
Dominic Angeloch

Der Text als Fragezeichen

Über Wahrheit und Lüge in Autobiographie und Autofiktion

»Autofiktion«: Phänomen, Faszination, Ökonomie
(Dobrovsky, Knausgård, Cusk, Murnane)

Autofiktion ist en vogue. Karl Ove Knausgårds sechsbändiges Werk *Mein Kampf*, Annie Ernaux' *Die Jahre* oder *Der Platz*, Rachel Cusks Trilogie *Outline*, *Transit* und *Kudos*, Ben Lernalers *Die Topeka-Schule* – all das sind Werke, die der »Autofiktion« zugerechnet werden.

Autobiographie, das war seit Augustinus' *Confessiones* und Rousseaus *Confessions* die Schilderung eines Lebens mit Bekenntnischarakter und einem Anspruch auf Wahrheit, also dem Ziel, »Dichtung und Wahrheit«¹ so weit als möglich zur Deckung zu bringen und so größtmögliche Authentizität zu erzielen. Im Gegensatz dazu ist »Autofiktion« eine Erzähltechnik, in der sowohl die Grenzen zwischen Autobiographie, Essay und Roman als auch zwischen Fakt und Fiktion aufgehoben und autobiographische Elemente mit fiktionalen Handlungselementen verwoben werden.² Daraus ergibt sich eine Art »Versteckspiel«,³ das Lesepublikum, Autoren und Kritiker fasziniert: Autofiktion hat die traditionelle Autobiographie (scheinbar) abgelöst und beherrscht derzeit Buchmarkt und Feuilletons, Literatur, Literaturbetrieb und Literaturwissenschaft gleichermaßen. Worauf gründet diese Faszination? Und wie lässt sie sich erklären?

Der Begriff der »Autofiktion« geht auf den 1977 erschienenen Autobiographie-Roman *Fils* von Serge Dobrovsky zurück. Mit diesem Begriff reagierte Dobrovsky auf die Herausbildung des *nouveau roman* und proklamierte öffentlichkeitswirksam die Notwendigkeit einer »Nouvelle Autobiographie«.⁴ Anders als die »traditionelle« Autobiographie soll die »Autofiktion« nicht mehr »großen Geistern« wie Rousseau, Chateaubriand, Goethe oder Malraux »am Abend ihres Lebens« vorbehalten sein, sondern all jenen, die sich dem »Abenteuer der Sprache« zu überantworten bereit sehen. Michel de Montaigne ging es in seinen *Essais* darum,⁵ die Facettenvielfalt des Subjekts als Ausdruck einer einzigartigen Persönlichkeit zu verstehen und entsprechend auch als solche zu beschreiben. Dobrovsky löst die Probleme autobiographischen Schreibens ganz anders, nämlich dezidiert lacanianisch auf.

Für Jacques Lacan ist die Struktur des Subjekts die Struktur der Sprache, und das Subjekt als Ganzes das Produkt der Sprache, die unabhängig vom Subjekt existiert, dem Subjekt immer schon vorgängig ist und immer über es hinausgeht. Identität erscheint aus dieser Perspektive als Fiktion, ein idealisiertes Bild des Subjekts, das das Subjekt selbst von sich schaffen muss, um sich überhaupt auf sich selbst beziehen zu können – wobei es sich zugleich jedoch unausbleiblich über sich selbst täuscht.⁶ Den Fiktionen, die das Subjekt unweigerlich über sich selbst und seine Realität produziert, vermag es sich mittels der Sprache anzunähern, weil die Struktur des Subjekts die Struktur der Sprache ist.

So schreibt Doubrovsky in einem späteren, quasi autofiktions-autokritischen Artikel über sein Buch *Fils* und die Ergebnisse seiner (lacanianischen) Psychoanalyse:

Pour n'importe quel écrivain, mais peut-être moins consciemment que pour l'autobiographe (s'il est passé par l'analyse), le mouvement et la forme même de la scription sont la seule inscription de soi possible. La vraie ›trace‹ indélébile et arbitraire, à la fois entièrement fabriquée et authentiquement fidèle. Par un paradoxe qui n'en est pas un, l'originalité de l'écriture est l'unique garantie d'origine.⁷

[Für jeden Schriftsteller, aber vielleicht weniger bewusst als für den Autobiographen (wenn er die Analyse durchlaufen hat), stellt die Bewegung und die Form des Schreibens selbst die einzig mögliche Einschreibung des Selbst dar. Die wahre, unauflöschliche und willkürliche ›Spur‹, die völlig erfunden und zugleich authentisch ist. Durch ein Paradoxon, das keines ist, bietet die Originalität der Schrift den einzigen Herkunftsnachweis.]

In dieser Projektierung autobiographischen Erzählens, das auf einem »pacte oxymoronique«⁸ beruht, also soll der Autor nicht nur die – seine – Realität in der Sprache, als Fiktion, noch einmal oder überhaupt erst erschaffen, sondern auch die Realität *seiner selbst*: Im Akt des autofiktiven Schreibens erschaffe der Erzähler den Autor, der ihn schreibt, als den Erzähler seiner selbst. Das aber heißt, dass *alles* erzählt werden muss, so detailliert und so direkt wie nur möglich. Ziel dieses autofiktiven Prozesses, wie ihn Doubrovsky konzipiert, soll es sein, vermittels des Erzählens eine andere Realität zu entdecken, zu beschreiben, *sprachlich zu konstruieren* – eigentlich fast im Sinne eines performativen (Sprech-)Akts,⁹ in dem das geschieht, worüber gesprochen wird, während es gesprochen wird. Diese sprachliche (Selbst-)Konstruktion sei dann wahrer, »realer«¹⁰ als die Realität, die traditionelle Autobiographien zu erschließen imstande gewesen seien.¹⁰

»Autofiktion«¹⁰ definiert sich also in Abgrenzung von der Autobiographie,

entsteht aus ihr, leitet sich aus ihr ab und konstruiert sie zugleich als »un mauvais objet, immoral et prosaïque, dont elle doit éviter la contamination« lein böses Objekt, amoralisch und prosaisch, dessen Verunreinigung sie unbedingt zu vermeiden hat.¹¹ Der Entwurf einer »Autofiktion« ruht somit auf einem grundsätzlich polemischen Verhältnis zur Autobiographie – oder besser gesagt: zu dem, was »Autofiktion« als »Autobiographie« *präsentiert*. Die Probleme der Autobiographie versteht sie gemäß der Auffassung des Subjekts, wie Lacan sie entwickelt hat. So scheinen Begriff und Praxis der Autofiktion also mit der lacanianischen Konzeption von Sprache und Subjekt, Fiktion und Realität zu stehen und zu fallen, und zwar nicht erst als positiver Entwurf einer Praxis literarischen Schreibens, sondern schon als Versuch einer theoretischen Fassung der Probleme autobiographischen Schreibens. Entsprechend unscharf umgrenzt waren Begriff und Praxis der »Autofiktion« von Anfang an, entsprechend umstritten sind sie bis heute geblieben.

Doch man muss die Volten lacanianischer Subjektkritik gar nicht mitmachen, um einen Gewinn aus dieser von Theorie und Praxis der Autofiktions-Literatur angestoßenen Debatte um die Aufgaben und Eigenschaften, Möglichkeiten und Begrenzungen autobiographischen Schreibens davonzutragen. Die kritischen Nachfragen, die die Theorie der Autofiktion gegenüber der historischen und aktuellen Praxis der Autobiographie stellt, sehr viel mehr aber noch die *Praxis* autofiktiven Schreibens vermögen tatsächlich, das Problem der Literarizität autobiographischen Schreibens und des Schreibens überhaupt schärfer zu umreißen, und zwar, indem sie helfen, das Verhältnis von Fakt und Fiktion auf der einen und Sprache und Realität auf der anderen Seite näher zu denken. Es ist fast wie in einer Passage aus *Outline*, dem ersten Roman der Trilogie *Outline – Transit – Kudos* von Rachel Cusk, in dem Faye, die Erzählerin dieser als »autofiktiv« eingestuft Romane, von einer Frau die Wirkung eines Gespräches erzählt bekommt, das diese mit einem fremden Mann während einer Flugreise führte, nachdem sie eine katastrophale persönliche Lebenssituation durchgemacht hatte:

She was a nervous flyer, she said, so the conversation really started as a distraction. But in fact she had found his whole story, of his life and the different languages it had been conducted in, increasingly fascinating, and had asked him more and more questions, trying to get as much detail from him as she possibly could. She had asked him about his childhood, his parents, his education, about the development of his career, the meeting with his wife and the marriage and family life that ensued, his experiences at different postings around the world; and the longer she listened to his answers, the more she felt that something fundamental was being delineated, something not about him but about her. He was describing, she realised, a distinction that seemed to grow clearer and clearer, the more he talked, a distinction he stood

on one side of while she, it became increasingly apparent, stood on the other. He was describing, in other words, what she herself was not: in everything he said about himself, she found in her own nature a corresponding negative. This anti-description, for want of a better way of putting it, had made something clear to her by a reverse kind of exposition: while he talked she began to see herself as a shape, an outline, with all the detail filled in around it while the shape itself remained blank. Yet this shape, even while its content remained unknown, gave her for the first time since the incident a sense of who she now was.¹²

Autofiktives Erzählen als allmähliche Verfertigung des Selbst beim Schreiben: Vergewisserung über die eigene Existenz und Verortung in einem Raum-Zeit-Koordinatensystem, das nicht vorgegeben ist, sondern seinerseits erst schreibend hervorgebracht und erprobt werden muss. Indem Autofiktion gegen das anschieb, was Autobiographie wahlweise nicht sein kann oder nicht sein darf – nämlich eine Rekonstruktion von Fakten in Sprache und Erzählung –, half sie, ein Nachdenken anzustoßen, aus dem ex negativo eine Gestalt literarischen Schreibens erkennbar wurde, das neue, bisher unbegangene Wege zu beschreiten und bisher unausgemessene Areale von Fiktionalität und Literarizität, Subjektivität und Realität, Sprache und Erzählen auszuloten ermöglicht. Damit aber scheinen auch neue Formen und Möglichkeiten der Befriedigung dessen zu entstehen, was Leser ursprünglich in Literatur, besonders autobiographischer Literatur, suchten: die Möglichkeit, Erfahrungen zu machen und zu reflektieren, die Selbstwahrnehmung zu erhöhen und so die Identität zu stärken: »Memoir is how we try to make sense of who we are, who we once were and what values and heritage shaped us. If the writer is seriously embarking on a quest, readers will be nourished by the journey, bringing along many associations with questions of their own«.¹³

In Bezug auf Karl Ove Knausgärds Werk wurde immer wieder die Einschätzung geäußert, es habe »die Schallmauer des autobiographischen Romans durchbrochen«.¹⁴ Diese Einschätzung beruht auf der Überzeugung, Knausgård habe etwas ästhetisch und literaturhistorisch völlig Neues, Revolutionäres vollbracht – nämlich das eingeübte Verhältnis zwischen Text und Wirklichkeit mit seinem Werk auf eine ganz neue Grundlage gestellt zu haben, indem es völlig neue Dimensionen des Realen bzw. Realistischen auslote und erreiche.

Gegenpositionen zu dieser Einschätzung bezweifeln genau dies. So schreibt ein Kritiker zur Frage literarischer Authentizität bei Knausgård:

Was daran jedoch literaturästhetisch revolutionär sein soll, ist nicht nachzuvollziehen. Dass wir Knausgård – um nur ein Beispiel herauszugreifen – glauben sollen, er wisse wirklich noch genau, was damals sein Bruder in der Studentenbude zu ihm gesagt

habe und wie er sich dabei gefühlt habe, ist nichts anderes als eine stinknormale Authentizitätsfiktion, wie sie der Roman seit Jahrhunderten aufbaut. Wenn man irgendetwas aus den Debatten über realistisches Erzählen der letzten Jahrzehnte mitgenommen hätte, müsste man eigentlich misstrauisch werden angesichts einer solchen Scheinwirklichkeitsprosa, die so tut, also könne man einfach erzählen, wie es gewesen ist – und das gilt eben nicht nur für Knausgård, sondern allgemein.¹⁵

Ob man nun der einen oder der anderen Einschätzung zustimmt: Das Phänomen der Autofiktions-Literatur – und mit ihr die Frage nach dem Verhältnis von Realität und Fiktion – war von allem Anfang bei Serge Doubrovsky an medial begleitet, vermittelt und verstärkt. Durch das Werk Knausgårds, für das diese Feststellung exponentiell gilt, hat das Phänomen einen enormen Bedeutungszugewinn erfahren, der so umfassend wie nachhaltig ist. Dazu gehört, dass das Phänomen der Autofiktion und die Einübung der Leser in die transgressiven Techniken der Autofiktion in der öffentlichen Wahrnehmung nicht auf Knausgård beschränkt geblieben ist, sondern auch auf andere Autoren übergriff, deren Werke nun, zum Teil auch retrospektiv, grundsätzlich anders eingeschätzt wurden.

Ein völliger Außenseiter des Literaturbetriebs wie der australische Autor Gerald Murnane beispielsweise, dessen Werke jahrzehntelang nicht sehr beachtet wurden, wird mittlerweile immer wieder als Nobelpreisanwärter gehandelt – was einen durchaus verwundern darf bei einem Autor von Texten über Personen, die, wie ihr Autor, nichts anderes zu tun scheinen als Beschäftigungen wie etwa dem obsessiven Sammeln alltäglicher Dinge oder dem Kartieren von Landschaften nachzugehen.¹⁶ Die häufig gestellte Frage danach, inwieweit Fiktion und Realität in seinen Texten zur Deckung kommen, pflegte Murnane immer kokett zu beantworten:

I'm often asked how near or far is my fiction from autobiography. Although parts of my fiction may seem like autobiography, I know myself that I've hardly ever reported without much embellishment any part of my life-story, so to call it. My archives include a good deal of autobiographical writing, and that writing seems to be quite different from my fiction. *Something for the Pain* is autobiography, pure and simple. The subtitle is *A Memoir of the Turf*, but I've managed in my horsey book, as I call it, to reveal more about myself than I've revealed in my fiction.¹⁷

Doch ob er seine Texte nun als autobiographisch deklariert oder als fiktiv klassifiziert, mittlerweile werden sie als Autofiktion behandelt:

If he was lost two decades ago, playing all alone in the perpetual twilight of fiction's borderlands, his work can now comfortably be described as belonging to the genre

of autofiction, popularized in recent years by writers like Karl Ove Knausgaard, Ben Lerner, and Rachel Cusk. His blending of memoir with fiction, essay with short story, has become chic, a word that no one would apply to Gerald Murnane in any other context. He remains an extreme case, so inward as to be a bit alien, ensconced in his eccentricity like Don Quixote in his armor. Indeed, that Murnane is a bona fide oddball is a central theme of the lore that surrounds him.¹⁸

Murnane ist ein Eigenbrötler, der angibt, niemals außerhalb Australiens und nur manchmal außerhalb seines Heimatstaates Victoria gewesen, noch nie in einem Flugzeug geflogen oder schwimmen gegangen zu sein und nie eine Sonnenbrille getragen zu haben.¹⁹ Eine Volte selbst seine Selbstaussage, die bestgebauten Sätze englischer Sprache zu schreiben: »My sentences are the best-shaped of any sentences written by any writer of fiction in the English language during my lifetime. The previous sentence is a fair average sample of my prose.«²⁰ So eigentümlich bis absonderlich wie dieser Autor ist – oder zu sein angibt – sind auch seine Texte. Sie scheinen aus Passagen wie der folgenden zu bestehen:

While I was writing the paragraph above that begins ›I remember...‹ I should have remembered that I would not have made the cocoa while my son was taking off his wet clothes. I would have waited until my son had done what he did every afternoon as soon as he arrived home. I would not have begun to make the cocoa until I had heard from my son's room the chugging and the hissing of the apparatus that he called his machine.²¹

Wann wer unter welchen Umständen im Ablauf seines Alltags ein Heißgetränk zuzubereiten pflegt, ist eigentlich nicht sehr interessant, und sozusagen sagenhaft uninteressant wird es, wenn der Erzähler sich auch noch selbst ins Wort fällt, um sich daran zu erinnern, an welcher Stelle seines Textes er die Erzählung dieser Tätigkeit hätte unterbringen müssen, damit seine Darstellung auch der nebensächlichsten Gegebenheiten so präzise wird, wie sie offenbar sein muss, um seinem Anspruch nach Präzision gerecht zu werden, einem Anspruch, dem er sowohl in seinem Alltag wie in der Erzählung seines Alltags folgt. Eine Schilderung wie die zitierte widerspricht dazu auch jeder Regel ›guten‹ literarischen Schreibens, dessen poetische Ökonomie darin besteht, keinen einzigen überflüssigen Satz stehenzulassen, jeden Satz in einem poetischen Gefüge zählen zu lassen. In jenem literarischen Gebiet, das von der Kritik der herkömmlichen Autobiographie und der ad absurdum geführten Autofiktion geöffnet wurde, aber scheinen andere Regeln zu gelten, andere Werte zu zählen.

Die präziseste Schilderung absolut banaler Tätigkeiten wird bei Murnane nur durch Einschübe unterbrochen, in denen sich der Erzähler vor den Augen

des Lesers zu noch mehr Präzision in der Schilderung absolut banaler Tätigkeiten anhält. Diese Einschübe werden zum Antrieb der Erzählung, ja sie *sind* die eigentliche Erzählung. Der Grund für den Trieb zu einer solchen Präzision wird dem Leser dabei aus dem Inhalt nicht ersichtlich, auch nicht erahnbar; die Erzählung und ihr sich ständig selbst übergenu reflektierender und sich selbst-referentialisierender Verlauf bleiben rein privat und unnachvollziehbar. Hier eine recht beliebig ausgewählte, für Murnanes Stil charakteristische Sequenz aus seiner Erzählung *In Far Fields*; die Erzählung handelt von einer Zeit, in der der Ich-Erzähler sein Geld als Dozent für Creative Writing an der Universität verdiente – wie es Murnane ebenfalls tat –, und nimmt ihren Ausgang in der Frage einer Studentin, was der Erzähler eigentlich mit dem Wort »fiction« meinte:

During the first two weeks after my son had told me about the carton of books that had been delivered to the man with the chin in his hands, I waited each afternoon to hear that the man had returned to work and seemed much recovered or that he had been admitted to hospital after having become much more ill or that the kindly man and my son had called again at the flat in Fairfield and had found the man with his chin in his hands no better and no worse than before. If I had heard from my son on any afternoon during the two weeks just mentioned the third of the reports mentioned in the previous sentence, I would have hoped to hear as part of the report that the man with his chin in his hands had returned the carton of books to the kindly man, saying as he returned them that he very much appreciated the loan of the books but that he preferred to watch films and other programmes on his mother's and his television set and video recorder rather than read books.

During the two weeks mentioned in the previous paragraph, I often saw in my mind sequences of images more vivid and more detailed and more apt to recur than any sequence of images that I could remember having seen as a result of any book that I had read recently. Each sequence of images appeared as though on a screen in a cinema in my mind, but while I watched the images I felt as I was writing certain passages of a book in my mind and as though each passage in the book would drive out of my mind each image from the film in my mind.²²

Wenn nun der Alltag des Erzählers, der mit dem Autor weitgehend identisch zu sein scheint, ebenso wie die gesamte Erzählung dieses Alltags aus solchen eigentlich nicht erzählenswerten Dingen besteht, denen die gleiche forensische Aufmerksamkeit gewidmet wird wie der Sprache, den Passagen, Sätzen und Wörtern, in der ihnen diese forensische Aufmerksamkeit gewidmet wird, wandelt sich der Leseindruck einer gewissen Obsessivität unweigerlich in den einer Zwanghaftigkeit. Was gibt es Uninteressanteres als die aufs Präziseste beobachtete dauernde Wiederholung der immergleichen absolut banalen Handlungen, die offensichtlich ihr Ziel verfehlen und deswegen endlos bleiben müssen,

nicht nur in der Tat, sondern auch noch im ständig sich selbst beobachtenden, ständig sich selbst ins Wort fallenden Wort? Das ist Fetischismus, und zwar der anderer – unspannender geht es kaum.

Doch genau hier scheint auch die seltsame Faszination solcher Texte zu liegen. Die minutiösen Beschreibungen noch der allerunbedeutendsten Tätigkeiten und Gegebenheiten, die sich andauernd zu mehr Präzision anhalten, produzieren eine eigene Rhetorik der Dringlichkeit. Beim Leser bewirken sie ein Gefühl der Hyperrealität. Oder vielleicht wäre richtiger zu sagen: sie *beschwören es herauf*, denn derlei übergenaue Beschreibungen haben, zumal in ihrer Endlosigkeit und endlosen Selbstkorrektivität, eine hypnotische Wirkung. Diese hypnotische Wirkung führt nicht, wie beim Lesen konventionellerer literarischer Texte, aus der Realität heraus, sondern tiefer in sie hinein: Sie vermittelt dem Leser das Gefühl, unter die Oberfläche der Dinge zu schlüpfen, in einen Raum, in den die herkömmlichen Bedeutungen nicht reichen, in dem alles bedeutungsvoll ist, und zwar einfach nur dadurch, dass es ›da‹ ist und durch die akribische sprachliche Fassung und die sich immer weiter in sich selbst hineinschraubende narrative Bewegung immer noch mehr ›da‹, hyperreal zu sein scheint. Das reale Faktum, das der Guckkastenbühnen-Realismus traditioneller literarischer und autobiographischer Verfahren – der Kritik zufolge – nicht erfasste,²³ kehrt, durch die Kritik traditioneller literarischer und autobiographischer Verfahren in Frage gestellt und reflektiert, als Faktum zurück, durch quasi-automatisierte, sich selbst beobachtende Selbstbeobachtung potentialisiert und dadurch mit einem leicht surrealisierten Flair versehen, als ein hyperreales Faktum, das seine Realität in der Struktur der Erzählung und der Struktur der Sprache in sich nachgebildet enthält.

Und eben darum geht es: Authentizität. Oder genauer: das *Gefühl* der Authentizität. In einer Welt, deren immer komplexere, immer unüberschaubarere Realität immer noch unbegreiflicher wird, unserem Denken und Empfinden durch unendlich viele Vermittlungen unendlich vieler gesellschaftlicher Prozesse immer ferner rückt und immer weiter entfremdet, vermag im weitesten Sinne autofiktiv operierende Literatur offenbar das Gefühl zu geben, wieder in Kontakt mit unserer Welt zu kommen, sie denken, empfinden – greifen und damit auch *begreifen* zu können. Mit unserer Welt wird uns unser Dasein in ihr wieder (be-)greifbar, unsere materielle Existenz in ihr nicht als abstrakte Wesen, die sich und ihre Welt aus dem Cogito entwerfen, sondern als elementare Körper, die sich in Raum und Zeit lokalisieren können.²⁴ Der Geist, der abgelöst von seiner Realität erschien, bekommt einen Ort.

Literatur wie die von Cusk und Murnane, die Autobiographie und Literatur, Fiktion und Realität systematisch ineinander verknötet und zugleich hochkom-

plex reflektiert, unterbreitet somit das Angebot einer unmittelbaren Kommunikation zwischen Text und Leser, Medium und Botschaft, Subjekt und Selbst, Wahrnehmung und Wirklichkeit, Phantasie und Realität.

Darum, um die Bedingungen der Herstellung einer solchen unmittelbaren Kommunikation und Authentizität, geht es in einer Aussage wie der von Rachel Cusk, Fiktion überhaupt wirke nur noch »fake and embarrassing. Once you have suffered sufficiently, the idea of making up John and Jane and having them do things together seems utterly ridiculous.«.²⁵ Stattdessen müsse alle Literatur – Kunst überhaupt – autobiographisch werden: »I'm certain autobiography is increasingly the only form in all the arts. Description, character – these are dead or dying in reality as well as in art.«.²⁶ Authentizität und unmittelbare Kommunikation, so das Postulat, könnten einzig erreicht werden, wenn Leben und Schreiben in eins fielen: »For me, writing and living are the same thing, or they ought to be. It is only by paying great attention to ordinary living that I actually learn anything about writing.«.²⁷

So eingängig diese Aussage scheint, so vertraut sie einem mittlerweile vorkommt: Sie ist keine Faktenbeschreibung – kann es gar nicht sein. Vielmehr ist sie die Formulierung einer »Opus-Phantasie«,²⁸ eine phantasierte Werkgestalt als Metaphantasie im kreativen Prozess des Schreibens *und* des Lesens. Und zwar eine offenbar sehr wirkmächtige – weil sie so organisiert ist, dass sie auch auf den Leser übergreift und ihn erfolgreich dazu bringt, das hochkomplexe Spiel mit eingeübten ästhetischen Konventionen und vielfach aufeinander verweisenden Realitätsebenen, das derlei Literatur vorführt und anbietet, nicht nur mitzumachen, sondern selbst zu spielen zu beginnen.

Wenn der literarische Realismus in seinen Techniken der Evokation von Realität, vor allem im Modus der Setzung, performativ funktionierte, so werden diese Techniken des Realismus – von den autofiktional arbeitenden Autoren als veraltet oder geradewegs als »Lüge« dargestellt und von den Lesern als überkommen empfunden – durch neue Strategien der sprachlich-narrativen Herstellung von Realität ersetzt, Strategien, die tatsächlich in einem noch viel höheren, in der literarischen Tradition bisher ungekannten Maße performativ funktionieren. Die Münze, in der sie handeln, ist das Versprechen der Authentizität; erkaufen soll sie Wahrheit und Realität:

In autofiction, the performance of realism – a literary construct that privileges knowable and empirical data about a coherent time and place inhabited by individuals with discrete points of view – gives way to the performance of reality. No longer animating made-up characters in made-up situations that resemble real life, authors use the conventions of fiction to document real life, or pretend to. According to this way of

thinking, real – lived or performed – life has more literary value than whatever can be concocted from the sidelines about it; it bears a trace of livedness that even the best imagining cannot transmit. The currency of autofiction is authenticity, both for the writer who has lost the confidence or desire to fabricate events, and for the reader, for whom at least some of the frisson of the book inheres in its truth quotient.²⁹

Bisweilen ist es dann, als ob sich in autofiktional verfahrenender Literatur mit den ästhetisch eingeübten Rahmungen und traditionellen Grenzen auch die bekannten Verhältnisse insgesamt umkehrten und nicht mehr wir die literarischen Figuren wie in einem Guckkastenschauspiel, sondern sie uns in unserem Leben zu betrachten beginnen. In Rachel Cusks *Outline* heißt es einmal über Haustiere: »They watch us living; they prove that we are real; through them, we access the story of ourselves. In our interactions with them we – not they – are shown to be what we are.«³⁰ Eine Aussage, die ebenso gut die Beziehung des Autors zu den fiktionalen oder fikionalisierten Figuren oder auch die Beziehung des Lesers zum Erzähler oder den Figuren beschreiben könnte.³¹

Das Angebot einer solchen Literatur, die die Regeln des konventionellen Erzählens verwischt, dessen Produkte als nicht mehr glaubhaft erscheinen, also ist das Versprechen eines neuen, realeren, wahren Modus von Erfahrung – des Lesens und des Lebens. Dieser Zusammenhang – eine »Opus-Phantasie« ebenso wie eine Lese(r)-Phantasie – wird deutlich ausgesprochen, wenn es in *Outline* in Bezug auf einen der Lieblingsautoren Cusks heißt: »I would like to be a D.H. Lawrence character, living in one of his novels. The people I meet don't even seem to *have* characters. And life seems so rich, when I look at it through his eyes, yet my own life very often appears sterile, like a bad patch of earth, as if nothing will grow there however hard I try.«³² Hier aber verdreht sich alles noch ein Stück weiter. Eine fiktive Figur aus D.H. Lawrences Romanen realer als das reale Leben? Eigentlich nicht verwunderlich bei Büchern, von denen Cusk schreibt, dass sie sie »more than anything else in my life« inspiriert hätten.³³ Doch ein größerer Widerspruch zu Cusks eigener plakativer – und gerade deswegen sehr marketingfreundlichen – Aussage, Fiktion sei »unecht und peinlich« und »die Idee, John und Jane zu erfinden und sie Dinge zusammen tun zu lassen, völlig lächerlich«,³⁴ ist nicht denkbar.

Dieser Widerspruch zeigt, worauf das Projekt Autofiktion beruht: auf der Phantasie eines neuen, epochal bahnbrechenden Erzählens. Auf dieser Phantasie, Versprechen, Vorhaben und Verheißung zugleich, aber basierten, in ihren jeweils eigenen Weisen, auch schon der Realismus, der Naturalismus, der Surrealismus usw. Cusks Aussage illustriert zudem, wie sehr das Projekt der Autofiktion dem Zeitgeist verhaftet ist – und so vergänglich, wie es literarische Schulen wie auch

die von ihnen lancierten Moden nun einmal immer sind. Ein Interview mit Agnes Ravatn, einer 1983 geborenen norwegischen Autorin, die laut Interviewerin »zu den jungen Autoren gehört, die das norwegische Genre ›Scandi Noir‹ erfolgreich ins Ausland exportiert haben«, etwa endet mit folgenden Worten:

Nach Knausgärds wunderbaren Büchern hatten wir hier in Norwegen einen Tsunami aus Autofiktion, mit gemischtem Erfolg, würde ich sagen. Persönlich bin ich es ein bisschen müde, und ich glaube sagen zu können, dass das nicht allein mir so geht. Was soll denn falsch daran sein, Geschichten einfach zu erfinden?³⁵

Jene Literatur, die – wie die von Cusk oder Murnane – im weitesten Sinne autofiktiv bzw. autobiographisch operiert, vermochte es, das Versprechen eines ganz neuen Erzählens, das realer ist als unser alltägliches Leben, auf eine besonders reflektiert scheinende und besonders polemische, nicht zuletzt deswegen auch besonders gut vermarktbar Weise zu formulieren. Und dass Vermarktbarkeit immer auch über die Präsenz einer literarischen Schule oder Richtung entscheidet, sollte klar sein: »This is what happens to art under capitalism; success is cloned until the market shifts and something new worms its way into the zeitgeist. For years, publishers clamored for novels resembling *The Corrections*, until readers grew weary of Franzenian social realism and autofiction emerged as the new hipster chic.«³⁶ Ob autofiktiv verfahrende Literatur diese Phantasie eines echteren, realeren Erzählens auch einzulösen vermag, ist eine andere Diskussion, die nicht in Auseinandersetzung mit manifesthaft zugespitzten Bekundungen und betriebspolitisch klug lancierten Polemiken gegen die angeblich hoffnungslos verstaubte Tradition ansetzen kann, sondern je und je am konkreten literarischen Text zu verhandeln, von Text zu Text zu entscheiden wäre. Festzuhalten ist jedenfalls: Sowohl das Versprechen der Autofiktion eines ganz neuen Erzählens wie auch die Weisen der Einlösung dieser Verheißung verlaufen über das Angebot bisher ungekannter Möglichkeiten der Identifikation, die vom Leser zuerst en détail und dann in ihrer Gesamtheit als kathartisch erlebt werden.

Wahrheit und Lüge: Lauren Slater »Lying. A Metaphorical Memoir«

Kann eine Lebensgeschichte als Geschichte einer Krankheit erzählt werden? Sicher, eine Krankheit kann das Leben beherrschen, Krankheitsgeschichte wird dann Lebensgeschichte (und umgekehrt). Kann Lebensgeschichte als Krankheitsgeschichte wahr sein? Bestimmt, Voraussetzung ist nur, der Kranke kann sich von seiner Krankheit so weit distanzieren, dass er sie nicht nur erleiden,

sondern auch erzählen kann. Aber kann Lebensgeschichte als Geschichte einer Krankheit auch wahr sein, wenn der Autor nie wirklich an dieser Krankheit litt?

Ja, selbst das. Denn Wahrheit und ästhetische Wahrheit hängen zwar zusammen und gehen auseinander hervor, sind aber kategorial voneinander zu unterscheiden.³⁷

Es ist vielleicht hilfreich, hier zunächst – wenigstens versuchsweise – verschiedene Hinsichten zu differenzieren, nach denen ein im weitesten Sinne autobiographisch oder autofiktiv verfahrenender literarischer Text authentisch und/oder wahr genannt werden kann.³⁸ Zunächst zur Frage der Authentizität: Von einer *subjektiven* Authentizität im Sinne von Wahrhaftigkeit und Aufrichtigkeit könnte man sprechen, wenn alle Affekte und Einstellungen, die im Text dem Autor zugeschrieben sind, von ihm tatsächlich gehegt oder geteilt werden. Der *authentēs* ist im alten Griechischen derjenige, der »etwas selbst vollbringt«, also der Urheber von Taten und Werken, später, bei den Römern, auch von Texten: *Objektiv* authentisch wäre ein Text demnach, wenn der Anspruch des Autors, Urheber der ihm zugeschriebenen Handlungen und Werke zu sein, tatsächlich zutrifft.

Schwieriger die Frage nach der Wahrheit. Zunächst wäre sachliche Wahrheit von poetischer bzw. ästhetischer Wahrheit zu unterscheiden. Sachlich wahr ist eine Aussage oder eine Konstellation von Aussagen, wenn die Verbindung zu einem einfachen oder komplexen Sachverhalt insofern zutreffend genannt werden kann, als der als bestehend behauptete Sachverhalt tatsächlich vorliegt oder so wie behauptet beschaffen ist (»*adaequatio rei et intellectus*« gemäß der von Thomas von Aquin begründeten scholastischen Tradition der Wahrheitsdefinition). Im Rahmen eines Sprachkunstwerks bildet die Fiktion den übergreifenden Interpretationsrahmen; entscheidend ist hier nicht so sehr, ob einzelne nicht-fiktive Objektdarstellungen »stimmen«, sondern vielmehr, ob das fiktionale Darstellungsgefüge »stimmig« ist, ob das Werk eine, mit Friedrich Schillers Bestimmung: »lebende Gestalt« und somit »schön« ist³⁹ oder, wie heute (den verdächtigsten Begriff der »Schönheit« allfällig vermeidend) vielmehr gesagt wird: ob das Werk »funktioniert«. Wirklichkeit und »dargestellte Wirklichkeit«⁴⁰ fallen dabei nicht – nie – zusammen, sondern treten in ein prozessuales Verweisungsverhältnis zueinander ein. »Der Geist von Werken kann« dabei, wie Adorno in seiner *Ästhetischen Theorie* schreibt, »die Unwahrheit sein. Denn der Wahrheitsgehalt postuliert als seine Substanz ein Wirkliches, und kein Geist ist ein Wirkliches unmittelbar.«⁴¹ Die Frage ist, wie sich das Wirkliche in der Substanz der Werke niederschlägt:

Als Spannung zwischen den Elementen des Kunstwerks, anstelle eines einfachen Daseins *sui generis*, ist dessen Geist Prozess und damit das Kunstwerk. Es erkennen, heißt jenes Prozesses habhaft werden. Der Geist der Kunstwerke ist nicht Begriff, aber durch ihn werden sie dem Begriff kommensurabel. Indem Kritik aus Konfigurationen in den Kunstwerken deren Geist herausliest und die Momente miteinander und dem in ihnen erscheinenden Geist konfrontiert, geht sie über zu seiner Wahrheit jenseits der ästhetischen Konfiguration. Darum ist Kritik den Werken notwendig. Sie erkennt am Geist der Werke ihren Wahrheitsgehalt oder scheidet ihn davon.⁴²

Ästhetische Wahrheit also funktioniert grundsätzlich anders denn als »Abbildung« der Realität in der Kunst. Und so kann die Schilderung einer Lebensgeschichte als Geschichte einer Krankheit selbst dann ein wahrer Ausdruck sein, wenn der Autor nie wirklich an dieser Krankheit litt, sondern sie ästhetisch stimmig als Metapher für die zentralen Konflikte seines Lebens entfaltet, die auf andere Weise undarstellbar, unaussprechlich geblieben wären.

Die amerikanische Autorin und Psychotherapeutin Lauren Slater hat diese konstitutive Ambiguität aller Autobiographie zum bewussten Prinzip erhoben und ihrem Autobiographiefragment den Titel *Lying. A Metaphorical Memoir* gegeben.⁴³ Die besonders beunruhigende Wirkung ihres Textes verdankt sich nicht zuletzt der Tatsache, dass er den Leser absichtlich und ausdrücklich im Unklaren darüber lässt, ob sie wirklich seit ihrer Kindheit an Epilepsie litt oder diese Krankheit nur als Metapher einsetzt, in der ganz andere maligne Realien ihres Lebens zusammenschießen.

Auf Seite 59, nach nicht einmal einem Viertel ihres Buches – auf der Begrüßung eines Nachbarn hatte sie einen epileptischen Anfall bekommen und war in dessen offenes Grab gestürzt –, schreibt Slater »The End«. Auf Seite 60 aber fährt sie fort:

Not quite.

This is a work of nonfiction. Everything in it is supposed to be true. In some instances names of people and places have been changed to protect their privacy, but the essential story should at least aim for accuracy, so the establishment says. Therefore, I confess. To the establishment. I didn't really fall into the grave. I was just using a metaphor to try to explain my mental state. The *real* truth is I went to the funeral, the hearse had engine trouble, the coffin was late, I looked into the grave, and I thought about falling in. I knew I could do it. Didn't divers leap from cliffs forty feet into the air? Didn't they enter the crystal water without so much as a smack? Doesn't the body ripple in all sorts of ways we would never believe it could? I closed my eyes. And in my mind I let myself low. And a cardinal came out of my mouth. And when I hit, the soil was soft, and all the sisters came back to greet me, and offered me holy hands, and when I stood, I saw I was back in Kansas, my land of lemon drops and witches,

only it was not a dream. I missed my mother, but there are many places other than home, a shame, a blessing both. The nuns were there. And the doors opened, and I saw I was strong. And all the snow was singing.⁴⁴

Wenn es nicht die »sachliche Wahrheit« ist, die in einer Reihe von in dieser oder jener Weise narrativ miteinander verbundenen Fakten ausgedrückt wird, was ist es dann, das sich hier ausspricht? Die Wahrheit, sagt Slater, ist nur eben ein anderer Teil von ihr als der, der von Zeugen, die ebenfalls auf jener Beerdigung gewesen sind, beschrieben werden könnte. Das, was Slater zu erarbeiten und entsprechend zu vermitteln versucht, ist die Wahrheit dessen, was sich mit Sigmund Freud als »psychische Realität«, mit Melanie Klein als die Welt der »sinneren Objekte« und mit Wilfred Bion als »emotionale Erfahrung« bezeichnen ließe.⁴⁵ Der Weg, den Slater zu ihrer Evokation wählt, ist der einer metaphorisch-poetischen Schilderung *emotionaler* »Fakten«, solchen also, die selten oder gar nicht in einer linear ableitbaren, von Zeugen beglaubigbaren Beziehung zu den realen Fakten stehen.

Das Besondere an ihrem Buch ist, dass Slater diesen Prozess vor den Augen des Lesers verhandelt, statt ihn, wie sonst üblich, stumm hinter den Kulissen ablaufen zu lassen. Bei Slater wird die fortgesetzte kritische Selbsthinterfragung über die Wahrheit der Erinnerung in Auseinandersetzung mit dem Status der Erzählung zum integralen Bestandteil der Erzählung selbst. So etwa in der folgenden Passage kurz vor Ende von *Lying*:

In my backyard, in the house where I grew up, I think I remember that there was once a cherry tree. Every spring it bore tiny green leaves, and in the summer red fruit that gave way to rot very slowly. In the morning I could smell the sweetness of the tree, and in the evening I could hear the bees, hundreds of them, nosing at the sun-spoiled pulp and turning it all to honey. One day I climbed this cherry tree, and when the wind blew I fell from it, diving with what must have been God's grace toward the ground. This is my tale, and I have written it over and over again, and, depending on my mood or my auras, the story always seems to change, and yet it always seems true. Perhaps that means that it is all false, except that, every time, the words bear witness, and every time I feel love, and then, with a simple snap of an eye, the click of a closing shutter, the tree is gone, the love is gone, the man is gone, the words are gone, Christopher is gone, and I am standing in space, my brain split, my hands held out. If only I could learn to live here, in the chasm he cut, in the void out of which our world was born, if only I could.
I can.⁴⁶

Beliebig also ist der Prozess der Findung eines wahren Ausdrucks zwischen realem Erlebnis und emotionaler Erfahrung keineswegs: »The words bear witness«. Aber diesen Prozess zu durchlaufen ist schwierig. Und sein Produkt ist fragil.

Unmittelbar an die (Selbst-)Befragung der Episode mit dem Kirschbaum schließt Slater ein Kapitel mit dem Titel »How To Market This Book« an, wobei »This Book« ihr eigenes ist, das, das wir gerade lesen, das also erfolgreich vertrieben worden ist, es ist ja zu uns gelangt, wir haben es gekauft. Das Kapitel »How To Market This Book« ist in der Form eines an die Marketing-Abteilung von Slaters Verlag Random House sowie an ihre Lektorin gerichteten Briefes geschrieben und hebt so an:

1. This is a difficult book, I know. There was or was not a cherry tree. The seizures are real or something else. I am epileptic or I have Munchhausen's. For marketing purposes, we have to decide. We have to call it fiction or we have to call it fact, because there's no bookstore term for something in between, grey matter. If you called it fact it would confuse the bookstore people, they wouldn't know where to put the product, and it would wind up in the back alley or a tin trash can with ants and other vermin. You would lose a lot of money.

2. So, I suppose you want to know how much is true, how much untrue, and then we can do some sort of statistical analysis and come up with a precise percentage and figure out where the weight is. That, however, would go against my purpose, which is, among a lot of other things, to ponder the blurry line between novels and memoirs. Everyone knows that a lot of memoirs have made-up scenes; it's obvious. And everyone knows that half the time at least fictions contain literal autobiographical truths. So how do we decide what's what, and does it even matter?¹⁷

Die »verschwommene Grenze zwischen Romanen und Memoiren« ausloten: Kein kleines Unterfangen. Nicht zuletzt deswegen, weil die Frage, was Realität oder Erfindung ist, was Fakt oder Fiktion, ungeachtet aller Debatten um Autofiktion, Faktenfiktionen etc. noch immer gestellt wird und dabei an Schärfe nicht verloren, sondern eher zugenommen hat – gerade im Zuge der Entwicklung dieser neuen Formen.¹⁸

Wie man es dreht und wendet: An der Opposition Authentizität versus Lüge hängt viel, und genau darum, dies zu verhandeln, ist es Lauren Slater zu tun. Wie viel daran hängt, das lässt sich besonders gut an einem Skandal um ein Buch nachverfolgen, das nicht lange nach Slaters *Lying* erschien: James Freys 2003 veröffentlichtes Buch *A Million Little Pieces*. Es erzählt die Geschichte eines 23-jährigen Alkoholikers und Drogenabhängigen, wie er mit Verletzungen und Verhaftungen, seinem Entzug in einer Klinik, seiner Rückkehr ins normale Leben umgeht. Auch der Skandal um dieses Buch ist ein Medien- und

Marketing-Skandal. Auf den Markt kam Freys Buch 2003 mit dem Untertitel »Memoir«; heute wird es als »semifiktionales« Werk verkauft und trägt bisweilen den Untertitel »A Shocking Exploration of Addiction«. ⁴⁹ Hintergrund für diese Änderung: Der Vorwurf der Fälschung. 2006 erschien ein von investigativen Journalisten nach sechswöchiger intensiver Recherche verfasster Artikel, in dem aufgedeckt wurde, dass viele der in diesen »Memoiren« beschriebenen Ereignisse nie stattgefunden hatten und Begebenheiten erfunden worden waren. *A Million Little Lies. Exposing James Frey's Fiction Addiction* lautete der Titel des Enthüllungartikels ⁵⁰ – das Gefühl, eine Beleidigung erlitten zu haben, die in diesem Titel mitschwingt, ist unverkennbar und kein bloßer Unterton.

Die Talkmasterin Oprah Winfrey hatte das Buch für seine »brutale Ehrlichkeit« wärmstens empfohlen, es in ihre *Oprah's Book Club*-Auswahl aufgenommen und den Autor in ihre TV-Show *The Oprah Winfrey Show* eingeladen, woraufhin das Buch zum *New York Times*-Bestseller wurde. Nachdem der investigative Artikel erschienen war, lud Winfrey den Autor ein zweites Mal in ihre Show ein, genauer: sie lud ihn *vor*, um ihn mit der Enthüllung zu konfrontieren, er habe Teile seines autobiographischen Buches frei erfunden, und machte ihm zum Vorwurf, dass sie sich »wirklich betrogen« (»really duped«) fühle, mit ihr aber auch Millionen Leser (»more importantly, I feel that you betrayed millions of readers«). ⁵¹ Sich selbst machte sie zum Vorwurf: »I left the impression that the truth is not important«. ⁵²

Wahrheit, Authentizität, Lüge, Betrug, Verrat, Schuld: Hier sind alle Ingredienzen eines Dramas beieinander. Was erzählt dieses Drama? Wer führt es auf? Und wo spielt es sich eigentlich ab?

In seinem 2010 veröffentlichten Buch *Reality Hunger. A Manifesto*, seinerseits ein Bestseller, setzt sich David Shields mit dem Skandal um Freys Buch auseinander. Shields' Pointe fällt ziemlich cool aus: Freys Fehler liege nicht darin, in seinem ursprünglich als »Memoir« bezeichneten und vermarkteten Buch gelogen, sondern sich danach dafür entschuldigt zu haben; schließlich lüge jeder Verfasser von Autobiographie: »I'm disappointed not that Frey is a liar but that he isn't a better one. He should have said, »Everyone who writes about himself is a liar. I created a person meaner, funnier, more filled with life than I could ever be. [...] Instead, he showed up for his whipping«. ⁵³ Problematisch an Autobiographie wäre nach Shields' Pointe also nicht ihre Fiktionalität, auch nicht das wissentliche Ausgeben von etwas Irrealem als real (denn: tut das nicht alle Literatur?) – problematisch wäre lediglich, einen Anspruch von Wahrheit und Authentizität an Autobiographie heranzutragen. ⁵⁴

Aber so einfach ist es nicht – und wird es nie sein. Alles Autobiographische, auch die Autofiktion, wird immer an ein Konzept von Wahrheit gebunden sein,

immer an einem Anspruch der Wahrhaftigkeit gemessen werden, immer mit dem Problem der Authentizität konfrontiert sein – die Frage ist, was für *Begriffe* von Wahrheit, Fiktionalität, Authentizität dabei in Anschlag gebracht werden und welche Ethik sich in ihnen jeweils ausspricht.

Diese Problematik weder cool zu überspielen noch geradewegs zu verleugnen, sondern in die Form autobiographischen Erzählens aufgenommen zu haben und es in ihr als zentral zu reflektieren, das macht Lauren Slaters *Lying. A Metaphorical Memoir* zu so einem wirkungsvollen, radikalen und, ja: authentischen Werk. Radikal an Slaters Buch ist dabei nicht die ›Lüge‹ oder das ›Lügen‹, das im Titel dieser »Metaphorical Memoir« aufgerufen wird; Abweichung von der Wahrheit findet sich tatsächlich in jeder Autobiographie – mittels Pointierung der Erzählung, Komposition, Stil, Auslassungen etc. –, so dass die Frage nach der Wahrheit einer autobiographischen Darstellung je komplexer wird, desto genauer man die Lösungen betrachtet, die jeweils gefunden worden sind. Radikal ist die Weise, wie Slater diese Probleme, in denen sich jede Autobiographie (und, allen Volten zum Trotz, letztlich auch alles Autofiktive) bewegt, so explizit thematisiert, dass ihre Erzählung Gefahr läuft, in sich zu zerfallen, weil sie durch diese ständige Befragung – worum handelt es sich bei diesem Buch, Faktenbericht oder Fiktion? – in ihrem Kern in Frage gestellt wird, nämlich autobiographisch zu sein.

Und mehr noch: Durch ihre Weise, Normen autobiographischen Erzählens sowohl zu unterlaufen als auch radikal in Frage zu stellen, gerät Slaters Erzählstimme zu der eines »unzuverlässigen Erzählers.«⁵⁵ Eine unzuverlässige Erzählerinstanz ruft immer Unbehagen im Leser hervor, weil ihm unter der Hand, irgendwo unter der Oberfläche des Textes, die Fähigkeit eines stabilen Urteils über das vor seinen Augen ablaufende Geschehen genommen wird, denn die Informationen, die er über das Geschehen hat, beschränken sich ja auf die, die er vom Erzähler erhält. Unzuverlässigkeit des Erzählers aber wirkt nirgends verstörender und destabilisierender als im Bereich des autobiographischen Erzählens. Der Leser wird sich hier nicht nur, wie ja auch immer in der Rezeption fiktionaler Texte, »unweigerlich ein Bild von dem offiziellen Schreiber konstruieren«,⁵⁶ vielmehr sieht er sich von den in der Gattung Autobiographie geltenden Normen her auch dazu berechtigt – eine Berechtigung, die Slaters Erzählstrategie als grundsätzlichen Irrtum, ja Anmaßung bloßstellt. Slaters Erzählstimme verunsichert den Leser nicht nur, sie korrumpiert ihn. Und als ob die Dinge damit nicht schon kompliziert genug wären, tut sie dies erklärmaßen im Dienste der Wahrheit und Wirklichkeit und Authentizität, um die es im autobiographischen Erzählen ja schon qua Gattung geht und gehen muss.

Was auf den ersten Blick als typisch postmodernes Spiel zum Aufweis der

Arbitrarität von »Wahrheit« anmuten mag, ist bei Slater genau das nicht. Die systematische Korruption der Erzählstimme, die Slater vornimmt, nämlich hat ein deutliches Ziel, in dem Form und Inhalt ihrer Erzählung genau zur Deckung kommen: Die korrumpierte, vor den Augen des Lesers unglaubwürdig *gemachte* Erzählstimme soll den Leser auf eine Wahrheit zweiter Ordnung führen, eine, in der reflektiert ist, dass der autobiographische Autor-Erzähler *lügt*, sobald er den Mund aufmacht. Das, so Slaters Pointe, könne auch gar nicht anders sein, weil die Wahrheit nie nur das eine Erzählte ist, sondern gerade in den Widersprüchen zwischen Erzählperspektiven und -stücken aufscheint und die Widersprüche, die Emotion, Erfahrung und Erinnerung konstitutiv inhärieren, *nur so* dazu kommen, sich *wahrhaft* in einem Text auszusprechen. Slater sieht erklärtermaßen keine Möglichkeit, anders zu verfahren, und dies ist ihr radikaler Beitrag zur Erringung autobiographischer Aufrichtigkeit.

All diese für Slaters Buch entscheidenden Probleme entstünden gar nicht erst, hätte sie ihr Buch als »Autofiktion« gekennzeichnet – was umstandslos möglich gewesen wäre. Doch mit der Frage der autobiographischen Wahrheit, die Slater so radikal verhandelt, wäre auch die ganze Brisanz des Buches dahin gewesen. Das wirft auch ein Licht auf das gesamte Projekt der Autofiktion – und die Rolle, in der diese ihre Leser verhält. Slaters Einsatz im Ringen um die autobiographische Wahrheit und alle damit zusammenhängenden Fragen wie die der Authentizität und Aufrichtigkeit ist wesentlich höher, ihr Spiel wesentlich riskanter.

Denn so wie die Wahrheit, die Slater in ihrem Buch mittels ihres poetischen Verfahrens aufscheinen lässt, eine Wahrheit zweiter Ordnung ist, muss sich auch die Haltung des Lesers zu Slaters Text modifizieren – zu einer Art »Dem-Text-Glauben« zweiter Ordnung. Ob das gelingen kann? Wenn der Pakt zwischen Leser und Erzähler, der im autobiographischen Erzählen ja identisch mit dem Autor sein soll, einmal einer solchen Rosskur unterzogen worden ist, kann er sich dann jemals wieder auf einer höheren Ordnung herstellen? Nicht nur auf der Ebene eines Glaubens-an-die-Wahrheit-des-Erzählten, sondern auch in der – bei einem literarischen Werk viel entscheidenderen – Dimension der emotionalen Beteiligung? *Wer einmal lügt, dem glaubt man nicht, / und wenn er auch die Wahrheit spricht ...*

Den erwähnten Brief »How To Market This Book« an ihren Verlag beendet Slater mit folgendem Fazit:

16. My name is Lauren. I go by no other. In the story you have before you, I am not a novelist's character; I am my best approximation of me. I am not a fiction, but nor am I a fact, because a fact implies literalness, a fact implies permanence, and someday I shall die. And when I do, I hope to have *my life* laid out, the soul of the story articulated at last, it is true, yes. This is true, yes.

17. My *memoir*, please. Sell it as nonfiction, please.
18. Look here.
19. This is where I am.⁵⁷

Diese Position, als ungeschützte Bitte geäußert, ist berührend, weil sie hochreflektiert und zugleich emotional auf die Tatsache reagiert, dass das Erzählen von sich und der Welt »durch die Eiswüste der Abstraktion« muss,⁵⁸ um jene Konkretheit zu erreichen, die die zeitgenössische Literatur so oft so stil- und selbstsicher als erreicht behauptet, während sie meist nur erschlichen ist. Mit diesen Bandagen muss kämpfen, wer Authentizität, Direktheit, Wahrheit will, trotz all dem, was – innerlich und äußerlich – unausweichlich entgegensteht.

Was ist am Ende gewonnen? Dass das schwache und unglückliche Selbst sich selbst als schwach und unglücklich begreift – und sich dann auch als solches beschreiben und aussprechen kann. Das ist kein kleines Ergebnis, sondern mit das Höchste, was Autobiographie zu erringen hoffen kann. Auf einem solchen Fundament muss sie aufgebaut sein, wenn sie nicht eine Folge von illusionären Welt- und Selbstbildern oder sonst wie falschen Posen sein will.

Der Prozess der Selbsterkenntnis in Auseinandersetzung mit der Realität, der über jede autobiographische Erzählung entfaltet wird – und meist auch ihren hauptsächlichsten Gegenstand ausmacht –, besteht in Slaters Buch auch und gerade in der (Selbst-)Erkenntnis in Auseinandersetzung mit der Erzählung und dem Wort, mittels dessen sie voranschreitet, das heißt der Form der Autobiographie selbst. Am Ende des Buches ist dieser Prozess zu einem Abschluss gekommen, und Slater als Autorin des Buches gerade über diese Verhandlung sozusagen ins Reine mit sich selbst. Die Frage nach dem Verhältnis von »Dichtung und Wahrheit«⁵⁹ oder Fakt versus Fiktion ist nicht gelöst, doch eine der möglichen Antworten auf sie ist gefunden, nämlich in Gestalt des Buches *Lying. A Metaphorical Memoir* selbst.

In einem Nachwort zu ihrem eigenen Text beschreibt Slater diese Antwort – die Lösung, die sie für das von jeder Autobiographie zu lösende Problem von Faktizität versus Fiktionalität gefunden hat – so:

In *Lying* I have written a book in which in some cases I cannot and in other cases I will not say the facts. [...] What matters in knowing and telling yourself is not the historical truth, which fades as our neurons decay and stutter, but the narrative truth, which is delightfully bendable and politically powerful.

Lying is a book of narrative truth, a book in which I am more interested in using invention to get to the heart of things than I am in documenting actual life occurrences. This means that the text I've created uses, in some instances, metaphors, most significantly the metaphor of epilepsy, to express subtleties and horrors and gaps in

my past for which I have never been able to find the words. Metaphor is the greatest gift of language, for through it we can propel what are otherwise wordless experiences into shapes and sounds. And even if the sounds are not altogether accurate, they do resonate in a heartfelt place we cannot dismiss. That is why it is in this book, although it is not always factually correct, that I feel I have finally, finally been able to tell a tale eluding me for years, a tale I have tried over and over again to utter, the story of my past, of my mother and me, the story of the strange and fitful illnesses claiming most of my moments the humiliating birth of sexuality, my love of myths and proclivities toward deceit. I have told it all and it is a relief. A relief to put it to rest.⁶⁰

Eine Entlastung wie die, die Slater hier beschreibt, kann es nur geben, wenn ein wahrer Ausdruck gefunden worden ist. Wie dieser wahre Ausdruck für etwas Subjektives – das eigene Leben, Erinnerung, Empfinden und Erfahrung – gefunden werden kann, dies ist die Aufgabe, vor der jeder Versuch steht, das eigene Leben zu (be-)schreiben. Die Fragen, die dabei entstehen, aber bleiben: »When all is said and done«, so der letzte Satz von *Lying*, »there is only one kind of illness memoir I see to write, and that's a slippery, playful, impish, exasperating text, shaped, if it could be, like a question mark«.⁶¹

Der autobiographische Text als Fragezeichen. – Authentizität ist eine so fragile wie seltsame Ware, und Slaters Buch versteht, mit ihr zu handeln. Ob das auf der anderen Seite gelingt – der Seite des Lesers, der den Schritt hin zu einer ständig mit Fragezeichen versehenen bzw. durchlöcherten Rezeption mit Slaters Buch mitgehen und die damit zusammenhängenden Strapazen und Zumutungen aushalten können muss –, ist eine andere Frage, die nur jeder einzelne Leser für sich beantworten kann.

Konjekturen: Erinnerung und Erzählung

Ob man es nun »Autobiographie«, »Faktenfiktion« oder »Autofiktion« nennt: Die Fraglichkeit jeder autobiographischen Erzählung, die Slaters Buch inhaltlich behandelt und in seiner Form reflektiert, gründet bereits in der Natur von Erinnerung. Nicht erst eine schriftliche autobiographische Darstellung, sondern schon die Erinnerung überhaupt konstituiert sich als solche allererst durch die subjektive Brechung von Fakten.⁶² Julio Cortázar lässt den Ich-Erzähler seiner *Erzählung mit einem tiefen Wasser* darum entschuldigend von »jenen Absenzen« sprechen, »die wir Erinnerungen nennen, ein großes, unersättliches Loch, das man mit Worten und Bildern stopfen muß«.⁶³ »Stopfen muß«: Der Akt der Erinnerung ist ein Prozess, in dem die Imagination eine weitaus größere Rolle einnimmt, als dies gemeinhin angenommen oder zugestanden wird. Und wenn

man den Anteil der Vorstellungskraft an der Erinnerung benennt, macht man zugleich ihre unweigerliche Flüchtigkeit, Inexaktheit, Unzuverlässigkeit namhaft. Diese Charakteristika aber sind ihr nicht äußerlich und nicht kontingent; sie sind integraler Bestandteil des Erinnerungsprozesses, konstitutiv für ihn. Diese Flüchtigkeit und Inexaktheit ergibt sich aus dem Anteil der Vorstellungskraft an der Erinnerung – ebenso wie deren Kohärenz:

insistence on literal truth is particularly absurd in the light of all that scientists have learned about memory in the past few decades, confirming what poets and novelists have been telling us for centuries. The fundamental unreliability of the human mind has been established over and over again; it has become a truism that our memories are not the tape recorders that they were once thought to be, playing back duplicate copies of original experiences on demand, but are rather more like mosaics: pieced-together scraps of experience from various sources that generate the appearance of coherence.⁶⁴

Pointilistisch nennt Arno Schmidt den »Prozeß des Sich=Erinnerns« darum in seinen Überlegungen zur Technik des Erzählens, und stellt aufgrund dieser Struktur der Erinnerung in Abrede, dass es so etwas wie einen »epischen Fluß« überhaupt geben kann: »Es gibt diesen epischen Fluß, auch der Gegenwart, gar nicht; Jeder vergleiche sein eigenes beschädigtes Tagesmosaik! Die Ereignisse unseres Lebens springen vielmehr.«⁶⁵ Und: »[Grundsätzlich ergibt sich durch unsere mangelhafte Gehirnleistung mit ihrem ›Vergessen‹ eine poröse Struktur unseres Daseins: die Vergangenheit ist uns immer ein Rasterbild.«⁶⁶ Aus dieser Beobachtung leitet auch er die Notwendigkeit einer Literatur ab, die nicht mehr die Illusion eines »epischen Flusses« erzeugt, sondern gemäß der Charakteristika von Wahrnehmung und Erinnerung zu erzählen imstande ist.⁶⁷

Vollends »objektiv« kann folglich weder die Erinnerung noch der Versuch, sie zu erzählen, jemals sein. Das macht es aber noch nicht zur Fiktion, sondern nur zu einer auf zahlreichen kognitiven Akten und psychischen Transformationen basierenden, unausweichlich unvollständigen Darstellung tatsächlicher Begebenheiten:

Every act of memory is also an act of narrative. Total recall is beyond human capabilities, and so our minds distil and pound the chaos of life into something resembling a coherent shape. From the very moment we begin the activity of remembering, we place some kind of editorial framework, some principle of selection – no matter how simple, how neutral, or how unconscious – around the events of the past. Of course there is an important difference between the ›editing‹ that our minds do instinctively (it could also be called ›forgetting‹) and the deliberate, goal-driven work that an editor performs on a text. But the end result is very similar: a narrative, whether written or

contained within the mind, that is a faithful and yet inevitably incomplete representation of actual events.⁶⁸

Weil Vorstellung, Erinnerung und Erzählung unauflöslich ineinander verwoben sind, kann es eine vollends objektive Wiedergabe von reinen »Fakten« nicht geben, auch nicht denen des eigenen Lebens. Jeder narrative Zusammenhang konstituiert eine eigene erzählte Realität, die auf eine charakteristische Weise nicht deckungsgleich mit der ist, von der erzählt wird. Hier entsteht das, was dann der »Stil« eines Werkes genannt wird, die Art und Weise seiner Welterfassung mittels Sprache und Erzählung. Und ebenso wenig wie eine vollends objektive Wiedergabe von reinen »Fakten« des eigenen Lebens gibt es eine reine »Fiktion« – das wäre eine, deren Gehalt *absolut* von ihrem Produzenten abgetrennt wäre, in der sich also keinerlei Residuen der historischen Umstände und der Gesellschaft, in der er lebte, nichts aus seinen Weltbildern und von seinen ureigensten Konflikten etc. eingeschrieben:

Yes, Humbert Humbert and Anna Karenina are fictions. But in a way they are *not* fictions, because to be plausible they must to some degree come from life. In a sense, all great fictional characters are composites, because the novelist's imagination is necessarily inspired by people whom he or she has known or encountered, whether in life or in fiction. Remember the childhood exercises: it's impossible to dream up an animal that's totally unrelated to any other, just as it's impossible to imagine a color one has never seen. Even the most far-fetched imaginary creatures will have heads, or wings, or scales; they will be composed out of familiar parts. [...] If fiction could ever be a complete invention, then it wouldn't be able to teach us what we know, or think we know, about life [...]. The historian's anvil and the novelist's crucible perform different functions, but they are made out of the same material.⁶⁹

»Präzision«, »Objektivität«, »Wahrheit« »autobiographischer« oder »autofiktiv« verfahren der Texte müssen folglich völlig anders bestimmt werden denn im Sinne einer schlichten Koinzidenz von Tatsache und Bericht. Es ist weniger und zugleich wesentlich mehr als das, was naiv-realistische Auffassungen von ihnen voraussetzen oder verlangen:

Readers of memoir understand that total accuracy is not possible; they ask only for no calculated distortions. They ask for a moral reckoning, morality fertilized in style, and for imaginative assertions that do not contradict the facts. The onus is on autobiography to be more trustworthy, more discerning and dignified, artful and interior, built of a perception that reverses the ordinary, that strives into the accuracy and surprise of language, unafraid of sounding the fathoms of the soul.⁷⁰

Dreh- und Angelpunkt von Objektivität und Wahrheit von Autobiographie also ist ausgerechnet das Allersubjektivste: die Erinnerung.

Am Ende von *Such, Such Were the Joys*, einer so eindrücklichen wie erschütternden Darstellung seiner Zeit an einem englischen Preparatory-school-Internat, schreibt George Orwell: »I base these generalizations on what I can recall of my own childhood outlook. Treacherous though memory is, it seems to me the chief means we have of discovering how a child's mind works. Only by resurrecting our own memories can we realize how incredibly distorted is the child's vision of the world.«⁷¹ Jeder Versuch, einen irgend adäquaten Ausdruck für Geschehnisse des eigenen Lebens zu finden, führt unweigerlich zu Täuschungen in der Wahrnehmung und Verzerrungen in der Darstellung. Das aber ist kein Manko und kein Defizit – hier, in der Perspektive, die sich aus diesen individuellen, charakteristischen Brüchen der Wahrnehmung der Realität ergibt, liegt die Pointe von Autobiographie generell.

Louis-Ferdinand Céline hat sein Verfahren der Übertragung von mündlicher Sprache ins Literarische einmal mit einem Gleichnis beschrieben: Man müsse einen geknickten Stock verwenden, wenn er, ins Wasser gehalten, gerade wirken soll.⁷² In diesem Sinne könnte man sagen, dass die Transformation von Erfahrung in Literatur überhaupt nur mithilfe jener subjektiven Brechung gelingen kann, die sich bei jedem Versuch einer Selberlebensbeschreibung ohnehin unweigerlich ergibt.

Selberlebensbeschreibung ist auch der Titel des einen Teils von Jean Pauls Autobiographie, einer Folge von biographisch-historischen »Vorlesungen«, die Jean Paul vor einer fiktiven Hörerschaft über Johann Paul Friedrich Richter hält; deren anderer, die *Konjektural-Biographie*, ist als eine Folge von an einen Freund gerichteten Briefen verfasst.⁷³ Beide Texte begegnen diesen charakteristischen Problemen autobiographischer Darstellung, indem sie in jeweils eigener Weise »die Situation des Erzählens oder sogar nur die als Antizipation erinnerte Bewegung des Schreibens selbst wieder in die Darstellung« aufnehmen.⁷⁴ Jean Paul wählt Reflexion, Digression, freie Vor- und Rückgriffe in der Zeit und andere Verfahren, um die Illusion einer Linearität der autobiographischen Erzählung des eigenen Lebens bereits während der Erzählung zu durchbrechen. Als sein eigener »Doppeltgänger« malt er sein Leben,⁷⁵ wie er das in der Vorrede zu seinem Büchlein *Jean Pauls Briefe und bevorstehender Lebenslauf* nennt, »in die Welt hinaus«:

Wahrhaftig es ist schön, daß sich der Mensch um jeden andern mehr zu scheren braucht als um sich; – von sich kann er sagen und verraten und vermuten, was er will; über seine Geheimnisse müssen alle Leute das Maul halten, nur er nicht. Daher

hab ich – kalt gegen die Engherzigkeit eines erbärmlichen Sprödetuns mit den Mysterien eigener Personalien – es geradezu (*ohne* meine gewöhnlichen biographischen Fiktionen) in die Welt hinausgemalt, wie mein Leben aussehen werde von diesem Jahre an bis zu meinem letzten.⁷⁶

Eine poetische Methode unter vielen anderen möglichen, den individuellen, charakteristischen Brüchen in der Wahrnehmung der Realität und der Erinnerung des eigenen Lebens auch in seiner Darstellung zu begegnen, sie auch formal in sie aufzunehmen und die autobiographische Erzählung so »eine das Bewußtsein selbst aufstörende Dynamik gewinnen« zu lassen⁷⁷ – wohlgemerkt: das Bewusstsein des Autors in der Verfertigung seiner Darstellung *und* das Bewusstsein des Lesers in der Rezeption.

Der – notwendigen – Verzerrung von Wahrnehmung und Erinnerung und den sich daraus ergebenden Charakteristika aller autobiographischen Darstellung trägt auch der britische Panzerkommandant im Ersten Weltkrieg und spätere Psychoanalytiker Wilfred Bion in seinen autobiographischen Texten hochreflektiert Rechnung. So schreibt er im Vorwort zu dem am Ende seines Lebens verfassten Autobiographiefragment *The Long Week-End 1897-1919. Part of a Life*:

In this book my intention has been to be truthful. It is an exalted ambition; after many years of experience I know that the most I can claim is to be ›relatively‹ truthful. Without attempting any definition of terms I leave it to be understood that by ›truth‹ I mean ›aesthetic‹ truth and ›psychoanalytic‹ truth; this last I consider to be a ›grade‹ of scientific truth. In other terms, I hope to achieve, in part and as a whole, the formulation of phenomena as close as possible to noumena.⁷⁸

Erinnerung ist ein Prozess, der im Spannungsfeld zwischen Realität und Fiktion, Bewusstsein und Unbewusstem, Zeit und Zeitlosigkeit statthat, und in diesem Spannungsfeld wird jedes tatsächliche Faktum unausweichlich auch zu einem psychischen und trägt sich unausweichlich in einen narrativen Kontext ein. Dies ist gemeint, wenn Bion seinem Autobiographiefragment die Kautele voranstellt, dass es in seinem Buch nicht um die »Fakten« gehe – Personen, Namen, Orte etc. –, sondern um ihn selbst, *seine Wahrnehmung* der Welt und *seine Beziehungen* zu den genannten Personen, Namen, Orten etc.:

Many names are mentioned; experience shows that it is impossible to prevent conjecture from replacing gaps with ›facts‹. The ›facts‹ are not of my choosing; they can be so fashioned to serve any aim that the speculator might have. Anyone can ›know‹ which school, regiment, colleagues, friends I write about. In all but the most superficial sense they would be wrong. I write about ›me‹. I do so deliberately because I am aware that

that is what I should do anyhow. I am also more likely to approximate to my ambition if I write about the person I know better than anyone else – myself.

The book, therefore, is about the relationships of one man and not about the people, communities, groups whose names are mentioned. If I could have resorted to abstractions I would have done so. Such a procedure, without any preparation, would leave the reader grappling with meaningless manipulations of jargon.⁷⁹

Es geht nicht um die genannten »Fakten«, sondern um *mich*, meine *Beziehungen* zu den jeweiligen »Fakten«, zu meinem Selbst und meinen Objekten, die *Art und Weise* meiner *Erfahrung*: Diese Gegenstandsbestimmung mag zunächst trivial anmuten. Sie ist alles andere als das, denn sie erteilt dem quasi-naturwüchsigen naiven Begriffsrealismus eine radikale Absage. Bion weist darauf hin, dass es zunächst nicht von Belang ist, ob das, was »gewusst« wird, »faktisch« wahr ist; es geht um den – wahren oder falschen – Modus der *Repräsentation* – oder (im Falle von Denkstörungen:) der *Missrepräsentation* – emotionaler Erfahrungen.⁸⁰ Der Fokus der Betrachtung liegt mithin auf der (geistigen, psychischen) *Beziehung* zwischen *Bezeichnung* und *bezeichnetem* (inneren oder äußeren) Objekt.⁸¹

Im Prozess der Überführung der Erinnerung des eigenen Lebens in einen autobiographischen Text wird die Erinnerung in eine reflexiv-zirkuläre Struktur gezogen. In Marcel Prousts *À la recherche du temps perdu* ist dies Gegenstand und zugleich Formgesetz. Prousts *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* – bekanntlich eine fiktive Autobiographie, das Werk lässt sich in vielen Hinsichten jedoch auch als Krypto-Autobiographie Prousts und Sittengemälde seiner Zeit lesen – braucht über 4000 Seiten, um den Erzähler-Protagonisten (der nicht nur den Vornamen mit seinem Autor teilt) zur Erkenntnis gelangen zu lassen, dass die Vergangenheit nur in der Erinnerung existiert, als eine ephemere, unablässig neu hervorzubringende Realität. Wirklichkeit ist hier die je einzigartige Verbindung zwischen Empfindungen und Erinnerungen, die uns simultan umgeben, und Wahrheit das Wiederfinden dieses einzigartigen Modus der Verknüpfung im Medium der Erzählung:

Une heure n'est pas qu'une heure, c'est un vase rempli de parfums, de sons, de projets et de climats. Ce que nous appelons la réalité est un certain rapport entre ces sensations et ces souvenirs qui nous entourent simultanément – rapport que supprime une simple vision cinématographique, laquelle s'éloigne par là d'autant plus du vrai qu'elle prétend se borner à lui – rapport unique que l'écrivain doit retrouver pour en enchaîner à jamais dans sa phrase les deux termes différents.

[E]ine Stunde ist nicht nur eine Stunde; sie ist ein mit Düften, mit Tönen, mit Plänen und Klimaten angefülltes Gefäß. Was wir die Wirklichkeit nennen, ist eine bestimmte

Verbindung zwischen diesen Empfindungen und Erinnerungen, die uns gleichzeitig umgeben – eine Verbindung, die bei einer einfachen kinematographischen Wiedergabe verlorengeht, da diese sich um so mehr von der Wahrheit entfernt, je mehr sie sich auf sie zu beschränken vorgibt –, eine einzigartige Verbindung, die der Schriftsteller wiederfinden muß, um für immer in seinem Satz die beiden verschiedenen Glieder miteinander zu verketten.⁸²

Die hier besprochenen Texte finden für die Probleme im Spannungsfeld zwischen Autobiographie, Autofiktion, Faktenfiktion und literarischer Fiktion jeweils ganz andere, je völlig eigene Lösungen. Sie eint, dass ihre Autoren Verfahren entwickelt haben, die ihnen erlauben, sich nicht nur dem Erinnern, sondern wesentlich der emotionalen Erfahrung im Prozess des Erinnerns ganz hinzugeben. In ihrer je eigenen Weise verleihen sie den dabei unausweichlich begegnenden Schwierigkeiten einen inhaltlichen Ausdruck und eine gültige formale Gestalt. Das gelingt, weil diese Autoren die Aufgabe nicht scheuen, den Abgründen in ihnen mit unnachgiebiger Ehrlichkeit zu begegnen. Diese Ehrlichkeit entspringt *auch* einer moralischen Anstrengung, kommt dabei aber nicht von außen und plötzlich – als irgend existenzialistischer »Entschluss« oder ähnliches. Im Fall von George Orwell und Wilfred Bion macht sie den Kern ihrer jeweiligen »theory of thinking« aus,⁸³ die sich als eine der Folgen ihres lebenslangen Nachdenkens über das Denken entwickelte: Lügen, Täuschung, Heuchelei, ja die bloße Übernahme von Klischees und Redensarten sind für Orwell wie für Bion gleichermaßen Gift, das Geist und Psyche langsam zerstört, schließlich tötet.⁸⁴ »Theorie des Denkens« erweist sich dabei immer auch als Theorie der Sprache. So schreibt Orwell eingangs seines Essays *Politics and the English Language*:

A man may take to drink because he feels himself to be a failure, and then fail all the more completely because he drinks. It is rather the same thing that is happening to the English language. It becomes ugly and inaccurate because our thoughts are foolish, but the slovenliness of our language makes it easier for us to have foolish thoughts. The point is that the process is reversible. Modern English, especially written English, is full of bad habits which spread by imitation and which can be avoided if one is willing to take the necessary trouble. If one gets rid of these habits one can think more clearly, and to think clearly is a necessary first step toward political regeneration: so that the fight against bad English is not frivolous and is not the exclusive concern of professional writers.⁸⁵

Orwell weist hier auf den unauflösbaren Zusammenhang von Sprache, Denken und Erkenntnis hin und zeigt, wie eine von toten Gemeinplätzen und sinnlosen,

überflüssigen Wörtern durchsetzte, mit falschen logischen Operatoren verbundene und mit präntiöser Diktion aufgeblasene, unpräzise, kurz: schiefe Sprache das Denken verklebt, lähmt, verunmöglicht⁸⁶ – und umgekehrt.⁸⁷

Das Auftauchen eines neuen Gedankens, jede Einsicht, jede Erkenntnis, die diesen Namen verdient, ist ein potentiell destabilisierendes Ereignis. Erkenntnisse fügen sich nicht einfach von selbst in unser Denken ein, sondern negieren unsere bisherigen Annahmen, Gewissheiten, Haltungen. Bevor Erkenntnisse irgend – wie man so leichthin sagt – »bereichern«, verunsichern sie erst einmal und drohen, die bisherige Struktur des psychischen Apparats in Unordnung zu bringen. In seinen klinisch-theoretischen Arbeiten beschreibt Wilfred Bion das, was in der Kulmination solch grundlegender Destabilisierung geschieht, als »catastrophic change«⁸⁸. Es ist deswegen alles andere als leicht, eine fragende Haltung (»a questioning attitude«⁸⁹) gegenüber der Welt und erst recht gegenüber sich selbst einzunehmen, wie es sowohl Bion und Orwell als auch Lauren Slater in ihrem Buch *Lying* durchweg versuchen. Und die Integration eines neuen Gedankens in das Denken ist harte psychische Arbeit. Lernen hat entsprechend ein gewisses Maß an Selbstnegation ebenso zur Voraussetzung wie die grundsätzliche Bereitschaft, sich verunsichern zu lassen – als Autor *und* als Leser. Beides ist unangenehm bis schmerzhaft, unangenehmer jedenfalls als die bloße Übernahme und Reproduktion eines schon irgendwie »Gewussten« und in Sprache (Vor-)Gefassten. Lernen ist das Verknüpfen von Erlebnissen und »Gedanken ohne Denker«⁹⁰ zu Erfahrungen und Gedanken, die die Psyche mit Wahrheit nähren wie Lebensmittel den Körper.

Diese Wahrheit ist nicht irgend arbiträr oder bloß subjektiv bestimmt, sondern etwas, das – ebenso wie Unwahrheit – unmittelbar, körperlich, empfunden werden kann. »An important function of communication is to achieve correlation«, schreibt Bion im Zusammenhang seiner Theorie der Entwicklung des Denkens. »If the conjoined data harmonize a sense of truth is experienced.«⁹¹ Das gilt genauso für Erinnerung und Erzählung – ganz gleich, ob man sie nun autobiographisch nennt oder als autofiktiv betiteln mag.

Anmerkungen

- 1 Johann Wolfgang von Goethe, *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*, 3 Bde., Stuttgart-Tübingen 1811-14.
- 2 »Autofiction has become one of the dominant strains of contemporary writing, dissolving the boundaries between imagination and reality in a hybrid of autobiography, essay, and novel« (Ruth Franklin, *How Writing »My Struggles« Undid Knusgaard*, in: *The Atlantic*, 11 [2018]; <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/2018/11/knusgaard-devours-himself/570847/> | letzter Zugriff 7.10.2020).

- 3 Edelgard Abenstein, *Literaturgattung Autofiktion. Die große Lust am Versteckspiel*, in: *Deutschlandfunk Kultur*, 13.3.2019; https://www.deutschlandfunkkultur.de/literaturgattung-autofiktion-die-grosse-lust-am.1270.de.html?dram:article_id=443528 [letzter Zugriff 8.3.2021].
- 4 »Autobiographie? Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction d'événements et de fait strictement réel: si l'on veut, autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau« (Serge Doubrovsky, *Fils*, Paris 1977, 10).
- 5 Michel de Montaigne, *Essais de messire Michel seigneur de Montaigne, chevalier de l'ordre du Roy, & Gentil-homme ordinaire de sa chambre* [Bd. 1/2: 1580, Bd. 3: 1588] (= *Œuvres complètes* [Bibliothèque de la Pléiade], Bd. 14), Paris 1963.
- 6 Vgl. dazu Ivan Farron, *Autofiktion - ein Begriff und seine Zweideutigkeit(en). Die Fallen der Vorstellungskraft*, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 30.5.2003; <https://www.nzz.ch/artic-le8VLW2-1.259501> [letzter Zugriff 20.9.2018]; Claudia Gronemann, »Autofiction« und das Ich in der Signifikantenkette. Zur literarischen Konstitution des autobiographischen Subjekts bei Serge Doubrovsky, in: *Poetica*, 31 (1999), 237–262.
- 7 Serge Doubrovsky, *L'initiative aux maux. écrire sa psychanalyse*, in: *Cahiers Confrontation*, 1 (1979), wiederveröffentlicht in: Serge Doubrovsky, *Parcours critique*, Paris 1980, 188; soweit nicht anders angegeben, stammen die Übersetzungen im Folgenden von mir.
- 8 Hélène Jaccomard, *Lecteur et lecture dans l'autobiographie française contemporaine. Violette Leduc, Françoise d'Eaubonne, Serge Doubrovsky, Marguerite Yourcenar*, Genève 1993, 21.
- 9 John Langshaw Austin, *How to Do Things With Words*, Cambridge/Mass. 1962; John Searle, *Speech Acts*, Cambridge/Mass. 1969.
- 10 Vgl. Philippe Gasparini, *Autofiction vs autobiographie*, in: *Tangence*, 97 (2011), 11–24.
- 11 Ebd., 24; vgl. dazu auch Philippe Gasparini, *Est-il Je - Roman autobiographique et autofiction*, Paris 2004; Philippe Gasparini, *Autofiction. Une aventure du langage*, Paris 2008.
- 12 Rachel Cusk, *Outline*, New York 2014, 239f.
- 13 William Zinsser (Hg.), *Inventing the Truth. The Art and Craft of Memoir*, New York 1998, 6.
- 14 »Knausgaard pushed himself to do something that hadn't quite been done before.« [Jeffrey] Eugenides told me. »He broke the sound barrier of the autobiographical novel.« (Evan Hughes, *Karl Ove Knausgaard Became a Literary Sensation by Exposing His Every Secret. Readers Love Him for it. He Hates Himself*, in: *The New Republic*, 8.4.2014; <https://newrepublic.com/article/117245/karl-ove-knausgaard-interview-literary-star-struggles-regret> [letzter Zugriff 3.10.2020]).
- 15 Jan Wiele, *Literarische Authentizität. Knausgård ist gut, aber Handke ist besser*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 16.1.2017; <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/themen/literarische-authentizitaet-knausgard-ist-gut-aber-handke-ist-besser-14621729.html> [letzter Zugriff 22.9.2020].
- 16 So in der 1989 erstmals erschienenen, titelgebenden Erzählung der gesammelten Erzählungen Murnanes: Gerald Murnane, *Stream System*, in: ders., *Stream System. The Collected Short Fiction of Gerald Murnane*, New York 2018, 30–53.
- 17 Tristan Foster, *Eight Questions for Gerald Murnane*, in: *3:AM Magazin*, 21.4.2015; <http://www.3ammagazine.com/3am/eight-questions-for-gerald-murnane/> [letzter Zugriff 7.10.2019].

- 18 Ryu Spaeth, *Gerald Murnane's Endless Island. What the Writer's Unique Strain of Autofiction Says about the Australian Condition*, in: *The New Republic*, 4.5.2018; <https://newrepublic.com/article/148235/gerald-murnanes-endless-island> [letzter Zugriff 7.10.2019].
- 19 Vgl. ebd.
- 20 Foster, *Eight questions for Gerald Murnane*.
- 21 Gerald Murnane, *When the Mice Failed to Arrive*, in: ders., *Stream System*, 3–29, hier 12.
- 22 Gerald Murnane, *In Far Fields*, in: ders., *Stream System*, 247–295, hier 285.
- 23 Vgl. Theodor W. Adorno, *Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Darmstadt 1997, Bd. 11, 41–48, hier 45.
- 24 »Le socle de l'identité n'est donc plus le cogito, mais la vérité élémentaire du corps« [Das Fundament der Identität ist also nicht mehr das cogito, sondern die elementare Wahrheit des Körpers] (Jacques Poirier, *Entre catharsis et pharmakon. Sur »Fils« de Serge Doubrovsky*, in: *Études Épistémè*, 13 (2008); <http://journals.openedition.org/episteme/906> [letzter Zugriff 20.9.2019]).
- 25 Kate Kellaway, *Rachel Cusk. »Aftermath was creative death. I was heading into total silence«*, Interview, in: *The Guardian*, 24.8.2014; <https://www.theguardian.com/books/2014/aug/24/rachel-cusk-interview-aftermath-outline> [letzter Zugriff 30.12.2020].
- 26 Ebd.
- 27 Ebd.
- 28 Peter von Matt, *Die Opus-Phantasie. Das phantasierte Werk als Metaphantasie im kreativen Prozeß*, in: *Psyche - Z Psychoanal.*, 33 (1979), 193–212.
- 29 Christine Smallwood, *Novel, Essay, Poem. Ben Lerner Changes Perspective*, in: *Harper's Magazine*, 10 (2019), 84–88, hier 85.
- 30 Cusk, *Outline*, 225.
- 31 Vgl. Lorrie Moore, *The Queen of Rue*, in: *The New York Review of Books*, 65 (2018); <https://www.nybooks.com/articles/2018/08/16/rachel-cusk-queen-of-rue/> [letzter Zugriff 4.10.2020].
- 32 Cusk, *Outline*, 209f.
- 33 »*Sons and Lovers* by D. H. Lawrence, the book that has inspired me more than anything else in my life« (ebd., 209).
- 34 Kellaway, *Rachel Cusk*.
- 35 Mara Delius, *Ist die Post-Knausgård-Ära angebrochen? Interview mit Agnes Ravatn*, in: *Die Welt*, 16.10.2019; <https://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article201955862/Agnes-Ravatn-Ist-die-Post-Knausgard-Aera-angebrochen.html> [letzter Zugriff 16.10.2020].
- 36 Adam Wilson, *Good Bad Bad Good. What Was the Golden Age of TV?*, in: *Harper's Magazine*, 10 (2019), 43–53, hier 48.
- 37 Eine differenzierte und dennoch wunderbar klare Diskussion des Begriffs der Wahrheit als solchem und ästhetischer Wahrheit in Bezug auf das literarische Kunstwerk bietet Käte Hamburger, *Wahrheit und ästhetische Wahrheit*, Stuttgart 1979.
- 38 Die folgende Kategorisierung verschiedener Hinsichten von Authentizität und Wahrheit verdanke ich Michael Franz (schriftliche Mitteilung vom 29.3.2021).
- 39 Friedrich Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen* [1795], in: ders., *Sämtliche Werke*, Bd. V: *Erzählungen. Theoretische Schriften*, hg. von Wolfgang Riedel, München 2004, 570–669, hier 15. Brief.
- 40 Erich Auerbach, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur* [1946], Tübingen 2015.

- 41 Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie* (= *Gesammelte Schriften*, Bd. 7), Darmstadt 1997, 136f.
- 42 Ebd.
- 43 Lauren Slater, *Lying. A Metaphorical Memoir*, New York 2000.
- 44 Ebd., 60.
- 45 Sigmund Freud, *Die Traumdeutung* [1900] (= *Studienausgabe*, Bd. II), Frankfurt/Main 2000, 587; Wilfred Bion, *Learning from Experience*, London 1962.
- 46 Slater, *Lying*, 158.
- 47 Ebd., 159f.
- 48 In einem Essay zur Einleitung der Anthologie *The Best American Essays 2007*, der sich rasch zu einer Untersuchung über die gegenwärtige Form des Essays überhaupt weitet, formuliert David Foster Wallace, selbst einer der bedeutendsten Essay-Autoren der letzten Jahrzehnte, ein Unbehagen gegenüber dem Memoiren-/Autobiographie-Boom. Er glaube diesen Werken einfach nicht, schreibt er, und begründet dieses Misstrauen mit einer interessanten Überlegung: »Not so much their factual truth as their agenda. The sense I get from a lot of contemporary memoirs is that they have an unconscious and unacknowledged project, which is to make the memoirists seem as endlessly fascinating and important to the reader as they are to themselves. I find most of them sad in a way that I don't think their authors intend« (David Foster Wallace, *Deciderization 2007. A Special Report*, in: ders., *Both Flesh and Not*, New York 2012, 299–317, hier 308f.). Wallaces Misstrauensvotum hinterliegt also die Vermutung einer unbewusst-untergründigen oder auch ganz bewusst versteckten Agenda. Sein Verdacht lautet auf einen Narzissmus, der den verhandelten Gegenstand in einem ganz anderen Licht darstellt als er darzustellen wäre – also auch ein Verdacht auf Inauthentizität. Wallaces Skepsis ließe sich auch an den gegenwärtigen Autofiktions-Boom adressieren.
- 49 James Frey, *A Million Little Pieces. A Shocking Exploration of Addiction*, London 2018.
- 50 *A Million Little Lies. Exposing James Frey's Fiction Addiction*, in: *The Smoking Gun*, 3.1.2006; <http://www.thesmokinggun.com/documents/celebrity/million-little-lies> lletzter Zugriff 22.9.2020.
- 51 Carol Memmott, *Oprah Confronts Frey about Disputed Memoir*, in: *USA Today*, 25.1.2006; https://usatoday30.usatoday.com/life/books/news/2006-01-25-frey-oprah_x.htm lletzter Zugriff 22.9.2020.
- 52 Ebd.
- 53 David Shields, *Reality Hunger. A Manifesto*, New York 2010, 43.
- 54 Die Debatte um James Freys Buch ist jüngst wieder aufgenommen worden, anlässlich der Verfilmung des Buches. Die Verfilmung wurde vor dem Hintergrund der Kritik an der Wahrhaftigkeit des Buches ihrerseits wieder kritisiert – wodurch sich einmal mehr zeigt, wie nachhaltig die Probleme sind, die in der Debatte explizit oder implizit verhandelt werden; vgl. dazu Johannes Franzen, *Theorie des Schwindels. Die bitteren Tränen der Leser James Freys*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 20.9.2019; <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/hoch-schule/geist-und-mehr/lektionen-aus-dem-skandal-um-james-frey-16388248.html> lletzter Zugriff 22.9.2020.
- 55 Wayne C. Booth, *Die Rhetorik der Erzählkunst*, Heidelberg 1971, Bd. 1.
- 56 Ebd., 78.
- 57 Slater, *Lying*, 164f.
- 58 Vgl. Theodor W. Adorno, *Negative Dialektik* (= *Gesammelte Schriften*, Bd. 6), Darmstadt 1997, 9: »Benjamin [...] meinte [...], man müsse durch die Eiswüste der Abstraktion

- hindurch, um zu konkretem Philosophieren bündig zu gelangen. [...] Konkreteion war in der zeitgenössischen Philosophie meist nur erschlichen».
- 59 Goethe, *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*. Die Frage nach der Faktizität ist auch bei diesem Buch von allem Anfang an verfolgt worden (siehe z.B. Heinrich Düntzer, *Die Zuverlässigkeit von Goethe's Angaben über seine eigenen Werke in »Dichtung und Wahrheit«*, in: *Goethe-Jahrbuch*, 1 [1880], 140–154). Zu Recht, ist eines seiner wesentlichsten Ziele doch die Selbstdarstellung des Autors als eine Art Prometheus, der sich entgegen aller Widernisse selbst als *Kunstwerk* schafft.
- 60 Slater, *Lying*, 219f.
- 61 Ebd., 221.
- 62 Dazu Geoff Dyer, *Nothing But. The Untruths of Memory*, in: *Harper's Magazine*, 5 (2018), 72–75.
- 63 Julio Cortázar, *Erzählung mit einem tiefen Wasser*, in: ders., *Die Nacht auf dem Rücken. Die Erzählungen*, Frankfurt/Main 1998, Bd. 1, 286–292, hier 286.
- 64 Ruth Franklin, *A Thousand Darkesses. Lies and Truth in Holocaust Fiction*, Oxford 2011, 11.
- 65 Arno Schmidt, *Berechnungen I*, in: ders., *Essays und Aufsätze I. Bargfelder Ausgabe*, Zürich, Bd. III/3, 163–168, hier 161.
- 66 Arno Schmidt, *Berechnungen*, in: ebd., 101–106, hier 103.
- 67 Schmidt, *Berechnungen I*, 164.
- 68 Franklin, *A Thousand Darkesses*, 12.
- 69 Ebd., 16; vgl. dazu auch Ivan Jablonka, *L'Histoire est une littérature contemporaine. Manifeste pour les sciences sociales*, Paris 2014.
- 70 William Giraldi, *The Unforgivable Half Truths of Memoir*, in: *New Republic*, 15.1.2016; <https://newrepublic.com/article/127747/unforgivable-half-truths-memoir> [letzter Zugriff 30.9.2020].
- 71 George Orwell, *Such. Such Were the Joys*, in: Sonia Orwell, Ian Angus (Hg.), *The Collected Essays, Journalism and Letters of George Orwell*, Bd. 4: *In Front of Your Nose 1945–1950*, London 1968, 330–369, hier 367.
- 72 Vgl. das Nachwort des Übersetzers in Louis-Ferdinand Céline, *Reise ans Ende der Nacht*, übers. von Hinrich Schmidt-Henkel, Reinbek 2017, 662–671, hier 669.
- 73 Jean Paul, *Selberlebensbeschreibung. Konjunktural-Biographie*, mit einem Nachwort von Ralph-Rainer Wuthenow, Stuttgart 2013.
- 74 Ralph-Rainer Wuthenow, *Gegenwärtige Vergangenheit und erinnerte Zukunft*, in: Paul, *Selberlebensbeschreibung. Konjunktural-Biographie*, 157–180, hier 179f.
- 75 Jean Paul Richter, *Jean Pauls Briefe und bevorstehender Lebenslauf* [1799], Hamburg 2012, 7.
- 76 Ebd.
- 77 Wuthenow, *Gegenwärtige Vergangenheit und erinnerte Zukunft*, 180.
- 78 Wilfred R. Bion, *The Long Week-End 1897–1919. Part of a Life* [1985], London–New York 2005, 8.
- 79 Ebd., 8.
- 80 Vgl. Wilfred Bion, *Learning from Experience*, London 1962, 47ff. (= Kap. 16).
- 81 Vgl. ebd., 53f. Der Zusammenhang von Erfahrung, Erzählung und Nichterzählbarkeit ist in den letzten Jahren, insbesondere in der amerikanischen Literatur- und Kulturwissenschaft, vorwiegend, ja: fast ausschließlich aus dem Blickwinkel traumatischer Erfahrung diskutiert worden (vgl. dazu etwa Cathy Caruth, *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History*, Baltimore 1996). Das ist ein wesentlicher Aspekt, engt die Debatte aber viel zu sehr ein. Der Nexus von Erfahrung und Erzählung

- reicht wesentlich weiter, und muss entsprechend wesentlich breiter diskutiert werden.
- 82 Proust, *À la recherche du temps perdu*, Bd. IV, 467f.; Marcel Proust, *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*, 7 Bde., übers. von Eva Rechel-Mertens, revidiert von Luzius Keller u.a., hg. von Luzius Keller, Frankfurt/Main 1994–2002, Bd. VII, 292f.
- 83 Wilfred Bion, *A Theory of Thinking*, in: *Second Thoughts. Selected Papers on Psycho-Analysis* [1967], London 2007, 110–119. Eine Theorie des Denkens hinterliegt auch Orwells Kritiken, insbesondere denen der Sprache; vgl. v.a. George Orwell, *Politics and the English Language*, in: Orwell, Angus (Hg.), *The Collected Essays, Journalism and Letters of George Orwell*, Bd. 4, 127–139.
- 84 Vgl. dazu z.B. Wilfred Bion, *On Arrogance*, in: ders., *Selected Papers on Psycho-Analysis* [1967], London 2007, 86–92; Wilfred Bion, *Attacks on Linking*, in: ebd., 93–109; Wilfred Bion, *Cogitations*, London–New York 1991, 99; Orwell, *Politics and the English Language*.
- 85 Orwell, *Politics and the English Language*, 127f.
- 86 Vgl. bes. ebd., 129–133.
- 87 Ebd., 137.
- 88 Vgl. Wilfred Bion, *Transformations. Change from Learning to Growth* [1965], London–New York 1984, Kap. 1, bes. 7ff. sowie Wilfred Bion, *Attention and Interpretation* [1970], London 2007, Kap. 11, 12.
- 89 Dorit Szykierski, *The Traumatic Roots of Containment. The Evolution of Bion's Metapsychology*, in: *The Psychoanalytic Quarterly*, 79 (2010), 935–968, hier 938.
- 90 Vgl. Bion, *Taming Wild Thoughts*, 27.
- 91 Bion, *A Theory of Thinking*, 119.