

Es war nur eine Frage der Zeit, bis in der jüngsten, durch den „Morgenstern“ eingeleiteten Knausgård-Reihe um Tod und Teufel und die Grenzen der Wirklichkeit auch ein faustischer Pakt auftauchen würde. Mit der „Schule der Nacht“ ist es so weit. Der Ich-Erzähler, diesmal nur ein einzelner, der als Erläuterung für seinen geplanten Freitod auf eine Fotografen-Karriere zurückschaut, ist allerdings kein Sympathieträger. Er ist als junger Mann nicht übermäßig begabt und will trotzdem genialistischer Großkünstler werden.

Und macht abstoßende Sachen. Unbekümmert fotografiert er zum Beispiel das Bett, in dem seine Schwester soeben Selbstmord zu begehen versuchte. Oder er besorgt sich einen Katzenkadaver, um ihn tagelang in seinem Apartment zu kochen, an der Haut zu zerren und gespensische Fotos von der Fratze zu machen, die dabei entsteht. Provokationen dieser Art lassen diesen Kristian Hadeland bald zu Weltruhm aufsteigen.

Es wäre verlockend, in der Rücksichtslosigkeit dieses Mannes eine Anspielung auf die autobiographischen Werke zu sehen, die Knausgård berühmt gemacht haben. Davor muss man sich hüten. Es geht in der „Schule der Nacht“ sehr viel weiter gefasst um Kunst und Künstler, auch wenn der Autor das Verhältnis zwischen Leben und Literatur im Nachwort als „porös und osmotisch“ bezeichnet wird. Er betont: „Als Person hat Kristian Hadeland keine Wurzeln in der Wirklichkeit.“

Die packenden ersten Bände der Reihe drehen sich um einen neuen Stern, der eines Tages am Himmel auftaucht, bestialisch ermordete Mitglieder einer Death-Metal-Band und eine Gesellschaft, der in dieser apokalyptischen Stimmung das Sterben abhandelt. Der Mann namens Kristian Hadeland tauchte in ihnen nur nebenher auf. Er wurde im „Morgenstern“ beerdigt und ward danach trotzdem wieder gesehen, und auch im „Dritten Königreich“ hat er einen kurzen Auftritt.

Jetzt schlägt seine Stunde, sogar ausdrücklich: „Die Uhr wird schlagen“ ist der Band überschrieben. Die Handlung abseits der Rahmenhandlung spielt größtenteils in den Achtzigerjahren: Der junge Norweger Hadeland gelang nach England, um Fotografie zu studieren, er sucht und findet seinen eigenen Stil, bandelt mit Frauen an und nimmt Unglücke zur Kenntnis wie die Explosion der Raumfähre Challenger („Das Bild war sehr schön“) oder den Atomunfall im fernen Tschernobyl (der im zweiten Band, „Die Wölfe aus dem Wald der Ewigkeit“, vorkommt). In den letzten Kapiteln erleben wir ihn dann als etablierten Künstler mit Retrospektive im MoMA New York und als Familienvater. Es ist eine Geschichte von Aufstieg und Fall.

Häufig in ihrem Hintergrund, wenn auch auffallend flüchtig: der Holländer Hans. Er ist etwas älter als Kristian und macht gruselige Experimente, als er dem Norweger 1985 erstmals begegnet. Schnell wird er von einer Kneipenbekanntschaft zum Impulsgeber des geltungssüchtigen Studenten der Fotografie, und das Gefühl, dass dieser Hans ein Mephisto sein könnte, breitet sich aus.

Die von Knausgård eingeflochtenen Hinweise auf die Möglichkeit eines Pakts zwischen den beiden sind nicht gerade subtil. Viele Seiten drehen sich um den englischen Dramatiker Christopher Marlowe, der einst in London lebte, zu den Freiden-



Wer verbirgt sich hier im Detail? Louis Daguerres Langzeitbelichtung vom „Boulevard du Temple“ von 1838 Foto Science Photo Library

Dass die Hölle hier ist vielleicht

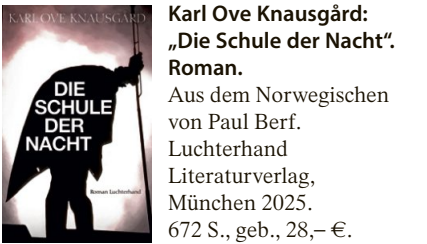
Teuflisch gut: In seinem Roman „Die Schule der Nacht“ erzählt Karl Ove Knausgård die Geschichte eines Fotografen, der als „Porträtist des Todes“ zu Weltruhm gelangt.

kern der „School of Night“ um Walter Raleigh gehört haben soll und von manchen Leuten sogar für den Mann gehalten wird, der die Dramen Shakespeares verfasste – nach einem fingierten Tod.

Kurz vor diesem Tod im Jahr 1593 schrieb Marlow „Die tragische Geschichte vom Doktor Faustus“. Wir erleben sogar einige Dialoge des Stücks, weil Kristian von einer lüsternen Theaterfrau zu Proben einer modernen Inszenierung geladen wird und sich ausgerechnet jenen Gedanken merkt, der dem Leser schon in den Vorgängerbänden in den Sinn kam: „dass die Hölle hier ist vielleicht.“

Auch in den Tübinger Poetikvorlesungen von Karl Ove Knausgård („Der Roman ist die Form des Teufels“) tauchte dieser Gedanke schon auf. Dort sagte Knausgård zum aktuellen Projekt: „Mich hat vor allem eine gnostische Vorstellung nicht losgelassen, dass Gott, wie wir ihn kennen, der Jähve des Alten Testaments, in Wahrheit der Teufel ist, und die Welt, in der wir leben, folglich die Hölle sein muss. Ist das nicht eine fantastische Vorstellung?“ Es würde zugegebenermaßen einige schlimme Dinge erklären.

Der junge Fotograf in London gibt sich unter dem Einfluss des Holländers jedenfalls zusehends der Faszination für das Okkulte hin. Selbst auf der Langzeitbelichtung vom „Boulevard du Temple“, die Louis Daguerre 1838 aufnahm, meint er, bald den Teufel zu sehen – ein „Geschöpf“, das „außerhalb der Zeit steht“.



Der Leser gelangt mit ihm an die Kante des Fassbaren. Die viel beschworene Sogwirkung der knausgårdschen Sprache, die in der „Morgenstern“-Reihe ohnehin nicht so ausgeprägt ist wie in seinen autobiographischen Romanen, fällt in der „Schule der Nacht“ schwächer aus als erwartet. Es dürfte einerseits daran liegen,

dass auch der Autor mit der Hauptfigur fremdelt. Andererseits an der Handlung, die durch die Rahmengeschichte einen klaren Fluchtpunkt besitzt und das gewohnte Dahintreibenlassen nur bedingt zulässt. Den eingestreuten kulturellen Referenzen, von Cornelius Agrippa über „Auerbachs Keller“ und Strindbergs Interesse am Okkulten bis zum Teufelsanbeter Aleister Crowley und musikalischen Kosmos der Achtzigerjahre, geht das Assoziative und Beiläufige früherer Knausgård-Romane unter diesen Bedingungen ebenfalls ab.

Man kann es aber auch so formulieren: „Die Schule der Nacht“ ist straff komponiert und für knausgårdische Verhältnisse regelrecht spannend. Es gibt einen Tod, für den Kristian Hadeland verantwortlich gemacht werden könnte (im Hinterkopf den Ritualmord aus den Vorgängerbänden), und die Frage nach dem Preis, den Hadeland für seinen Ruhm als „Porträtist des Todes“ zu entrichten hat, treibt einem fulminanten Finale entgegen. In dem Knausgård-Mephisto seinem Faust einen Spiegel vorhält. MATTHIAS HANNEMANN

Sklaverei als Sehnsucht

Herbert Kapfers Roman „Der Planet diskreter Liebe“

Herbert Kapfer ist ein brillanter Wirrkopf, die Wirklichkeit verpackt er in eine Welt bekannter und unbekannter Bücher, meist sind die Autorinnen und Autoren längst tot, viele ihrer Werke längst vergriffen. Aber Kapfer spürt sie auf, erweckt sie zu neuem Leben und verknüpft Vergangenheit und Gegenwart in einem collageartigen Kosmos zu einem feingesponnenen Konstrukt der Ideengeschichte. So sind seine großen Veröffentlichungen „1919. Fiktion“ und „Utop“ gebaut. Und nun hat er einen veritablen Roman vorgelegt, der eine Geschichte mit Handlung erzählt: „Der Planet diskreter Liebe“. Der Autor ist persönlich anwesend, nicht nur durch ein Netz von Literaturziten präsent.

Es geht um die Studentenbewegung, um das Geflecht ideeller, persönlicher und politischer Gedanken und Lebensentwürfe. Kapfer, Jahrgang 1954, war damals noch ein Schüler, aber, so erklärt er in einem Interview, „mich haben diese Lebensexperimente, Projekte, Kommunen-Ideen interessiert und berührt“. Das Experiment hat immer seine Faszination gelockt und angeregt. Als Hörspielleiter bis 2017 beim Bayerischen Rundfunk verwandelte er die Redaktion in ein Ressort „Hörspiel und Medienkunst“, transmediale Performances unter anderem mit Elfriede Jelinek, Ulrike Ottinger oder Herta Müller entfesselten seine Leidenschaft für eine andere Ästhetik der Wahrnehmung.

Im Roman geht es um das Jahr 1975 in der Münchner Kommune „kollektiv 7“. Vorbild ist die Berliner Kommune 2, die das vermiefte Leben der bürgerlichen Kleinfamilie revolutionieren wollte. Im Mittelpunkt stehen Bea und Kai, beide Anfang zwanzig, sie aus wohlsituiertem Akademikerhaushalt, er ein Schulabbrecher und Ausreißer. Beide haben ihre literarischen Vorbilder und Leitfiguren. Für Kai ist es der Bürgerschreck und poetische Rebell Rolf Dieter Brinkmann, für Bea steht die radikale Frauenrechtlerin Françoise d'Eaubonne mit ihrem Ökofeminismus im Zentrum des Denkens und Handelns. Eine aparte Mischung. Im Gegensatz zu den Zielen des Gesamtkollektivs kapseln sich die beiden als Liebespaar ab und gehen eigene Wege. Die traditionellen Geschlechterrollen werden vertauscht: Bea ist die Königin, Kai der Liebessklave, der sich ihr zu unterwerfen hat.

Kai ist willig, hat aber keine Ahnung vom Feminismus, denn er ist zu stark in Brinkmann verstrickt. Also wird er von Bea aufgeklärt, worum es geht: „Ich überlege, wie wir den Frauen aus allen Schichten in einfacher Sprache die Idee des ökologischen Feminismus vermitteln können: dass wir die Mehrheit auf diesem Planeten stellen und deshalb mächtig sind. Dass es Männer sind, die uns einen geplünderten Planeten hinterlassen. Kaputte Wälder, verseuchte Flüsse, verrottete Städte, Hungersnöte, Überbevölkerung, Umweltzerstörung, Krieg und Terror. Nur Frauen können den Planeten retten. Dies wird nur mehr von denen bestritten, die an der Macht kleben oder so dumm sind, dass sie den Frauen nicht einmal das Wasser reichen können. Darauf kann die neue feministische Macht keine Rücksicht nehmen. Es ist wirklich schade, dass du keine Frau

bist! Du würdest mit uns auf der Seite der Siegerinnen stehen und den Triumph des weiblichen Geschlechts erleben. Der Planet in unseren Händen wird ein völlig anderer werden.“

Pech für Kai. Er darf an Beas Ohr knabbern, ihre Füße lieblosen, sein Geschlecht aber darf sich nicht erheben, sondern wird von ihr niedergedrückt; als es zu einer unfreiwilligen Ejakulation kommt, ist Bea hellauf empört, „genitale Sexualität ist überholt“. Wie viel Ironie, vielleicht auch Satire, in diesen Schilderungen steckt, bleibt unklar. Bea meint es bitterernst, der Autor wohl auch oder hält sich bedeckt. Leser und Leserin haben die freie Wahl. Meisterlich beschreibt Kapfer die erotischen Annäherungsversuche von Kai, der im Roman dann Sami genannt wird, wenn er unterwürdig ist und sich in seine neue Rolle fügt.

Nichts funktioniert bei diesem Autor ohne die Literatur. Sieben Bücher verordnet Bea ihrem Liebesdiener, die er als Pflichtlektüre zu studieren hat, um ihrer würdig zu sein, angefangen bei Simone de Beauvoir über Kate Millet, Valerie Solanas bis hin zu Roland Barthes. Sami beugt sich gehorsam. Nur einmal rebelliert er, nämlich als Bea ein neues Projekt entwirft: Aus Empörung über den sexistischen Film „Die Geschichte der O.“ will sie wie einst die Künstlerin Valie Export, auch eine Ikone von Bea, die 1968 Peter Weibel, den späteren Direktor des Zentrums für Kunst Medien (ZKM), mitten in Wien als Hund an der Leine auf der Straße ausführen, nun Sami im Kino angeleint auf der Filmbühne spazieren führen. Jetzt sagt Kai einmal „Nein“, seine Unterwerfung gelte nur im geschlossenen Raum des Zimmers, nicht aber in der Öffentlichkeit.

Das Kommune-Kollektiv gerät in Unordnung, die Koordinaten stimmen nicht mehr, die Frage steht im Raum, ob man sich auflösen soll. Ein überraschender Polizeieinsatz rettet die Gemeinschaft: Alle werden festgenommen, auf die Wache gebracht, verhört und wieder freigelassen, weil in der Wohngemeinschaft nichts Verdächtiges gefunden wurde. Bea und Sami machen sich auf zu einer Dienstreise ostwärts, nach Wien. Kai liest im Zug die Gedichte seines Idols Brinkmann, Bea beschäftigt sich mit Leopold von Sacher-Masochs Novelle „Venus im Pelz“. In Wien wollen sie bei einer Freundin nächtigen. Für Kai/Sami ist das Dienstbotenzimmer, eine winzige Kammer mit Bett und Tisch, reserviert, Bea wird bei ihrer Freundin Lisa ins Bett schlüpfen. Auf die Frage, ob Kai das akzeptieren könne, antwortet die Herrin Bea herablassend: „Er ist meistens unterwegs. Mit Rechercheaufträgen und Listen vergriffener Bücher, die ich suche.“ LERKE VON SAALFELD



Eine ganz andere künstlerische Moderne?

Nur nicht vom Westen lernen: Noemi Smolik erklärt die russische Avantgarde aus autochthonen bäuerlichen und religiösen Traditionen

Noemi Smolik formuliert in ihrem Buch eine kühne These: Russische Avantgarde-Künstler wie Kasimir Malewitsch oder Wladimir Chlebnikow hätten sich einer westlich dominierten Moderne verweigert und die spirituellen Traditionen der russischen Volkskunst weitergeführt. Smolik hebt besonders die Rolle der Ikonenmalerei hervor, in der es keine Zentralperspektive und keine Mimesis der Wirklichkeit gibt. Als Vordenker einer „anderen, russischen Moderne“ gelten ihr der Romanautor Fjodor Dostojewskij und der Religionsphilosoph Wladimir Solowjow.

Zu Recht hebt Smolik Dostojewskijs ästhetische Konzeption eines „höheren Realismus“ hervor, der sich gerade nicht „im statischen Blick auf die Banalität der Erscheinungen“ erschöpft. Richtig ist auch ihr Hinweis auf Solowjows Kritik des westlichen Rationalismus und auf seine mystische Erkenntnistheorie. Es gelingt Smolik, im Einzelnen nachzuweisen, wie die Namen Dostojewskij und Solowjow in den ästhetischen Diskussionen des frühen zwanzigsten Jahrhunderts immer wieder auftauchen.

Ein grundlegender Fehler von Smolik Argumentation besteht allerdings darin, dass sie Dostojewskijs und Solowjows Ansichten über das einfache russische Volk für bare Münze nimmt. Beide Autoren glaubten, dass die autochthone Tradition Russlands der westlichen Fortschrittsbegeisterung überlegen sei. Smolik blendet die problematischen Ansichten ihrer Stichwortgeber weitgehend aus: Dostojewskij war ein Antisemit und Chauvinist, Solowjow zeigte sich überzeugt, dass der kommende Antichrist der Präsident der „Vereinigten Staaten von Europa“ sein

werde. Die Autorin verliert auch kein Wort über das Elend, die Gewalt und die Rückständigkeit der russischen Bauern. Maxim Gorki, der die Misere auf dem Land aus eigener Erfahrung kannte, erscheint bei ihr nur als Verleumder der Bauernschaft. Iwan Bunin, der andere Zerstörer des romantischen Bauernmythos, kommt gar nicht vor.

Zu den Stärken des Buchs gehört die Darstellung der ästhetischen Autonomie der russischen Avantgarde. Sie stützt sich dabei etwa auf Malewitschs Aussage, er sei auf der Seite der bäuerlichen

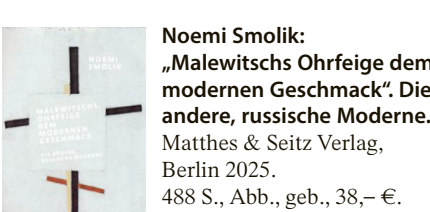
Kunst geblieben und habe in seiner ersten Phase die Ikonenmalerei nachgeahmt. Smolik kann ihre Kontinuitätstheorie auch mit Malewitschs berühmten Bauernbildern belegen. In der Späthase überwiegen Darstellungen mit gesichtslosen Bauern, bei denen das Antlitz zu farbigen Flächen wird. Die Verbindung zur Literatur wird in einem Gedicht von Wladimir Chlebnikow aus dem Jahr 1908 deutlich, das ein gegenstandsloses Bild ankündigt: „Auf der Leinwand irgendwelcher Entsprechungen / lebte außerhalb der Umrisse das Gesicht.“

Es gibt mehrere Gründe, weshalb Smolik in den Einzelstudien, nicht aber in ihrem gesamten Argumentationsbogen überzeugend wirkt. Erstens wendet sie die modische postkoloniale Theorie unreflektiert auf ihr Thema an. Smolik Idole heißen Edward Said, Gayatri Spivak, Dipesh Chakrabarty und Pankaj Mishra. Mehrfach zitiert sie auch Walter Mignolo, der sich in jüngster Zeit gründlich diskreditiert hat: 2023 rechtfertigte er aus einer postkolonialen Perspektive Russlands Überfall als Verteidigung einer angeblich segensreichen sowjetischen „Entwestlichung“ der Ukraine.

Smolik muss ihren Forschungsgegenstand stark zurechtbiegen, um ihren postkolonialen Ansatz zu plausibilisieren. Russland ist bei ihr nicht von Bauern, sondern von einer „indigenen Bevölkerung“ besiedelt. Die Eliten sprechen angeblich hauptsächlich Französisch – das stimmt allenfalls für das frühe neunzehnte Jahrhundert, aber nicht für das zwanzigste. Smolik präsentiert in ihrem theoretischen Eifer sogar Wladimir Solowjow als postkolonialen Denker avant la lettre, weil er den „Hegemo-

nanspruch des westlichen Wissens“ kritisiert habe. Zweitens behauptet Smolik eine exklusive Entwicklungslinie von der Ikonenmalerei zur russischen Moderne. Sie verneint konsequent westliche Einflüsse wie den französischen Symbolismus oder den Kubismus. Mehr noch: Sie erklärt Picassos erstes kubistisches Ge-

mälde, „Les Dames d'Avignon“ (1907), zu einer Reaktion auf Michail Wrubels symbolistisches Bild „Mikula Seljanimowitsch“, das in Russland wegen seiner ungewöhnlichen Perspektive einen Skandal auslöste und später auf einer Pariser Ausstellung gezeigt wurde. Das Insistieren auf der Ausschließlichkeit der russischen Entwicklung verführt zu einseitigen Beurteilungen.



Drittens beschreibt die Autorin das Aufkommen und den Sieg des Bolschewismus in Russland ausschließlich in düsteren Farben. Sie hat natürlich recht, wenn sie auf Lenins brutale Durchsetzung der Sowjetmacht hinweist. Allerdings unterschlägt sie, wie attraktiv die neue sowjetische Gesellschaftsordnung gerade auch für Avantgardenkünstler war. Der späte Majakowski, der die Bolschewiki nach der Oktoberrevolution umarmte, ist für sie nur noch ein Verräter an den hohen Idealen der modernen Kunst.



Kasimir Malewitschs „Bauern“, um 1930

Foto Picture Alliance