich die Erwartung verstärkt, dass die erzählte Welt mit der tatsächlichen in Verbindung steht. Die fotografischen Bilder gelten in erster Linie als „Realismus-Indikator“, denn sie garantieren dank ihrer

Indexikalität einen „direkten, nur gering bearbeiteten Zugriff auf die Außenwelt“ (Petersdorff von 2009, 364 – 365). Die Fotografien (zumindest analoge Fotografien) weisen bekanntlich einen direkten Bezug zur Wirklichkeit auf: „Die Referenz auf eine notwendig reale Sache stellt das Grundprinzip der Photographie dar“ (Barthes 1989, 87), postulierte einst Roland Barthes. Dieser bezeichnet letztere als die „Emanation des Referenten“ (ebd., 90), „die Beglaubigung der Präsenz“ (ebd., 97) oder sogar als „eine zweite Natur seines Referenten“ (ebd., 86) und expliziert ihr Bezug zur Vergangenheit. Sie stellt weniger eine Bestätigung der Präsenz dar als vielmehr eine Verbindung von „Realität und Vergangenheit“ (ebd., 86), eine „Emanation des vergangenen Wirklichen“ (ebd., 99). Daher sieht Barthes im „Es-ist-so-Gewesen“ das „Noema der Photographie“ (ebd., 87).

An dem Bezug zur Vergangenheit wird die Nähe des fotografischen Bildes zur Erinnerung evident, da der Erinnerungsvorgang eine wichtige Voraussetzung ist, um die eigene Geschichte aus der Retroperspektive zu vergegenwärtigen und aufzuschreiben. Oft entpuppt sich die Erinnerung aber als etwas durchaus Subjektives und Unzuverlässiges, denn:

Kein Erlebnis ist so, wie es erlebt wurde, zu wiederholen, die frühere Erlebniswirklichkeit daher niemals adäquat reproduzierbar. Was bewahrt wird, ist nicht das Erlebnis selbst, sondern nur die Vorstellung davon, die keineswegs die Fülle des Damaligen umschließt. Nicht nur diese Vorstellungen, auch die mit ihnen verbundenen Bedeutungsgefühle unterliegen einer ständigen Wandlung. (Aichinger 1989, 181)

Daher kann der Einsatz von Fotografie „als bevorzugte[s] Instrument der Tradierung und Vermittlung von individuellen und kollektiven Erlebnisgehalten“ (Busch 1996, 186) in autobiographischen Werken ein Kunstgriff sein, welcher Erinnerungen wachzurufen und zu bestätigen oder Erinnerungsdefizite auszugleichen vermag. Aufgrund ihrer Ausschnitthaftigkeit kann die Fotografie darüber hinaus die stets fragmentarische Erinnerung widerspiegeln.

Bereits der Umschlag von Kirchhoffs autobiographischem Roman konfrontiert die Leser:innen mit einem schwarz-weißen fotografischen Bild, auf dem ein springender Jüngling in kurzer (Bade-)Hose vor dem unscharfen Hintergrund einer ländlichen Berggegend zu sehen ist. Diese analoge Fotografie verdankt sich den Spuren des Fotografierten auf einem lichtempfindlichen Material und ist daher den indexikalischen Zeichen zuzuordnen. D.h. derjenige, der auf dem Foto dargestellt wird, muss sich im Moment des Auslösens vor der Kamera befunden haben, was dessen tatsächliche Existenz beweist. Wer konkret diese Person ist, bleibt allerdings vorerst dahingestellt.

Die Betrachter:innen sind auf ihre eigene Vorstellungskraft angewiesen, zumal es sich um ein sehr bewegtes Bild handelt, dem per definitionem narratives Potenzial⁵ innewohnt. Da auf einer Fotografie nur der kurze Abschnitt eines Geschehens zu sehen ist, wissen die Rezipient:innen, dass etwas stattgefunden hat, bevor der Fotograf den Auslöser betätigte, und sie wissen auch, dass es ein Danach gegeben hat. Dadurch wird Fantasie angeregt, was zum Erfinden eigener Geschichten befähigt bzw. motiviert. Das Narrative findet im fotografischen Medium nicht durch sich selbst, sondern durch die Vorstellungskraft der Betrachtenden statt. Je größer diese ist, desto fantasiereicher und realitätsabgewandter können sich ihre Produkte gestalten. Darin besteht die imaginative Funktion der Fotografie, welche auf ihre Zwitterstellung zwischen Fakt und Fiktion (Dokument und Kunst) verweist.

Als aufschlussreich für die Deutung dieses Bildes können folgende Details hervorgehoben werden. Das Foto ist leicht unscharf, was die Authentizitätsillusion erhöht. Es zeigt darüber hinaus den Abgebildeten in einem Schwebезustand zwischen Himmel und Erde – in einem Raum des Dazwischens – und erzeugt somit viele Ambivalenzen. Die Betrachtenden fragen sich nicht nur wer dieser Junge ist, sondern auch woher, wohin und aus welchem Anlass der festgehaltene Sprung erfolgt. Der ernsthafte und konzentrierte Gesichtsausdruck sowie der wie beim Schrei weit geöffnete Mund werfen zusätzliche Fragen auf. Handelt es sich dabei um einen Jubelruf infolge einer beglückenden bzw. beflügelnden Erfahrung, worauf die weit nach oben ausgestreckten Hände mit den griffbereiten offenen Handflächen hindeuten könnten? Oder ist das ganz im Gegenteil ein Ruf des Schreckens, verursacht durch das Absinken in einen tiefen Abgrund? Beides wäre möglich.

Diese enigmatische Linie wird auch am Anfang des Romans beibehalten, indem die für den „autobiographischen Pakt“ (Philippe Lejeune)⁶ charakteristische Übereinstimmung zwischen den Identitäten des Autors, des Erzählers und des Protagonisten explizit angezweifelt wird:

Wer spricht da, wenn einer von früher erzählt, auf sein erstes Glühen in der Kindheit blickt, wessen Stimme macht hier den Anfang, sagt Es war einmal – ein unvergesslicher, gültiger Alpensommer. (Kirchhoff 2018, 9)

⁵ Es gibt Typen von Fotografien, die viel intensiver zum Geschichtenerzählen anregen. Für die Verknüpfung von Fotografie und Erzählen ist es hilfreich, wenn auf der Fotografie ein Zustand abgebildet ist, der sich in ein fortlaufendes Geschehen überführen lässt. Tendenziell ist festzuhalten, dass abgebildete Menschen eher zum Erzählen animieren als Landschaftsfotografien, insbesondere, wenn diese Menschen irgendeine Tätigkeit ausüben, wie das beim springenden Jüngling aus Kirchhoffs Roman der Fall ist.

⁶ Das von Philippe Lejeune aufgestellte Theorem des *autobiographischen Paktes* geht von einer Identität der Namen des Autors, des Erzählers und der Hauptfigur aus. Es besteht darin, dass der Autor in einer expliziten Erklärung verkündet, dass das Werk autobiographisch sei und der Leser dies akzeptiert. (Vgl. Holdenried 2000, 27)

Was wird dadurch gewonnen? Zum einen lässt sich an dieser Aussage die an Lacan angelehnte Erschütterung des selbstbewussten Ich als Wesen des Subjekts erkennen. Zum anderen wird dadurch die große Distanz zwischen Erlebnis- und Erinnerungshorizont, zwischen erinnertem und erinnerndem Ich thematisiert – die Oszillation zwischen Gegenwarts- und Vergangenheitsstandpunkt. Dies ist ein Signal, dass die Sicherheit des Wiederholens vergangener Ereignisse aus dem Gedächtnisspeicher (wie sie in früheren Autobiographien möglich sein mochte) von großer Skepsis betroffen ist, worin konstruktivistisches Gedankengut erkennbar ist.⁷ Der Ich-Erzähler spricht von seinen „verwischten Erinnerungen an jene Jahre“ (Kirchhoff 2018, 19). Wenn man davon ausgeht, dass Identität wesentlich über Merkmale der Erinnerung konstruiert wird, Erinnerung selbst sich aber als eine Konstruktion entpuppt, die es im Original nie geben kann, so unterstützt dies konstruktivistische Annahmen über die (mittels Sprache erfolgende) Selbsterzeugung von Identität (vgl. Michaela Holdenried 2000, 57). Um der Sackgasse des Konstruktivismus zu entgehen, greift Bodo Kirchhoff zur Fotografie, denn diese eignet sich aufgrund ihrer Zwitterstellung zwischen Kunst und Dokument hervorragend dazu (Ferraris' Postulat entsprechend), konstruktivistische und realistische Anschauung zu versöhnen. Die Feststellung des Ich-Erzählers „Wahrscheinlich ist es so gewesen, denn alle Bilder sprechen dafür“ (Kirchhoff 2018, 19) expliziert die dokumentarische Funktion der Fotografie als Stütze der unzuverlässigen Erinnerung. Die Referenzsicherheit des fotografischen Mediums bedient ein genealogisches Anliegen, denn hinter dem Verlangen nach einer durch technische Spuren gewährleisteten Referenz steht das Bedürfnis, die eigene Herkunft zu kennen und dadurch abzusichern:

Gab es also den, der sich hier erinnert, bereits als Kind, an das er sich kaum erinnert? Den, der im Moment in einem kleinen Hotel in Alassio [Beau Sejour]⁸ schreibt, das seine Eltern im Spätsommer 1958 [...] bewohnt hatten – ich denke ja. Es gab den, der hier zurückblickt, schon in der Zeit, als er Kind war. (Kirchhoff 2018, 20)

Gleichzeitig ist das referentiell-genealogische Verlangen in der Lage, in eine von Zeugnissen völlig befreite Imagination umzuschlagen, denn „das Foto hält die Wahrheit eines Moments fest, nicht die Erinnerungen“ (Kirchhoff 2018, 35), es „erzählt weiter nichts, es ist geheimnislos“, „die Erinnerung reicht [...] über das Bild hinaus“ (Kirchhoff 2018, 10), so der Ich-Erzähler des Romans. Die Fotografien gewährleisten dem Erzähler die Möglichkeit einer

⁷ „Speicher“ als lokalisierbarer Ort von Erinnerung wird von konstruktivistischen Konzeptionen abgelehnt und meistens durch neuropsychologische Befunde ersetzt. (Holdenried 2000, 59)

⁸ Das Hotel Beau Sejour an der Riviera die Fiori Alassio ist der Ort, an dem Kirchhoffs Eltern zum letzten Mal vor ihrer Trennung ein paar glückliche Tage im Spätsommer 1958 verbringen. Im Roman wählt der Ich-Erzähler diesen Ort nach dem Tod seiner Mutter, um sich dort anhand von Familienfotografien die Vergangenheit zu vergegenwärtigen und seine Erinnerungen aufzuschreiben.

Annäherung an die Vergangenheit. In diesem Rekonstruktionsprozess wird ihr Referenzversprechen aber durch die an Erinnerung angelehnte Erzählung immer wieder konterkariert, demzufolge die Option einer kritischen Auseinandersetzung mit den herangezogenen fotografischen Quellen entsteht.

So indiziert ein Foto der Eltern des Protagonisten kurz vor dessen Internatsbesuch im September 1959 ihre baldige Trennung und eine weitere als „Bild der gescheiterten Intimität“ (Kirchhoff 2018, 217) bezeichnete Fotografie verweist eindeutig auf sein Unbehagen angesichts der angespannten Familiensituation:

Es lastet ein Mangel an gutem, gemeinsamem Leben, an Zusammensein. [...] Die drei Personen im Bild sind isoliert in ihrem Selbstglanz, ihren Lebensträumen – bei den Erwachsenen verbunden mit dem unbedingten Willen zum Erfolg. [...] Das Foto weist aber nur auf die Träume hin und deutet ihre Ferne zur Realität an. (Kirchhoff 2018, 217)

Besonders signifikant in diesem Kontext sind zwei Bilder der Mutter des Protagonisten. Das eine zeigt sie „im dunklen Kostüm, ein Glas Sekt in der Hand, die Lippen dicht am Glasrand“ (Kirchhoff 2018, 252). Das andere ist ein Silvesterbild, von dem es heißt:

Eine junge erwartungsvolle Frau präsentiert in einem bescheiden eingerichteten Wohnzimmer einen weit weniger bescheidenen Mantel und sich selbst gleich mit. Der Mantelkragen ist männlich aufgestellt, die auseinandergehaltenen Schöße geben den Blick auf ein Abendkleid frei, auf eine weibliche Bereitschaft zu irdischen Dingen, die noch nicht feststehen, aber schon in der Luft liegen. Weihnachten und damit das Himmlische, das Imaginäre ist vorbei, nun geht der Blick vorn, auf das welterschließende Neue. (Kirchhoff 2018, 180)

Die glamouröse Ausstrahlung der Mutter sowie ihre Prosperitäts- und Erfolgsversessenheit, welche in einem schroffen Kontrast zur kargen Realität der Nachkriegsjahre stehen, verweisen darauf, dass es sich bei diesen Bildern um zeittypische gestellte Fotografien handelt, an denen leicht der morsche Kern des dokumentarischen Glücks erkennbar ist. Der erzählende Sohn besucht später seine alte Mutter und liest ihren Tagebucheintrag über jenen Silvesterabend 1959. Dabei entsteht eine Inkongruenz zwischen dem, was darin steht (der Verweis auf die bedrückte Stimmung der Mutter angesichts ihrer gescheiterten Ehe), und der auf der Fotografie inszenierten, in falscher Glückseligkeit schwelgender Persönlichkeit. Auf diese Weise wird das authentische und identitätsstiftende Moment der Fotografie kritisch hinterfragt, woraus deutlich wird, dass ein Bild die Betrachtenden zu durchaus falschen Interpretationen verleiten kann.

Vor dem Hintergrund der aus diesen kommentierten Fotografien ersichtlichen zerrütteten Familienverhältnisse erweist sich die ihm vom Kantor geschenkte besondere Aufmerksamkeit und Beachtung für den Protagonisten als eine wahre Beglückung. Das ist der Hauptgrund für seine auf den ersten Blick befremdliche positive Bewertung einer klassischen Missbrauchsgeschichte: „Ich war ein Erwählter, Emporgehobener, dazu noch ein Verzauberter.“

(Kirchhoff 2018, 170) Anders als bei der Ausdeutung der anderen Familienfotos, wo ein systematisches Auseinanderdriften von fotografischer Indexikalität und Erinnerungsarbeit erfolgt, sind letztere bei der Präsentation der Kantor-Geschichte deckungsgleich und verbürgen ein hohes Maß an Authentizität: „Alles aus dieser Nacht ist so lückenlos, dass ein Film danach entstehen könnte.“ (Kirchhoff 2018, 167)

Ab diesem Zeitpunkt vollzieht sich im Roman eine stufenweise Wiederherstellung des anfangs angezweifelten autobiographischen Paktes – erkennbar an den vielen expliziten Verweisen aus dem Leben des Autors – z. B. sein Abitur 1968, seine erste Erzählung mit dem Titel *Mein römischer Frühling*, seine Studienzeit in Tübingen und Frankfurt auf Main, seine ausgedehnte Amerika-Reise, die verborgenen Pläne, Schriftsteller zu werden sowie das Verfassen des Aufsatzes *Bodybuilding. Versuch über den Mangel* etc. Gegen Ende des Romans gibt der über seine Vergangenheit berichtende Ich-Erzähler zu, dass er auf dem w.o. angesprochenen (Umschlag-)Foto beim Sprung vierzehn Jahre alt war und „sein Körper in der Luft schon nicht mehr dem Kantor gedient hatte“ (Kirchhoff 2018, 443). Dadurch wird, auch wenn mit ziemlich großer Verzögerung und auf Umwegen⁹, der autobiographische Pakt verbürgt. Der vierzehnjährige Jüngling auf dem Bild ist Kirchhoff selbst, der in seiner Jugend in einer protestantischen Internatsschule von einem Kantor mehrmals sexuell missbraucht wurde. In der Ausdeutung des Bildes durch den bereits erwachsenen Ich-Erzähler werden sowohl dessen verhängnisvolle als auch dessen verheißungsvolle Seite herausgestellt:

Ich springe da von einem hohen Brett in den See, nur sieht man das Brett nicht und auch nicht den See, auf dem Foto sieht man vor allem mich in der Luft, die Beine angezogen, Arme gestreckt, und im Hintergrund Berge. Ich springe wie einer, der in den Tod springt, bei dem alles, was vorher war schon Sekunden später umsonst gewesen ist, aber auch wie einer, der ins Leben springt, bei dem alles, was vorher war, keine Rolle mehr spielt. (Kirchhoff 2018, 439)

Beide Interpretationslinien – verhängnisvoller Sprung in den Tod vs. verheißungsvoller Sprung ins Leben – markieren zwei unterschiedliche Perspektiven für die Abwicklung des Kindheitstraumas, welche auf die fantasieanregende Fähigkeit des fotografischen Mediums zurückzuführen sind. Der Ich-Erzähler entscheidet sich offensichtlich für den Sprung ins Leben, wofür auch sein expliziter Kommentar hinsichtlich der Befreiung von der prekären Kantor-Geschichte spricht. Um diesen Befreiungszustand festzuhalten und zu stabilisieren greift er zur

⁹ Zwar wird hier von einer ausdrücklichen Identität des Namens (Autor – Erzähler – Figur) abgesehen, dennoch fungieren die expliziten Verweise auf Familienstrukturen des Ich-Erzählers – z.B. die Mutter als junge Schauspielerin, welche die Sommerfrische in Begleitung ihrer exzentrischen Mutter und ihres Sohns in der Umgebung von Kitzbühel zu verbringen pflegt; der technisch veranlagte meist abwesende Vater etc. – im Bewusstsein des Rezipienten als Elemente der Identitätsrepräsentation und bedingen seine Bereitschaft zur autobiographischen Rezeption, welche zusätzlich durch Paratexte unterstützt wird.

dokumentarischen Funktion des fotografischen Mediums, indem er ins Detail die einst selbstaufgeschriebenen technischen Parameter dieser analogen Fotografie aufzählt:

Das kleine Schwarzweißfoto von dem Sprung in einen See, den man nicht sieht [...], ist immer noch teils meines Albums in Form eines alten Schulheftes, angelegt nach dem väterlichen Geschenk der Zeiss-Kamera Marke Contessa [...]. In dem Heft sind Entfernung, Blende und Belichtungszeiten neben den eingeklebten Fotos in einer Jugendhandschrift vermerkt, und bei dem Sprungfoto steht Entfernung sechs Meter, Blende zwei Komma acht, Belichtungszeit fünf Hundertstel. (Kirchhoff 2018, 447)

Im Roman fungieren die Fotografien aber, wie bereits festgestellt, keineswegs nur als Medium des Beweises, vielmehr wird immer wieder deren Polyvalenz und Konstruiertheit betont. Das Inszenierte und Konstruierte wird auch bei diesem fotografischen Bild unterstrichen, denn es wurde während eines Urlaubs am Tiroler Moorsee von der Mutter des Protagonisten – jener Künstlerin der Selbstinszenierung – aufgenommen: „Für sie ist der richtige, der ideale Moment, der Augenblick, als sich der Sohn zwischen Himmel und Erde befindet [...] im Hintergrund die Tiroler Berge, aber ohne Fels darüber, ein Himmel mit nur einem Schleierwölkchen, sehr sommerlich“ (Kirchhoff 2018, 447). Somit wird diesem Bild durch das geschickte Arrangement alles Bedrohliche (die gezackten Felszinnen) weggenommen, um einer idyllischen sommerlichen Landschaft mit blauem Himmel Platz zu machen, in der man sich aufgehoben fühlt.

Durch diesen Kunstgriff knüpft der Autor an den von Ferraris geforderten „moderaten Konstruktivismus“ an, dem die Eigenschaft innewohnt, sich mit dem Realismus zu versöhnen. Wie in Ferraris' Konzept ist der von Kirchhoff betriebene Realismus zwar eine Bestätigung der Wirklichkeit, vermittelt durch die indexikalischen Zeichen der analogen Fotografie, ohne jedoch notwendig mit einem Akzeptieren der heiklen existierenden Zustände (sexueller Missbrauch und verpfuschte Kindheit) einherzugehen. Diese werden durch die Kraft der an die Fotografie angelehnten Fantasie wegeskamotiert. Die Folge ist die Errichtung einer fiktional nachgestellten Realität, in der die einst erfahrenen Ungerechtigkeiten kompensiert und repariert werden. Die Befreiung von der Kantor-Geschichte zieht nach sich auch eine Befreiung vom Kindheitstrauma infolge der Scheidung der Eltern: „Die Eltern waren ferne Wesen ohne Alltag, anwesend nur in der Idee von Eltern. Und so waren sie als Figuren meiner Geschichten realer als in Wirklichkeit, es galt nur, dass alles Erfundene sein inneres Stimmiges erhielt.“ (Kirchhoff 2018, 258 – 259) In dieser fiktional nachgestellten Realität vollzieht sich die Versöhnung mit ihnen, zu deren Versinnbildlichung ein Plakat-Bild herangezogen wird. Dieses zeigt ein glückliches Paar „jenseits aller widrigen Realität“ (Kirchhoff 2018, 459), bei dessen Anblick

der Protagonist behauptet: „Nur das Plakat, das mich an sie denken lässt, spricht; es hat wie jedes Bild das letzte Wort.“ (Kirchhoff 2018, 462)

LITERATURVERZEICHNIS/REFERENCES

Aichinger, Ingrid. 1989. „Probleme der Autobiographie als Sprachkunstwerk“. In *Die Autobiographie: Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*. Hrsg. von Günter Niggel, S. 170 – 199. Darmstadt: WBG.

Barthes, Roland. 1989. *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Busch, Bernd. 1996. „Das fotografische Gedächtnis“. In *Gedächtnisbilder. Vergessen und Erinnern in der Gegenwartsliteratur*. Hrsg. von Kai Uwe Hemken, S. 186 – 204. Leipzig: Reclam.

Bermann, Nina. 1998. „Die Bundeswehr in Somalia und die Frage humanitärer Intervention“. In *Schriftsteller und „Dritte Welt“. Studien zum postkolonialen Blick*. Hrsg. von Paul Michael Lützeler, S. 221 – 242. Tübingen: Narr.

Eco, Umberto. 2015. „Gesten der Zurückweisung. Über den Neuen Realismus“. In *Der Neue Realismus*. Hrsg. von Markus Gabriel, S. 33 – 51. Frankfurt am Main: suhrkamp taschenbuch wissenschaft.

Ferraris, Maurizio. 2014. *Manifest des Neuen Realismus*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.

Ferraris, Maurizio. 2015. „Was ist der Neue Realismus?“. In *Der Neue Realismus*. Hrsg. von Markus Gabriel, S. 52 – 75. Frankfurt am Main: suhrkamp taschenbuch wissenschaft.

Foucault, Claude. 1997. „Körper und Literatur“. In *Deutsche Literatur zwischen 1945 und 1995: eine Sozialgeschichte*. Hrsg. von Horst Albert Glaser, S. 655 – 671. Bern/Stuttgart/Wien: Haupt.

Gabriel, Markus. 2015. „Existenz, realistisch gedacht“. In *Der Neue Realismus*. Hrsg. von Markus Gabriel, S. 171 – 199. Frankfurt am Main: suhrkamp taschenbuch wissenschaft.

Gabriel, Markus. 2018. „Der Neue Realismus zwischen Konstruktion und Wirklichkeit“. In *Wirklichkeit oder Konstruktion? Sprachtheoretische und interdisziplinäre Aspekte einer brisanten Alternative*. Hrsg. von Ekkehard Felder, Andreas Gardt, S. 45 – 65. Berlin/Boston: De Gruyter.

Holdenried, Michaela. 2000. *Autobiographie*. Stuttgart: Reclam.

Kirchhoff, Bodo. 1980. „Ich denke da, wo ich nicht bin“. https://www.zeit.de/1980/49/ich-denke-da-wo-ich-nichtbin?utm_referrer=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F (Accessed September 28, 2021).

Kirchhoff, Bodo. 1995. *Legenden um den eigenen Körper: Frankfurter Vorlesungen*. Frankfurt am Main.

Kirchhoff, Bodo. 2018 a. „„Das wahre Drama bleibt fast immer unerzählt.“ Spiegel-Gespräch. Der Schriftsteller Bodo Kirchhoff über seine eigene Missbrauchsgeschichte und die Probleme der MeToo-Debatte.“ (Der Spiegel 23. Juni 2018) <https://www.genios.de/presse->

archiv/artikel/SPIE/20180623/-das-wahre-drama-bleibt-fastimmer-/CODESCO-SP-2018-026-31953.html (Accessed September 19, 2021).

Masanek, Nikole. 2005. *Männliches und weibliches Schreiben? Zur Konstruktion und Subversion in der Literatur*. Würzburg: Königshausen und Neumann.

Meier, Albert. 2017. *Postmoderne – Philosophie – Literatur*. Kiel: Christian-Albrechts-Universität, Institut für Neuere Deutsche Literatur und Medien, 2017.

Nieraad, Jürgen. 1996. „Begehung des Elfenbeinturms. Zur politischen Funktion des Ästhetischen.“. In *Das Politische im literarischen Diskurs*. Hrsg. von Sven Kramer, S. 11 – 32. Opladen: Westdeutscher Verlag.

Petersdorff von, Dirk. 2009. „Intermedialität und neuer Realismus. Die Text-Bild-Kombinationen Rolf Dieter Brinkmanns.“. In *Literatur intermedial. Paradigmenbildung 1918 – 1968*. Hrsg. von Wolf Gerhard Schmidt, Thorsten Valk, S. 361 – 378. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2009.

Radisch, Iris. 2018. „Das ungeheure Sprachloch“. https://www.zeit.de/2018/27/bodo-kirchhoff-autor-werk-missbrauchmemoiren?utm_referrer=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F (Accessed September 15, 2022).

Reulecke, Anne-Kathrin. 2002. *Geschriebene Bilder. Zum Kunst- und Mediendiskurs in der Gegenwartsliteratur*. München: Wilhelm Fink Verlag.

QUELLEN FÜR DIE BEISPIELE/SOURCES OF EXAMPLES

Kirchhoff, Bodo. 2018. *Dämmer und Aufruhr. Roman der frühen Jahre*. Frankfurt am Main: Frankfurter Verlagsanstalt.

✉ **Assoc. Prof. Ralitsa Ivanova, PhD**

ORCID iD: 0000-0002-3504-5984

Department of German and Dutch Studies

Faculty of Modern Languages

St. Cyril and St. Methodius University of Veliko Tarnovo

2, Teodosi Tarnovski Str.

5003 Veliko Tarnovo, BULGARIA

E-mail: r.ivanova@ts.uni-vt.bg