Daniel Weidner (Halle)

„What the author does not know“. Autofiktion, Konfession und Komplizität bei Karl Ove Knausgård, Annie Ernaux und Shela Heti

Autofiktion hat heute Konjunktur. Zahlreiche AutorInnen greifen zu autofiktionalen Schreibwesen, die auch in der Literaturwissenschaft seit gut zwei Jahrzehnten starke Aufmerksamkeit erfahren, und der ursprünglich spezielle und betont artifizielle Ausdruck diffundiert in die Alltagssprache. Von ‚Autofiktion‘ spricht längst nicht nur die Forschung, sondern auch die Literaturkritik, inzwischen sogar die literarische Selbsthilfe, in der man verschiedene Onlinekurse zum autofiktionalen Schreiben besuchen kann.[1] Umlagert ist diese Konjunktur von einer breiten und routinierten Diskussion, ob autofiktionales Schreiben Ausdruck eines neuen Realismus ist, in dem vor allem vorher marginalisierte Erfahrungen zur Sprache kommen, oder nur Spiegel des gesellschaftlichen Narzissmus, in dem auch Literatur eben immer nur über sich selbst reden könne. Und es ist ja tatsächlich auch alles andere als unwahrscheinlich, dass wir aus dieser Form des Schreibens etwas über die Kultur des Selbst in der Spätmoderne erfahren, die sich hier zum Ausdruck bringt, nur ist vermutlich die Alternative schlecht gestellt und sowohl Enthusiasmus wie Pathologisierung kaum hilfreich.

Das literaturwissenschaftliche Interesse hat sich dabei vor allem auf die AutorInnen der Autofiktion gerichtet, also auf die Art, wie sich diese in ihren Texten in Szene setzen und ihre jeweilige Poetik reflektieren. Weniger oft ist die Frage nach den LeserInnen dieser Texte gestellt worden, die - neben den wirklich populären Genres von Fantasy, Crime, Romance - heute den Buchmarkt beherrschen. Nach Ben Yagoda leben wir „in the age of memoir“, des literarisch getönten Selbstberichtes, der: „Memoir has become the central form of the culture: not only the way stories

[1] Vgl. dazu etwa: https://www.autorenwelt.de/verzeichnis/weiterbildungen/onlinekursautofiktionales-schreiben, https://biografisches-schreiben.de/lehrgang-autobiografisches-schreiben/, oder: https://text-manufaktur.de/unsere-angebote/fernstudium/fernstudium-autobiografisches-schreiben. Das in diesen Kursen angebotene reicht dabei von „Biographiearbeit“ zum Versprechen, „Schritt für Schritt zum eigenen Roman“ angeleitet zu werden.

are told, but the way arguments are put forth, products and properties marketed, ideas floated, acts justified, reputations constructed or salvaged".[2] Autofiktion ist auch bei LeserInnen beliebt, und es ist wichtig, auch diese Attraktivität zu verstehen. Weil der Begriff unscharf ist, weil der Streit etwas ermüdet und weil das ‚autos' allzu sehr die ProduzentInnen fokussiert, schlage ich eine heuristische Verschiebung vor und betrachte diese Texte im Folgenden nicht als Autofiktionen oder *memoirs*, sondern als Konfessionen. Dass Autofiktion etwas mit Konfession zu tun hat, ist eine Art Gemeinplatz der Literaturkritik - „Autofiktion ist eine Mischung aus Bekenntnis und Erfindung"[3] -, mit dem das leidige Definitionsproblem umgangen wird und gleich weiter argumentiert werden kann, dass Autofiktion eben kein ‚richtiges' Bekenntnis sei. Mein Interesse richtet sich allerdings nicht auf Gattungsdefinitionen, sondern aufdie Funktion der LeserInnen, die im Zusammenhang der Konfession besser oder zumindest anders zu diskutieren ist als in dem der Autofiktion, wie im Folgenden nach einer kurzen allgemeinen Reflexion über Konfession an drei Texten gezeigt werden soll: An Karl Ove Knausgårds *Mijn Kamp*-Romanserie, an Annie Ernaux' *La Honte* und an Shela Hetis *How Should a Person be?*.

Konfession, konfessorisches Sprechen und konfessorische Diskurse sind in der deutschsprachigen Literaturwissenschaft kein etabliertes Thema und nur aus sehr bestimmten Perspektiven bearbeitet, nicht zuletzt deshalb, weil im Deutschen eben zwischen ‚Bekenntnis' und ‚Geständnis' unterschieden wird.[4] Die Forschung zum Bekenntnis ist überschaubar und entwirft in den Regel eine schon fast klassische Gattungsgeschichte entlang den großen Namen von Augustinus, Rousseau und Goethe, dabei ist es meist letzterer, der das Bekenntnis in ‚eigentliche' Literatur verwandelt. Das Geständnis ist aus Foucaultscher Perspektive als Teil von Machtapparaten untersucht worden, wobei jedoch literarische Formen nur eine untergeordnete Rolle spielen und die Rolle der LeserInnen gegenüber der

[2] Ben Yagoda: Memoir. A History. New York 2009, hier S. 28.

[3] Vgl. etwa Edelgard Abelstein: Die Große Lust am Versteckspiel. Literaturgattung Autofiktion. Sendung im Deutschlandfunk vom 13.9.2013, https://www.deutschlandfunkkultur.de/literaturgattung-autofiktion-die-grosse-lust-am-100.html.

[4] Relativ isoliert steht der differenzierte und die kulturgeschichtliche und rhetorische Komplexität berücksichtigende Überblick bei Ulrich Breuer: Bekenntnisse. Diskurs - Gattung – Werk. Peter Lang Group 2000. Die dritte Auflage des *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* enthält keinen Eintrag zu Bekenntnis oder Geständnis, der Eintrag zu ‚Beichte' behandelt ausschließlich Texte des Mittelalters und verweist für spätere Epochen auf den Eintrag zu Autobiographie.

allgegenwärtigen panoptischen ‚Macht' stark in den Hintergrund tritt.[5] Weil beide Zugänge nur bedingt dazu beitragen, die Anziehungskraft der Konfession zu verstehen, orientiere ich mich an einer dritten, eher angloamerikanischen Tradition, in der die Konfession aus historischen, politischen und religiösen Gründen immer schon eine größere Rolle gespielt hat. So hat J.M. Coetzee in *Confession and Double Thoughts* an Rousseau, Tolstoi und Dostojewski die Paradoxien säkularen konfessorischen Sprechens gezeigt: Weil der moderne Konfessant ein vergebendes Gegenüber mehr hat, wird seine Rede doppelbödig, denn jede Enthüllung steht immer im Verdacht, noch tiefere Wahrheiten zu verbergen.[6] Peter Brooks *Troubling Confessions* geht von dem prekären Status des Geständnisses im Rechtssystem aus, das dort nicht einfach ein Instrument des Wissens oder der Macht ist, sondern das Bedürfnis der Gesellschaft nach Versöhnung verkörpert und insofern immer schon überdeterminiert ist.[7] Dennis Fosters *Confession and Complicity in Narrative* betont lacanianisch die Verführungskraft der Konfession, die auch den Konfessor miteinbezieht und eine Beziehung zwischen zwei ‚unsettled subjects' stiftet, die auch hermeneutische Konsequenzen hat: „We have lost the author, the master or meanings, intentions, and language. But we have something more interesting, even if more insidious. A master who doesn't know, a leader with no course."[8] Anders als ein naives Verständnis der Konfession suggeriert, zielt diese also weniger auf die Enthüllung des ‚eigentlichen' Subjekts, die dann - so der oben anzitierte Gemeinplatz - in der Autofiktion ‚dekonstruiert' werden würde. Die Konfession wusste immer schon, dass sie konstruiert war und dass sie ihr eigenes Ungenügen immer schon mit sagt. Entscheidend ist die Rolle desjenigen, der die Konfession anhört oder liest, gerade aufgrund ihrer potentiellen Endlosigkeit zu ihrem Komplizen wird und mit seinem eigenen Begehren die Attraktivität der Konfession hervorbringt.

---

[5] Stark von Foucault inspiriert ist: Jo Reichertz und Manfred Schneider (Hg.): Sozialgeschichte des Geständnisses. Zum Wandel der Geständniskultur. VS Verlag für Sozialwissenschaften 2007. Ebenfalls von Foucault inspiriert, aber historisch wie systematisch weiter ausgreifend ist: Jeremy Tambling: Confession, Sexuality, Sin, and the Subject, Manchester 1990.

[6] John Maxwell Coetzee: Confession and Double Thoughts, in: ders.: Doubling the Point. Essays and Interviews, Cambridge MA 1992.

[7] Peter Brooks: Troubling Confessions, University of Chicago Press 2001.

[8] Dennis A. Forster: Confession and Complicity in Narrative, Cambridge 1987, S. 4.

1

Karl Ove Knausgårds *Mijn Kamp*-Romanserie war ein Welterfolg, der nicht wenig zur Popularität von Autofiktion beigetragen hat und auch die typischen ambivalenten Reaktionen auf sich gezogen hat: Ist das nun ein moderner Parrhesiast oder alles nur schrecklicher männlicher Exhibitionismus?[9] Der Text präsentiert sich von Anfang an im Gestus der Selbsterforschung und thematisiert zugleich beständig die Grenze von Privatem und Öffentlichem, an der die Konfession zu Hause ist. So betont etwa der Erzähler in einer typischen Schreibszene, dass ihn existenzielle Fragen antreiben: „Wie bin ich hier gelandet? Warum haben sich die Dinge so entwickelt? Woher kommt all diese Wirrnis in unserem Leben?“[10] Dabei geht es eigentlich um den Konflikt zwischen Leben und Schreiben, konkret ‚unser‘ Familie und ‚meinem‘ Buch, an dem uns Knausgård teilnehmen lässt, wenn er ausladend berichtet, wie er versucht, als moderner Familienvater zugleich Zeit zum Schreiben zu finden. Das klappt nicht immer, und Knausgård wird nicht müde, uns sein Scheitern zu gestehen: Wir erfahren ausführlich, dass er ein ungeduldiger Vater ist, dass er mit seiner Frau streitet, dass er parteiisch, nachtragend, krankhaft schüchtern und aufbrausend ist. Allerdings gibt es in dieser Flut von Selbstentblößungen bereits eine auffällige Diskrepanz, nämlich, dass Karl Ove zwar kleinste detailreiche Dinge berichtet, anderes aber eigenartig unbeteiligt erwähnt. Über dutzende Seiten beschreibt er, dass er laut wird, wenn sich das Baby beim Wickeln windet, wie er sich dafür schämt, wie er seine Aggressionen zu verbergen und schönzureden versucht. Aber nur im Vorübergehen und eigentlich nur im Nachhinein lässt er uns wissen, dass er nach der Geburt des ersten Kindes seine Frau für ein paar Monate verlässt, obwohl die ihn verzweifelt anfleht, zu bleiben.[11] Schon

[9] Vgl. dazu aus vielem: Olli Pyyhtinen: „Confessions of a Troubled Parrhesiast. Writing as a Mode of Truth-Telling about Self in Karl Ove Knausgaard’s My Struggle”. In: Olli Pyyhtinen (ed.): Fictioning Social Theory. The Use of Fiction to Enrich, Inform, and Challenge the Theoretical Imagination. Digithum 2019, no. 24, S. 48-60, oder: Odile Heynders: The Everyday Life of a European Man. Knausgård’s Literary Project as Social Imagination. In: International Journal for History, Culture and Modernity, VOL. 6, no . 11., 2018, 10.18352/hcm.544.

[10] Karl Ove Knausgård: Sterben. München 2013, S. 50. Zum meditativen Moment darin vgl. meinen Aufsatz „Es ist die Kunst zu leben, von der ich spreche. Auf dem Papier ist das alles kein Problem. Meditation und Konfession in Karl Ove Knausgårds Mijn Kamp“, erschien in Jakob Chrisoph Heller, Caroline Rocks (Hg.): Literarische Exerzitien. Formen des Übens in der modernen Literatur, Göttingen 2026, S. 352-371.

[11] Karl Ove Knausgård: Sterben. München 2013, S. 344f.

hier führt die Schonungslosigkeit Karl Oves im Kleinen dazu, dass wir geneigt sind, ihm im Großen zu vertrauen.

Der eigentliche Clou liegt dabei in einer doppelten Verschiebung des Geständnisses, das in der Regel verspätet und als öffentliches erfolgt. Die für *self-writing* charakteristische Verschlingung von Erzählzeit und erzählter Zeit wird bei Knausgård bekanntlich dadurch gesteigert, dass sie in publico stattfindet und dem Gesetz der Serie folgt: Die sechs Bände erscheinen innerhalb von zwei Jahren, so dass die ersten Bände schon veröffentlicht vorlagen, bevor die letzten geschrieben waren. Knausgårds Kampf ist immer auch ein Kampf gegen die Zeit und ein öffentlicher Kampf, und das affiziert auch die moralische Ökonomie des Textes, besonders deutlich im letzten Band, *Kämpfen*, in dem unter vielem anderen die Geschichte der Veröffentlichung des ersten Bandes erzählt wird. Vor der Veröffentlichung muss Knausgård das Manuskript den beschriebenen Personen zeigen, daraufhin will sein Onkel Gunnar die Veröffentlichung durch eine gerichtliche Verfügung verhindern, weil es die Ereignisse völlig verzerre: Der im ersten Band dramatisch und eindrucksvoll beschriebene Tod von Knausgårds Vater sei ganz anders verlaufen und der vom Onkel immer nur abfällig ‚der Schriftsteller' genannte Karl Ove habe dabei eigentlich gar nicht die Rolle gespielt, die er sich im Roman zuschreibe. Und Knausgård räumt ein, dass er das nicht ausschließen könne:

> Wenn er Recht hatte mit dem, was zwischen den Zeilen stand, wenn der Zustand des Hauses normal und meine Beschreibung grotesk übertrieben war, brach alles auseinander. Es betraf etwas Grundlegendes, in erster Linie natürlich die gesamte Prämisse des Romans, die Beschreibung der Wirklichkeit, aber auch das eigentliche Romanmotiv, also warum ich über den Tod meines Vaters und die sich anschließenden furchtbaren Tage geschrieben hatte.[12]

Hier wird also die potentielle Unzuverlässigkeit des Erzählers eingestanden - aber viel zu spät. Denn zum einen ist dieses Geständnis nur ein weiteres in der langen Reihe vorangegangener, die zu verzeihen wir uns schon längst gewöhnt haben. Zum anderen sind die Erinnerungen, die Knausgård nun selbst in Frage stellt, längst unsere eigenen geworden: Die dramatische Geschichte vom Tod des Vaters, die uns

[12] Karl Ove Knausgård: Kämpfen. München 2017, S. 183. Zur Serialität der *Mijn Kamp*-Romane insgesamt vgl. auch Inge Van de Ven: „Karl Ove Knausgård's My Struggle and the Serial Self". In: Between. VI.11, 2016, S. 1-19, 10.13125/2039-6597/2086.

vor ein paar Tausend Seiten dazu gebracht hat, bis hier zu lesen, werden wir jetzt nicht einfach preisgeben wollen - schon gar nicht für Onkel Gunnar, der wenig sympathisch gezeichnet ist und selbst noch gar nichts gestanden hat. Geständnisse erzeugen, allgemein gesagt, Vertrautheit, Intimität und Komplizität, sie verwickeln die LeserInnen in den Text bis zu dem Punkt, wo sie diese Intimität nicht aufgeben wollen.

Knausgård geht aber noch einen Schritt weiter - bis dahin, wo es dann weh tut und es den LeserInnen doch wohl unheimlich wird. Das eigentliche Problem des öffentlichen Gestehens ist nicht die Welt, gegen die es anschreibt: nicht die ‚Feinde' Rousseaus oder Onkel Gunnar. Wirklich heikel wird das Geständnis in ‚unserem' Leben, also dort, wo es die Familie und vor allem die Ehefrau Linda Bovstöm Knausgård betrifft, von der viel und Intimes erzählt wird. Solche Intimitäten, so räumt Knausgård selbst ein, erfahren wir eigentlich nur von Prominenten und Verbrechern, deren Privatleben dem öffentlichen Urteil ausgesetzt werde: „Ich hatte den Spiegel aufgestellt, und sie sah darin nicht nur sich selbst, sondern alle anderen sahen sie auch."[13] Und wie der Verbrecher wird Linda tatsächlich aus dem öffentlichen Leben ausgestoßen, als pathologischer Fall, weil sie nach der Lektüre des Manuskripts den Halt verliert und in die Psychiatrie eingewiesen wird – ob ‚nach' oder ‚wegen' der Lektüre lässt der hier erneut sehr schmallippige Text offen. Anders als der Autor ist sie eben weder prominent noch durch die Komplizenschaft der LeserInnen geschützt. Und wenn diesen nun das ganze Unternehmen doch etwas mulmig wird, so legt Knausgård gleich noch weitere Geständnisse nach, dass er seine Frau wahrscheinlich unzuverlässig darstelle, aber nicht nur jetzt, sondern bis in die Zukunft lieben werde:

> Ich habe Linda so gern, und ich habe unsere Kinder so gern. Ich werde mir nie verzeihen, was ich ihnen angetan habe, aber ich habe es getan, damit muss ich leben. […] Es ist 07:07 und der Roman ist endlich fertig. In zwei Stunden kommt Linda, dann werde ich sie umarmen und sagen, dass ich fertig bin und ihr und unseren Kindern nie wieder so etwas antun werde.[14]

Uns LeserInnen gegenüber ist gestanden, dass etwas Unverzeihliches getan worden ist – aber wir sind längst so darin verwickelt, dass wir auch das verzeihen werden,

[13] Karl Ove Knausgård: Kämpfen. München 2017, hier S. 1202.
[14] Ebd., S. 1269.

zumal es nun ohnehin zu spät ist. Und es ist doch irgendwie tröstlich, dass er sich dann in Zukunft, also in zwei Stunden, wirklich noch mal entschuldigen wird. Und dann werden sie glücklich leben bis an das Ende aller Tage.

Knausgårds Text zeigt die Verführungskraft der Konfession, welche die LeserInnen durch viele tausend Seiten lockt und letztlich auch in eine moralisch ambivalente Position manövriert, die vermutlich nicht wenig zur eigenartigen Befremdung beiträgt, die die Lektüre hinterlässt. Dabei wird auch die Grenze zwischen Öffentlichem und Privatem, die immer schon der Ort der Literatur war, sich aber in der Gegenwart rasend schnell verschiebt, permanent thematisiert, nicht zuletzt, weil sich das ganze Unternehmen ja auch wirklich in der Öffentlichkeit inszeniert, inklusive wirkliche Gerichtsprozesse und Skandalberichterstattungen.

2

Anders, aber nicht weniger zentral, bestimmt die Logik der Konfession das Schreiben von Annie Ernaux. Auch hier ist das in Bezug auf die Rezeption interessant, die schwankt, ob man die Autorin eher von Bourdieu und Eribon her als Sozioethnographin oder von Proust her als *écrivatrice* lesen soll; in Deutschland überwiegt deutlich das erste.[15] Ein *confessional reading,* also eine heuristische Lektüre als Konfession, erhellt hier nicht nur die Attraktionskraft dieses Schreibens, sondern auch den politischen Gehalt der Texte, die sich wesentlich an der spezifisch weiblichen Konnotation der Konfession abarbeiten.

Besonders deutlich ist das im 1997 veröffentlichten Roman *La Honte*, der von einem Familiengeheimnis erzählt: Der Vater hat die Mutter der elfjährigen Annie mit einer Axt attackiert, später wurde nie mehr davon gesprochen. Der Text beginnt mit dem trockenen Bericht des Ereignisses und wechselt dann sofort ins Register des Geständnisses und seiner spezifischen Erotik:

> A quelques hommes, plus tard, j'ai dit: „Mon père a voulu tuer ma mère quand j'allais avoir douze ans." Avoir envie de dire cette phrase signifiait que je les avais dans la peau. Tous se sont tus après l'avoir entendue. Je voyais que j'avais commis une faute, qu'ils ne pouvaient recevoir cette chose la.[16]

[15] Vgl. etwa Lydia Rammerstorfer, Haimo Stiemer, Norbert Christian Wolf (Hg.): Autosoziobiografie mit Bourdieu. Soziologische Theorie und literarische Genrekonstitution. Paderborn 2025.
[16] Annie Ernaux: La Honte. In dies: Écrire la vie. Paris 2011, S. 211-277, hier S. 214.

Das Geständnis zielt auf ein Begehren - dass es freilich verfehlen kann -, es ist eine riskante Operation, wie Ernaux wenig später betont: „Si […] je suis en train de commencer un livre, j'ai pris le risque d'avoir tout révélé d'emblée"[17]. Gefährdet wird durch die Konfession nicht nur die erotische Beziehung zu ZuhörerInnen, sondern auch das Schreiben: J'écris cette scène pour la première fois. Jusqu'à aujourd'hui, il me semblait impossible de le faire, mème dans un journal intime. Comme une action interdite devant entrainer un châtiment. Peut-être de ne pas pouvoir écrire quoi que soit ensuite"[18]. Als Geständnis wird das Schreiben eine riskante Operation, damit aber auch eine Operation der Wahrheit, eine Art Experiment.

Die Szene der Enthüllung und ihr Kontext des Liebesgeständnisses macht aber auch deutlich, dass diese Logik gegendert ist. Gestanden wird nicht nur die Leidenschaft für das Schreiben wie bei Knausgård, sondern zugleich auch die Leidenschaft für den anderen; im Geständnis spricht damit auch nicht ein authentisches Selbst, sondern ein Selbst das außer sich ist, und es ist kein Geständnis vor allen und keinem, sondern vor einem konkreten anderen, eben dem erotischen Objekt, das Antworten kann oder nicht. Diese besondere Szene eines Geständnisses ohne Echo ist dabei in Ernaux' Texten häufig, etwa in *Se perdre*, wo sich die Autorin in der Leidenschaft für den anderen verliert. Man kann hier, angelehnt an Rita Felski, von einem Konfessionskomplex sprechen, in der weibliches Schreiben, Leidenschaft und Scham aufeinander bezogen sind.[19] Dieser Konfessionskomplex treibt die Erinnerungsarbeit von *La Honte* auch dort an, wo der Text scheinbar ganz andere Themen wie die soziale Scham behandelt.

Wie in anderen Texten geht es auch in *La Honte* darum, die Gesetze des Milieus zu finden, in dem man aufgewachsen ist. Dabei ist interessanterweise die Religion wichtiger als sonst irgendwo bei Ernaux. Mehrfach betont sie, ihre Mutter sei nicht ohne deren Glauben zu verstehen, ausführlich berichtet sie, wie ihre Jugend durch das „univers de l'école privée catholique"[20] geprägt war, inklusive der regelmäßigen Beichte: „La réligion était la forme de mon existence"[21]. Einerseits

[17]Ebd. S. 221.
[18] Ebd., S. 214.
[19] Vgl. Rita Felski: On female Confession. In dies.: Beyond Feminist Aesthetics. Feminist Literature and Social Change, Cambridge Harvard University Press 1989, S. 86-121.
[20] Annie Ernaux: La Honte. In dies.: Écrire la vie, Paris 2011, S. 211-277, hier S. 239.
[21] Ebd., S. 243.

betont sie dabei, dass es gerade die Religion sei, die die erinnernde Erzählerin von ihrer Vergangenheit trenne, andererseits greift sie selbst zur Analogie der Messe, um ihre Erinnerungsarbeit zu beschreiben:

> Peut-être s'agit -il encore de cette chose folle et mortelle, insufflée par lces mots d'un missel qui m'est désormais illisible, d'un rituel que ma réflexion place a côté de n'importe quel cérémonial vaudou, prenez et lisez car ceci est mon corps et mon sang qui sera versé pour vous.[22]

Die Operation der Wahrheit wird also nach der erinnerten Wahrheitsprozedur, nach Kommunion und Beichte figuriert und erhält damit auch einen Überschuss über das bloße Aufarbeiten der sozialen Scham.

Das wird besonders am Schluss des Textes noch mal betont: Denn das schreibende Durcharbeiten der Scham führt keineswegs dazu, das ursprüngliche Ereignis nun darstellen zu können. Die soziale Scham kann man zwar verstehen, wie im Bericht über eine gemeinsame Busreise mit ihrem Vater deutlich wird, aber das Verstehen reicht nicht, weil die Scham eben zu immer mehr Scham führe: „Il y a ceci dans la honte: l'impression que tout maintenant peut vous arriver, qu'il y n' aura jamais d'arrêt, qu'à la honte il faut plus de honte encore"[23]. Das Bekennen und auch das Verstehen hebt die Scham eben nicht auf, sondern inszeniert sie immer wieder; und es ist diese Wiederholung, die den Text antreibt und in ihm auch seine Spuren hinterlässt:

> Après chacune des images de cet été, ma tendance naturelle serait d'écrire „alors j'ai découvert que" ou „je me suis aperçue de" mais ces mots supposent une conscience claire des situations vécues. Il y a seulement la sensation de honte qui les a fixées hors de toute signification. Mais rien ne peut faire que je n'aie éprouvé cela, cette lourdeur, cette néantisation. Elle est la dernière vérité. C'est celle qui unit la fille de 52 à la femme en train d'écrire.[24]

Scham schreiben heißt nicht nur das verbotene Enthüllen, sondern auch das Beschämende dieser Enthüllung mitschreiben - und die LeserInnen somit mit in die Scham hineinzuziehen. Die Konfession ist ein Modus dafür und bildet die affektive Grundlage von Ernaux' Schreiben. Sie erlaubt nicht nur, auch das im Leben zu

[22] Ebd. S. 224.
[23] Ebd., S. 258.
[24] Ebd., S. 264.

schreiben, was nicht einfach in die eigene Geschichte integrierbar ist und sich daher nur im Schamgefühl zeigt, sie arbeitet auch am weiblichen Konfessionskomplex, der weibliche Autorschaft und das öffentliche Sprechen von Frauen überhaupt in einer gefährlichen Umklammerung hält, entweder nicht aufrichtig oder nur privat zu sein. Spätestens Gisèle Pelicots *Die Scham muss die Seite wechseln* hat deutlich gemacht, wie politisch hier die Gefühle und auch das Bekenntnis sind.

3

Sheila Hetis *How Should a Person be*? von 2012, im Untertitel *A Novel from Life,* kann mit Myra Bloom als ‚messy confession' gelesen werden: als bewusster und expliziter, aber auch spielerischer Umgang mit dem weiblichen Konfessionskomplex und den Imperativen spätmoderner Selbstdarstellung.[25] Das konfessorische Motiv ist dabei bereits im Titel explizit: In Form einer Frage treibt es die ständige Selbstbeobachtung und -reflexion der Protagonistin an. Der Roman verzichtet auf den Realismus, sei es des alltäglichen Familienlebens, sei es des sozialen Milieus, sondern spielt von vornherein in der künstlerischen Bohème und setzt ihre ganz eigenen und ubiquitären Imperative der Selbstdarstellung voraus.
How Should a Person be? erzählt in der ersten Person von einer Autorin, die den Auftrag hat, ein feministisches Theaterstück zu schreiben, sich mit ihren Freunden trifft, über Kunst und über das eigene Leben nachdenkt, oft in Form von kleinen Szenen und Gesprächen, die der Text auch dokumentarisch, in Form von Tonbandmitschnitten, präsentiert. In diesen Gesprächen geht es immer wieder um das Zuhören und das Vertrauen, etwa wenn die Freundin der Protagonistin von ihrem Unbehagen angesichts des Tonbands erzählt:

> You know, when you first asked to tape me, it felt like you ware saying, can I take away your freedom? And for a month I felt that same panic, depression, and anxiety that I used to feel when anyone wrote down my name.[26]

Gerade weil der Text und auch seine ProtagonistInnen sich die ganze Zeit fragen, *How Should a Person be?,* weil also das Bekennen gewissermaßen Alltag geworden

[25] Vgl. Myra Bloom: „Messy Confessions. Sheila Heti's How Should a Person Be?". In: Gregory Betts and Christian Bök (ed.): Avant Canada. Poets, Prophets, Revolutionaries. Waterloo, ON, Wilfrid Laurier University Press 2019, S. 173-196.
[26] Sheila Heti: How Should a Person be? A Novel from Life. New York, Penguin 2023, S. 286.

ist und keinen Anlass mehr braucht - sei es der Entschluss, einen Roman zu schreiben oder die Erinnerung an einen traumatischen Moment der Lebensgeschichte -, vervielfältigt es sich und erzeugt nicht mehr die Kohärenz einer Geschichte. *A Novel from Life* ist also nicht nur eine Lebensgeschichte, sondern die Verdoppelung dieser Geschichte im Leben dieser Geschichte, in der sich das Bekennen über den ganzen Text ausbreitet.

Der weibliche Konfessionskomplex wird dabei vor allem in zwei Formen umkreist: als erotisches Geständnis und als Frage nach der weiblichen Autorschaft. Zu den verschiedenen Plots des Romans gehört auch eine Affäre der Protagonistin mit dem Künstler Israel, die mit viel *graphic* Details ausgebreitet wird. Weibliche Konfession ist offensichtlich mit erotischen Geständnissen verbunden, welche die LeserInnen in eine voyeuristische Position rücken, allerdings geschieht das auf eine hochgradig generische und darin schon wieder ironisierte Weise. Zugleich wird die ganze Zeit über weibliche Autorschaft verhandelt, immerhin erzählt der Text ja insgesamt vom Schreiben eines Theaterstückes. AutorInnen sind freilich längst *celebrities,* und die Protagonistin und ihre Freundinnen fragen sich daher permanent, wie es wäre berühmt zu sein, zumal man ja nicht wisse, wie eigentlich ein weibliches Genie aussehen würde. Auch hier ist das Bekenntnis zur Künstlerschaft keine Übertretung sozialer Normen mehr, sondern einzuübender Alltag, indem man sich und seine Selbstwahrnehmung trainiert: „Every morning, brushing my teeth, I'd look into my eyes and try to communicate an imperious attitude – to intimidate *myself*"[27]. Und weil man das als Autorin eben so macht, zieht die Autorin auch nach New York, obwohl sie gar nicht weiß, was sie da soll und obwohl sie ihre Vertrauten und ihre Freundinnen gekränkt zurücklässt. Erfolgreich ist das freilich nicht, bald schon folgt die Enttäuschung, dass auch die Stadt nicht die Antwort auf die Frage ist, jedenfalls nicht auf die, die sie selbst gestellt hat:

> I could have vomited. I saw it all so clearly. I had come to New York as a student, like it was my teacher. And hadn't I *always* gone into the world making everyone and everything a lesson in how I should be? Somehow I had turned myself into the worst thing in the world: I was just another man who wanted to teach me something![28]

[27] Ebd. S. 238.
[28] Ebd. S. 228.

Letztlich geht sie zurück nach Toronto, zu ihren FreundInnen; sie erlebt keinen künstlerischen Durchbruch, aber schreibt mit der Hilfe ihrer FreundInnen ihr Theaterstück zu Ende: „I made what I could with what I had. And I finally became a real girl“[29]. Was sie erreicht hat, hat sie nicht gegen die Welt erreicht, sondern mit ihr, gelernt hat sie, was sie eigentlich hat - eine gute Freundin etwa - und dass es nicht darum gehen kann, immer woanders hinzugehen:

> But I had never wanted to be one person, or even believed that I was one, so I had never considered the true singularity of anyone else. I said to myself, *You are only given one.* The one that you are given is the one to put a fence around. Life is not a harvest. Just because you have an apple doesn't mean you have an orchard. You have an apple. Put a fence around it. Once you have put a fence around everything you value, then you have the total circle of your heart.[30]

How Should a Person be? hat sich also in ein bestimmtes Leben verwandelt, aber nun auch ein Leben, das eben nicht zusammenhängt, keine Einheit verspricht, keinen Roman und kein Drama ausmacht. So erfahren wir auch nicht, worum es im letztlich geschriebenen Theaterstück geht; und auch wenn es einige Ähnlichkeiten zwischen dem Text des Romanes und einem Theaterstück gibt - beide sind in Akte eingeteilt, auch der Roman enthält Dialoge, Szenen, autonome Rede - spricht nicht wirklich viel für die Vorstellung, dass sie zusammenfallen. *Life-writing* stellt hier eben keine Einheit her, sondern ist eher etwas von beidem, ein bisschen *life* und ein bisschen *writing* in loser Fügung.

Einer der Stränge des Buches handelt von einem anderen Theaterstück. Als die Protagonistin vor vielen Jahren ihren ersten Freund verlassen hatte, schrieb dieser ein Stück über sie, an dessen Ende sie hässlich, verlassen und sexuell hörig zurückbleibt - ein Stück, das sie lange verfolgt, wenn sie fragt, ob sie nicht wirklich mal so enden würde:

> What power a girl can have over a boy, to make him write such things! And what power a boy can have over a girl, to make her believe he has seen her fate. We don't know the effects we have on each other, but we have them.[31]

[29] Ebd. S. 277.
[30] Ebd., S. 300.
[31] Ebd., S. 25.

Zu der Frage, wie wir sein sollten, gehört auch diejenige, welche Rolle wir im Leben der anderen spielen wollen und sollen und wie wir damit umgehen, was andere - konkrete andere, aber auch die anderen als solche - von uns denken. Auch diese Frage findet keine Antwort, aber eine lockere Form, als die Protagonistin ziemlich am Schluss des Romans diesen Exfreund noch mal in einer Theaterpause trifft:

> Then I thought about how plays had intermissions, because the audience grew tired. I wondered, if I would ever get an intermission form the play my teenage boyfriend had written about me which had somehow become my life. Or would the play never end?[32]

So ist dann auch der Roman selbst organisiert, er hat Pausen, Lücken und Abzweigungen und lässt den LeserInnen daher immer auch Raum, es so oder anders zu lesen. Das Bekenntnis ist nicht nur mehr eine Frage als eine Antwort - das war es immer schon -, es ist auch kein kompakter, wenngleich ambivalenter Sprechakt, weder ein Kampf, wie bei Knausgård oder ein Leben wie bei Ernaux, sondern eher so etwas wie ein Baukasten mit vielen Fächern, manche voll und andere leer, einige notwendig, viele zufällig, etwas, dass die LeserInnen benutzen können, das sich aber auch am Schluss öffnet und - wie hier im Fall des fatalen, von jemand anders geschriebenen Skript des Lebens - gewissermaßen zersetzt. Auch das ist *life-writing*, aber es ist gewissermaßen nicht mehr *écrire la vie*, sondern *writing from life*, auch das ist Konfession, aber eben *messy confession*. Und damit dann irgendwie natürlich auch dem *life-writing* besonders nah, weil Leben doch, wenn es etwas ist, auf jeden Fall *messy* ist.

Heti hat dieses Programm fortgesetzt. *Motherhood,* 2018 veröffentlicht, handelt von der wichtigsten und auch riskantesten Entscheidung einer Frau, und der Text bemüht sich, dieser Entscheidung in ihrem ganzen Ernst zu entsprechen und doch Spielräume in sie einzubauen, etwa in Gestalt des Münzorakels: Bei wichtigen Fragen wirft die Autorin einfach eine Münze und der Roman präsentiert dann lange Reihen solcher Fragen und die immer gleichen ‚Ja'-und-‚Nein' Antworten, ein schon fast absurder Zug. Konfession ist Selbsterforschung, aber sie ist letztlich auch eine Technik, eine bestimmte Operation, die auch funktioniert, wenn der Zufall im Spiel ist. Sie gleicht der *Talking Cure*: Was der Analysandin einfällt, ist immer

[32] Ebd. S. 280f.

notwendig und zufällig zugleich; was wir gestehen, hängt von den Umständen ab, und kein Bekenntnis ist jemals dasselbe; die Antwort, die wir bekommen, ist letztlich auch immer ein Produkt der Übertragung, ist *unsere* Antwort. Das gilt nicht weniger für den Roman *How Should a Person be?,* der ständig um die Konfession und das Verhältnis zum Selbst kreist, diesem damit aber auch die Macht über uns nimmt. Es kann eben jede und jeder anders in den Baukasten hineingreifen und seine Konfessionen hören oder geben. Das bleibt für uns als LeserInnen attraktiv, weil wir unsere eigenen Fragen wiederentdecken und an der Produktion von Wahrheit teilhaben, es ist aber auch befreiend und witzig, weil wir dieses Spiel auch wieder verlassen, es anders aufstellen oder vielleicht auch eine Weile einfach außerhalb des Spieles leben können.

Dennis Forster spricht in *Confession und Complicity* prägnant von einem *confessional turn* als einer Wendung der Einstellung, die unsere Art zu lesen verändert.[33] Denn Konfession ist nicht einfach eine Textsorte oder eine Gattung, sondern eher so etwas wie ein heuristisches Modell: eine bestimmte Konfiguration von Sprechen, Hören und Lesen, die, wenn man sie anlegt, Texte anders lesbar macht als andere Gattungsbegriffe. Ähnlich wie im Fall der Autobiographie, für die bereits Paul de Man gezeigt hat, dass sie nicht als extensiv zu bestimmende Gattung, sondern als immer paradoxe Form der Lektüre zu bestimmen ist, geht es auch hier nicht darum, zu fragen, welche Texte denn nun Konfessionen sind und welche nicht, sondern was passiert, wenn man sie als Konfessionen liest.[34] Natürlich enthüllen sie keine reine Subjektivität und natürlich führen sie auch nicht in jenes Jenseits des Textes. Aber sie führen die LeserInnen in den Text, binden sie an ihn und überreden sie dazu, an der Produktion des Textes mitzuwirken. Das ist rhetorisch wirksam, ja verführerisch auch über den einzelnen Text hinaus und erlaubt es, große Werkkonstruktionen zu errichten und das Spiel zwischen wirklichen AutorInnen und fiktionalen ErzählerInnen in Ganz zu setzen, das dann oft als autofiktional bezeichnet wird. Es lässt sich mit anderen Agenten der Subjektivierung verbinden, etwa mit dem Recht, der Presse und heute auch den sozialen Medien, die auf ganz neue Weise Szenen der Konfession sind. Und es berührt politische Fragen gerade

[33] Vgl. Dennis A. Foster: Confession and Complicity in Narrative. Cambridge University Press 1987, bes. S. 1-19.
[34] Vgl. dazu bereits Paul de Man: Excuses (Confessions). In: Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust. New Haven and London: Yale University Press 1979, S. 278-301.

dort, wo das Private immer schon politisch ist und diese Grenze von der Konfession immer wieder verschoben und problematisiert werden kann. Letztlich berührt sie hier auch die Frage der Profession der Literaturwissenschaft: Wenn Konfession und Komplizität zusammengehören, kann auch die wissenschaftliche Lektüre sich nicht mehr einfach als Sachwalterin der Tradition - so gerne die Gattungsgeschichte - und ebenso wenig auf den kalten Blick der Diskursanalyse beschränken, sondern muss ihre eigene Involviertheit mitlesen.