

»Es ist die Kunst zu leben, von der ich spreche. Auf dem Papier ist das alles kein Problem.«

Meditation und Konfession in Karl Ove Knausgård's *Min Kamp*

An Knausgård scheiden sich die Geister. Den einen ist sein *Min-Kamp*-Projekt, die von 2009 bis 2011 in nur zwei Jahren veröffentlichte Serie von sechs Romanen mit insgesamt dreieinhalbtausend Seiten, unerträgliches narzisstisches Gerede über sich selbst, den anderen die gültige Form der Selbstdarstellung spätmoderner männlicher Subjektivität – und den dritten irgendwie beides.¹ Knausgård's Versuch einer radikalen Offenlegung seiner selbst zieht offensichtlich viele Leser:innen an und hat wohl symptomatische Bedeutung, die extrem breite Erzählung seines eigenen Lebens als Vater und Schriftsteller provoziert aber auch die sich im Verlauf der Lektüre unweigerlich einstellenden Fragen, wozu das alles erzählt wird und warum wir uns das antun sollen. Was ist das eigentlich für ein Text, ist das der Proust des 21. Jahrhunderts oder wird die autobiographische Tradition zu Schanden geritten, unter Wert verkauft? Ist das große Kunst oder schlicht ein Hype?

Beantworten lassen sich diese Fragen natürlich nicht. Liest man *Min Kamp* aber als Exerzitium – also grob gesagt als Konfiguration von Praktiken am Schnittpunkt von Selbstformung, Textproduktion und Imagination – wird eine Verschränkung von Leben und Schreiben mit ethischen und existentiellen Anliegen erkennbar, die sowohl paradigmatisch für jene spätmoderne Subjektivität als auch für den Stand moderner Literatur sein könnte. Schärfer als der notorisch vieldeutige Begriff der Autofiktion und neutraler als die in der Literaturkritik verbreitete, pathologisierende Rede vom Exhibitionismus lässt das Modell des Exerzitiums eine Praxis der Verkopplung von Leben, Vorstellen und Schreiben hervortreten, die sich am Schnittpunkt von Privatheit und Öffentlichkeit vollzieht – denn es sind Exerzitien vor Zuschauern, die Knausgård aufführt, und diese Zuschauer sind natürlich wir, die Subjekte einer massenmedialen und massenindividualistischen, latent narziss-

1 Vgl. die pointierte Darstellung in Moritz Baßler: Populärer Realismus. Vom International Style gegenwärtigen Erzählens, München 2022, S. 267–272.

tischen und hochgradig selbstdarstellerischen Gesellschaft. Denn tatsächlich wird Knausgårds Schreiben immer stärker von einer Übung in der Selbstbeobachtung zu einer Praxis der Selbstdarstellung vor anderen, genauer: die Selbstbeobachtung enthüllt sich zunehmend als Selbstdarstellung, ohne dass sich die beiden Momente gänzlich trennen lassen. Wie diese Verkopplung funktioniert, sei im Folgenden notgedrungen kursorisch in sechs Schritten umrissen: Schreibszenen, Meditationsbilder, Work-Life-Balance, Geständnisse, Serialität und Opfer.

1. Schreibszenen

Für die ignatianischen Exerzitien ist die *compositio loci*, die Vorbereitung des Ortes zentral, im doppelten Sinne der methodischen Vorbereitung des konkreten Ortes, an dem meditiert wird, und des Aufbaus der Topoi, Vorstellungen und Bilder, die zum Gegenstand der Meditation werden: Die Imagination soll sich zunächst vom Treiben der Welt ablösen und wird dann durch die »assoziative Kraft« besagter Bilder aufgebaut.² Bei Knausgård geschieht beides in Form einer Schreibszenen, also einer Inszenierung der Niederschrift des Textes, die nach ungefähr 30 Seiten des ersten Bandes von *Min Kamp* das erste Mal auftaucht. Der Autor betrachtet nachts sein Bild im Spiegel der dunklen Fensterscheibe:

Heute ist der 27. Februar 2008. Es ist 23:43. Ich, der ich dies schreibe, Karl Ove Knausgård, wurde im Dezember 1968 geboren und bin folglich im Augenblick der Niederschrift 39 Jahre alt. Ich habe drei Kinder Vanja, Heidi und John, und bin in zweiter Ehe mit Linda Boström Knausgård verheiratet. Alle vier schlafen in den Zimmern ringsum, in einer Wohnung in Malmö, wo wir seit anderthalb Jahren leben. Mit Ausnahme einiger Eltern von Kindern in Vanjas und Heidis Kindertagesstätte kennen wir hier niemanden. Wir vermissen deshalb nichts, jedenfalls ich nicht, denn die Gesellschaft anderer Menschen gibt mir ohnehin nichts. Ich sage nie, was ich wirklich denke, nie was ich wirklich meine, sondern passe mich unweigerlich meinem jeweiligen Gesprächspartner an und tue so, als würde es mich interessieren, was er oder sie erzählt, es sei denn ich trinke, denn dann verfallende ich meist in das andere Extrem, um anschließend voller Furcht zu erwachen, die Schwelle des Erlaubten überschritten zu haben, eine Angst, die mit den Jahren immer größer geworden ist und mittlerweile

2 Vgl. dazu Roland Barthes: *Sade. Fourier. Loyola*, Frankfurt a.M. 1986, S. 66, zur Vorbereitung vgl. auch S. 59.

wochenlang anhalten kann. [...] Deshalb trinke ich nicht mehr. Ich will nicht, dass jemand an mich herankommt, ich will nicht dass jemand mich sieht, und so ist es mittlerweile auch: Niemand kommt an mich heran und niemand sieht mich. Das muss sich in mein Gesicht eingebrannt haben, das muss es so steif und maskenhaft gemacht haben, wodurch es mir kaum möglich ist, es mit mir selbst in Verbindung zu bringen, wenn ich auf der Straße in einer Fensterscheibe zufällig darauf stoße.³

Das ist ein emphatischer Beginn: Hier wird der Roman geschrieben, den wir gerade lesen. Im »Ich, der ich dies schreibe« identifiziert sich das Subjekt mit ungefähigem Geburtstag, Eigennamen, Wohnort und authentifiziert das mit Datum und Uhrzeit. Er entwirft sich als einsames Subjekt, das sich im Spiegel betrachtet – umgeben von nahen Anderen, aber sonst allein und gerade dadurch zur Selbstbeobachtung prädestiniert. Schon hier werden freilich auch Warnungen vergeben: Nicht nur dass sich Karl Ove selbst nicht erkennt, wenn er sich zufällig im Spiegel sieht, er zeigt sich auch niemals anderen – »Ich sage nie, was ich wirklich denke« – und wird von niemand gesehen – »Niemand kommt an mich heran und niemand sieht mich«. Warum er sich uns überhaupt zeigen will, und wie er vielleicht schreiben könnte, was er denkt, wird ebenfalls bereits angedeutet: Nur im Exzess, nur durch das Überschreiten der Schwelle des Erlaubten, kann er sich mitteilen – im Suff nämlich. Aber dieses Zeigen löst Scham aus und muss daher vermieden werden. Das Schreiben ist also nur als Kampf möglich, als Kampf mit den konventionellen Bildern, Rollen und Masken, aber auch als Kampf mit sich selbst und mit der Scham, die doch von diesem Kampf ausgelöst und zugleich bearbeitet werden muss.

Dieser Kampf, diese Überschreitung informiert das Programm der Selbsterforschung, das dann auf den folgenden Seiten entworfen wird: »Wie bin ich hier gelandet? Warum haben sich die Dinge so entwickelt? [...] Woher kommt all diese Wirrnis in unserem Leben?«⁴ Primär bezieht sich das hier auf die Familie, die zwar im Moment der Niederschrift noch ruhig schläft, aber wenig später Karl Ove und auch die Lesenden ziemlich in Anspruch nehmen wird, weil lange, wirklich sehr lange vom anstrengenden und auch wirren Leben mit kleinen Kindern erzählt wird, das ihn unter vielem anderen auch am Schreiben hindert. Was zur dritten Frage dieser Exerzitien

3 Karl Ove Knausgård: *Sterben*, München 2011, S. 36f.

4 Knausgård (Anm. 3), S. 50.

führt: »Warum soll die Tatsache, dass ich Schriftsteller bin mich von dieser Welt ausschließen?«⁵

Hier will also ein Ich von seinem Verhältnis zur Welt erzählen, genauer gesagt schreiben, ein Ich, das seine Geschichte als Kampf gegen diese Welt figuriert, von der es sich zugleich nicht trennen will: ein Akt innerweltlicher Askese und Meditation. Beide sind für die Exerzitien typisch und unterscheiden diese gerade von mystischen Praktiken, die auf den Weltverlust zielen. Und es ist ja nicht zuletzt die Welt, die die »Wirrnis«, die Unruhe erzeugt, welche das Schreiben antreibt; die zwar Scham erzeugt, aber auch vertreibt und letztlich ebenfalls ein Weiterschreiben ermöglicht.

2. Meditationsbilder

Die ignatianischen Exerzitien zielen vor allem auf die Imagination und operieren mit dem sehr langen Vorstellen bestimmter Bilder – ein Medium, das sie ganz bewusst dem reformatorischen Wort entgegensetzen.⁶ Auch bei Knausgård formiert sich das Subjekt imaginär, im Blick. Die zitierte Schreibszene am Fenster beginnt wie erwähnt mit dem Blick Karl Oves in den Spiegel des dunklen Fensters. Und dieser Blick bleibt nicht allein, sondern verbindet sich mit anderen visuellen Szenen, die dann jeweils den Text aus sich herausspinnen, aber auch zueinander in komplexe Figurationsverhältnisse treten.

Der Blick in den Spiegel wiederholt dabei ein anderes Bild aus jenen 30 Seiten, die der zitierten Stelle vorangehen. In ihnen wurde zuerst allgemein über den Tod reflektiert, über die Abwesenheit des physischen und die Allgegenwart des symbolischen Todes in unserer Gesellschaft – ein typisch essayistischer Anfang, der aber auch gleich deutlich macht, dass es hier um Leben und Tod geht. Im Laufe dieser Überlegungen nun fällt dem Erzähler ein, wie er einmal im Fernsehen die Nachrichten von einem untergehenden Schiff gesehen hatte: »Ich sitze allein davor und sehe es, vermutlich irgendwann im Frühling, denn mein Vater arbeitet im Garten. Ohne zu hören, was der Reporter sagt, starre ich auf die Meeresoberfläche, *und plötzlich tauchen die Umrisse eines Gesichtes auf*«. ⁷ Hier blitzt ein Bild auf, und zwar sowohl auf dem Bildschirm als auch in der Erinnerung: Unterstützt durch die Kursivierung fungiert dabei »und plötzlich« als der entscheidende Shifter, denn so

5 Knausgård (Anm. 3), S. 50.

6 Vgl. Barthes (Anm. 2), S. 76–80, Barthes beschreibt diese Bilder auch als topisch strukturierte und bewusst gemachte »Ansichten« im Gegensatz zu die Ordnung überschreitenden »Visionen« (S. 66).

7 Knausgård (Anm. 3), S. 12 f.

plötzlich, wie das Gesicht im Spiel der Wellen auftaucht, wechselt hier auch der Text von der essayistischen Erörterung in die erste Person, vom neutralen Präsens in das historische und von der Gegenwart in die Vergangenheit: in das Jahr 1976, wo der achtjährige Karl Ove versucht, seinem Vater von diesem Gesicht zu erzählen. Der reagiert, wie üblich, mit abweisendem Spott, fragt ihn ironisch, ob es vielleicht Jesus gewesen sei, den er dort gesehen habe. Aber bis zum Abend hofft der Junge noch, sein Vater werde das Gesicht schon selbst im Fernsehen sehen – nur um dann zu beobachten, wie seine Eltern die Nachrichten schauen und gemeinsam lachen, wohl über ihn.

Das Auftauchen des Gesichts im Geflimmer des Bildschirms und seine Spiegelung im dunklen Fenster des Schreibraums sind somit poetologische Szenen, an denen Bedeutung entsteht, und zwar gerade dadurch, dass sie aufeinander verweisen und im Verlauf des Romans dann auch immer wieder auftauchen. So wird etwa das Bild des Vaters an jenem Abend »eine Art Doppelbelichtung«: »Einerseits sehe ich ihn, wie ich ihn damals sah, mit den Augen des Achtjährigen, unberechenbar und beängstigend, andererseits sehe ich ihn als einen Gleichaltrigen, durch dessen Leben die Zeit weht und unablässig größere Stücke Sinn mit sich reißt.«⁸

Erinnerte Zeit und Lebenszeit treffen sich also in einem Bild – und dieses schreibt sich weiter, in das Spiegelbild im dunklen Fenster, aber nunmehr auch in den gesamten Text, der immer weiter zweizeitig erzählt wird. *Sterben*, der erste Roman der *Min-Kamp*-Reihe, erzählt daher abwechselnd und ineinander verschränkt von Karl Oves Vater und den Erinnerungen, davon, wie der Vater älter wird und wie Karl Ove zusammen mit seinem Bruder nach dem Tod des Vaters dessen vollkommen verwahrloste Wohnung aufräumt, immer wieder unterbrochen von Sprüngen in die Erzählgegenwart wie in der zitierten Schreibszenen.

Auch quer zur komplizierten erzählten Entwicklung wirkt diese Schreibszenen fort, etwa einige hundert Seiten später, als Karl Ove beim Schreiben die Tafelung in seinem Arbeitsraum beobachtet: »Plötzlich sah ich, dass die Astlöcher und Jahresringe etwa zwei Meter von dem Stuhl entfernt, auf dem ich saß, ein Bild von Christus mit Dornenkrone ergaben«; und dabei »fiel mir auf einmal ein, was an einem Abend vor langer Zeit geschehen war, weit zurück in meiner Kindheit, als ich ein ähnliches Bild auf dem Wasser gesehen hatte«.⁹ Hier entsteht nicht das Schreiben aus dem erinnerten Bild, sondern umgekehrt gewinnt im Schreibvorgang das erinnerte Leben Form – sogar eine religiöse Form. Es ist nicht das einzige Mal, dass die Erkennt-

8 Knausgård (Anm. 3), S. 17f.

9 Knausgård (Anm. 3), S. 248, S. 249.

nis seiner selbst eine religiöse Dimension hat. Im zweiten Band *Lieben* beschreibt Knausgård, wie er bei der Taufe seiner Tochter, ohne zu wissen, warum, zum Abendmahl geht und ihm dabei etwas über sein Schreiben bewusst wird: »Worauf ich dabei hinauswollte« sei »das Heilige«, das in seinem damals geschriebenen Roman – gemeint ist wohl der 2004 erschienene Roman *Alles hat seine Zeit*, eine Nacherzählung und Umschrift biblischer Geschichten – »sowohl travestiert als auch angerufen« wurde.¹⁰

Die Schreibszenen am Fenster vervielfältigt sich aber nicht nur figurativ durch ähnliche Szenen, sondern taucht auch ganz wörtlich wieder auf. Am Ende des zweiten Bandes wird einmal mehr von der Dauerkrise zwischen Karl Oves und seiner zweiten Frau Linda erzählt:

So ging es nicht weiter, es ging einfach nicht, wir mussten da herausfinden und einen neuen Weg einschlagen. Um halb zwölf begab ich mich ins Schlafzimmer, schaltete den PC ein, öffnete ein neues Dokument, begann zu schreiben *Im Fenster vor mir sehe ich vage den Widerschein meines Gesichts* [...]. Am nächsten Tag machte ich weiter. Die Idee war, meinem Leben so nah zu kommen wie möglich, also schrieb ich über Linda und John, die im Nebenzimmer schliefen, Vanja und Heide, die im Kindergarten waren, die Aussicht aus meinem Fenster, die Musik, die ich hörte.¹¹

Hier wird also die Szene, im ersten Band als gegenwärtig erzählt, nochmals als vergangene wiederholt, was dort die Erzählung der Vergangenheit rahmte, erscheint nun selbst als gerahmt – ein Verfahren, das sich, wie wir noch sehen werden, im Laufe der Romanserie immer wiederholt und intensiviert. Hier kehrt sich jedenfalls plötzlich das Verhältnis von Text und Leben um:

Plötzlich war ich *unter* dem Text, plötzlich hatte er Macht *über* mich, und es gelang mir nur mit Hilfe der allergrößten Willensanstrengung, die fünf Seiten zu schreiben, die ich mir pro Tag als Ziel gesetzt hatte. Aber auch das ging. Ich hasste jede einzelne Silbe, hasste jedes Wort, jeden Satz, aber wenn mir nicht gefiel, was ich tat, hieß das noch lange nicht, dass ich nicht weitermachte.¹²

10 Karl Ove Knausgård: *Lieben*, München 2012, S. 583.

11 Knausgård (Anm. 10), S. 750f.

12 Knausgård (Anm. 10), S. 759.

Das Schreiben wird nun selbst zu einer Art Exerzitiu[m]: zur andauernden Arbeit an der Überwindung des Widerstandes, einer Übung, die nun sowohl eine neue Form des Schreibens wie auch ein neues Leben ermöglichen soll.

3. Work-Life-Balance

Für Roland Barthes errichten die Exerzitien eine Sprache.¹³ Das Bestreben der ignatianischen *Exerzitien*, alles zu ordnen und zu klassifizieren, der »Zählzwang«, die säuberliche Disposition – all das dient wesentlich dazu, dem stummen Subjekt eine Sprache zu geben, mit der es sich an Gott wenden kann. Auch Knausgård kommt mit Zwang und Struktur, mit »Willensanstrengung« und »Weitermachen« zu seinem Text. Das ist kein einfacher Durchbruch, keine Epiphanie, die eine neue Welt öffnet, sondern eine andauernde Anstrengung, ein Kampf. Diese Anstrengung, also das Verhältnis von Schreiben und Leben ist das große Thema des zweiten Bandes *Lieben*, in dem nun nicht mehr eine Erinnerung und ein Ereignis erzählt wird, sondern breit und wirklich breit vom Alltag berichtet wird – da kann der Gang zum Kindergarten und das Vergessen der Vesperbox locker zwanzig Seiten einnehmen. Zugleich geht es in diesem Alltag immer wieder darum, Zeit zum Schreiben zu gewinnen – Zeit an jenem anderen Ort der Bespiegelung, am nächtlichen Fenster. Es sind Exerzitien im Alltag – eine im Übrigen sehr protestantische Wendung der ignatianischen Form –, die der Text oft und nachdrücklich beschreibt und auch reflektiert:

Das alltägliche Leben mit seinen Pflichten und wiederkehrenden Abläufen war etwas, das ich ertrug, nichts worüber ich mich freute, nichts, was mir einen Sinn gab und mich glücklich machte. Es ging nicht darum, dass ich keine Lust hatte, den Fußboden zu putzen oder Windeln zu wechseln, sondern um etwas Fundamentaleres, dass ich in dem mir nahen Leben keinen Wert erblickte, ich stattdessen unablässig fortsehnte und das schon immer getan hatte. Das Leben, das ich führte, war folglich nicht mein eigenes. Ich versuchte, es zu meinem zu machen, das war der Kampf, den ich ausfocht, denn das wollte ich doch, aber es gelang mir einfach nicht, alles, was ich tat, wurde von der Sehnsucht nach etwas ganz anderem vollständig ausgehöhlt.¹⁴

So, wie die Bilder aus dem bedeutungslosen Rauschen des Fernsehbildes, der Maserung der Wandtäfelung auftauchen, so hebt sich aus dem Alltag

¹³ Vgl. Barthes (Anm. 2), v. a. S. 59–63.

¹⁴ Knausgård (Anm. 10), S. 87.

etwas »ganz anderes« ab: etwas Sinn- und Wertvolles, etwas Fundamentales, ein eigenes Leben. Dieses eigene Leben ist notwendig an das Schreiben und auch an die Erinnerung geknüpft, denn es ist nicht nur die alltägliche Pflicht, die es überwuchert, sondern auch seine Nichtigkeit, die es aushöhlt und unmöglich macht, geschrieben zu werden. Bereits in der Fensterszene hatte Karl Ove betont, dass er ein Leben ohne Vergangenheit führe:

Wenn Sie mich fragen, was ich vor drei Tagen gemacht habe, erinne ich mich nicht [...] Es passiert viel im kleinen, alltäglichen Leben, aber alles ereignet sich beständig innerhalb des gleichen, und mehr als alles andere als das meine Auffassung der Zeit verändert.¹⁵

Daher sei die Zeit nicht mehr ein vielversprechender Horizont, wohinter sich etwas neues abzeichnet, sondern eher ein langsam volllaufendes Becken: »Und mit jedem neuen Tag wächst die Sehnsucht nach dem Augenblick, in dem das Leben den Rand erreicht, nach dem Augenblick, in dem sich die Tore öffnen und es wieder vorwärtsgleitet.«¹⁶ Es sind also nicht einfach epiphanische Momente im Leben, die es zu finden gilt, sondern es handelt sich eher um eine Art Äquilibrium, in dem die Fülle des Alltags irgendwann einmal einen Schwall des Neuen und des »ganz Anderen« hervorbringt. Tatsächlich war genau dies das Programm jener zweiten Fensterszene, die vom Ausbrechen aus dem Teufelskreis handelt: dem Leben so nahe zu kommen wie möglich, gewissermaßen durch den Alltag hindurchzuschreiben. Und es entspricht auch mehr oder weniger deutlich der Komposition des Romans, in dem immer wieder sehr lange, ermüdende Erzählungen des bedeutungslosen Alltags von kurzen Momenten des Durchbruchs, der sich öffnenden Schleusentore des Lebens, unterbrochen werden.

Die Entgegenstellung von Leben und Schreiben verschärft allerdings auch das Problem der Erinnerung und ihrer Echtheit. Ebenfalls in der Fensterszene ließ Karl Ove uns wissen, dass er sich nie zeige, wie er wirklich sei, und dass er sich nicht erinnert, was er vor drei Tagen gemacht hat. Am Anfang des dritten Bandes, *Spielen*, der seiner frühen Kindheit gewidmet ist, sagt Knausgård uns erneut, er wisse wenig über diese Zeit und habe »an meine ersten sechs Lebensjahre praktisch keine Erinnerungen. Mir ist so gut wie nichts im Gedächtnis haften geblieben«.¹⁷ Außer indirektem Wissen aus Erzählungen und Fotos könne er sich nur noch an einige wenige Situatio-

15 Knausgård (Anm. 3), S. 42.

16 Knausgård (Anm. 3), S. 42f.

17 Karl Ove Knausgård: *Spielen*, München 2013, S. 15.

nen von Angst und Wut und an die Landschaft erinnern. Überhaupt sei das Gedächtnis »keine verlässliche Größe im Leben«, weil es keinen »Wahrheitsanspruch« kenne und »pragmatisch hinterhältig und listig« sei: »Entscheidend ist der Eigennutz«. ¹⁸ Wenn aber der einzige Nutzen ein »eigenes« Leben ist, kann man das Gedächtnis vielleicht trainieren?

Im imaginativen Training der Exerzitien geht es darum, sich das Imaginierte – etwa die Passion Christi – so vorzustellen, als wäre man dabei, das heißt, wie im Traum, eine »schwebende Anwesenheit des Subjekts im Bild« herzustellen. ¹⁹ Knausgård geht ähnlich vor, er lässt der Imagination freien Lauf und stellt sich, genauer: den kleinen Karl Ove, von dem er nichts mehr weiß, in die Landschaft: »Ich muss meinen Gedanken lediglich die Tür öffnen und hinausgehen, und schon strömen die Bilder auf mich ein«. ²⁰ Und das geschieht dann in *Spielen*, das immer neue Bilder und Szenen entwirft, in denen der ganz vergessene Knausgård in der Vergangenheit umhergeht, bis es am Ende heißt, er hätte niemals geglaubt, »daß mir jedes Detail der Landschaft und jeder einzelne Mensch, der in ihr wohnte, für alle Zeiten präzise und genau im Gedächtnis bleiben würde, mit einer Art absolutem Gehör der Erinnerungen«. ²¹ Gerade weil die Vergangenheit nur als imaginierte bedeutsam werden kann, gewinnt sie diese eigenartige, absolute Präsenz. Das ist freilich nicht mehr ein einsames Exerzitium, sondern bedarf eines Publikums.

4. Geständnisse

Die Exerzitien finden nicht allein statt, sie bedürfen eines geistlichen Vaters. Sie sind ein Diskurs auch insofern, als nicht einfach über etwas geredet wird, sondern auch zu jemanden, und zwar eben auf komplexe Weise, insofern die Rede vom geistlichen Vater an den Exerzianten letztlich zu dessen Rede an Gott, ja zur Antwort Gottes an den Exerzianten führen soll. ²² Nicht erwähnt wird von Barthes dabei, dass dieser ganze Prozess auf der Voraussetzung der vorigen Beichte beruht, dass der geistliche Vater also nicht nur Lehrer sondern auch Beichtvater ist, jene eigenartige Figur, die zwischen Vater, Arzt und Richter changiert. Auch wenn die Exerzitien, jedenfalls mit Barthes gelesen, eher auf eine Kultivierung des äußeren Wortes als auf eine

¹⁸ Knausgård (Anm. 17), S. 15.

¹⁹ Barthes, (Anm. 2), S. 76.

²⁰ Knausgård (Anm. 17), S. 17.

²¹ Knausgård (Anm. 17), S. 571.

²² Barthes (Anm. 2), S. 51–54.

Enthüllung des inneren hinauslaufen, gibt es eine offensichtliche und nicht leicht zu klärende Beziehung zwischen dem Training einer Sprache und der Kultur des Geständnisses.²³

Knausgårds Programm der radikalen Ehrlichkeit eines Schreibens, das ganz nah am Leben sein will, basiert auf dem Gestus des Geständnisses und dem dazugehörigen Affekt der Scham. Schon in der ersten Fensterszene hatte Karl Ove berichtet, dass ihn jedes Mal, wenn er sich zeigt, die Scham überfällt; präludiert wird das in der komplementären Szene mit dem Gesicht im Wasser, die wie erwähnt damit endet, dass Karl Ove hört, wie seine Eltern beim abendlichen Fernsehen über ihn und seine Visionen lachen:

Das Schamgefühl, das sich in mir ausbreitete, war so stark, dass ich nicht mehr klar denken konnte. Mir schien, als wäre mein Inneres vollkommen leer. Die Kraft dieser plötzlichen Scham war in meiner Kindheit nur vergleichbar mit der intensiven Angst, die ich manchmal empfand, und dem Jähzorn natürlich, und allen gemeinsam war, dass ich selbst wie ausstrahlt wurde. Nur dieses eine Gefühl zählte.²⁴

Hier wird die Scham zum extremen Affekt mit geradezu traumatischen Folgen, der es eben verunmöglicht, etwas zu sehen, zu hören, oder zu denken, ja auch nur man selbst zu sein. Was zugleich die Episode und ihre Folgen so schwer zu erzählen macht: Er wisse heute, so weiter, wie es damals gewesen sein müsse. »Aber ich sah nichts, hörte nichts, dachte nichts.«²⁵ Die Scham darüber, sich gezeigt zu haben, verwischt dieses Zeigen gleich wieder; sie ist zugleich das Wirkliche und das, was man nicht sieht, hört oder denkt. Seinem Leben so nah zu kommen wie möglich bedeutet, diese Scham zu wiederholen und diese Szenen wieder heraufzubeschwören, obwohl und weil sie sich gerade entziehen.

Das geschieht im Modus des Geständnisses. Knausgård gesteht ständig, ausufernd, höchst detailliert. Er lässt uns wissen, dass er sich nicht traut, den Flugbegleiter um ein Glas Wasser zu bitten, dass er versucht, seine Rührung zu verbergen, dass er als Vater ungeduldig ist, seine Kinder anschnauzt, sich

23 Hier wäre das Verhältnis zwischen Barthes' Schreiben und dem Foucault'schen Wahrheitsregime bzw. Wahrheitsakt zu diskutieren, vgl. Michel Foucault: *Die Regierung der Lebenden*, Frankfurt a.M. 2014, S. 118–125, S. 197–200, sowie insgesamt zum Bekenntnis Jeremy Tambling: *Confession, Sexuality, Sin, and the Subject*, Manchester 1990.

24 Knausgård (Anm. 3), S. 34.

25 Knausgård (Anm. 3), S. 34.

ständig mit seiner Frau streitet, dass er von ihr geschlagen wird und anfängt zu weinen, dass er parteiisch und nachtragend ist. Uns wird exzessiv geschildert, in welch peinliche Situationen man mit seinen Kindern gerät, wenn sie im Supermarkt quengeln oder schreien, wenn man der einzige Mann in der Babygymnastik-Gruppe ist, wenn man mit anderen Eltern auf Kindergeburtstagen reden muss.

Allerdings gibt es in dieser ganzen Flut an Selbstentblösungen bereits eine auffällige Diskrepanz, nämlich dass Karl Ove zwar die kleinsten Dinge beichtet, anderes aber eigenartig unbeteiligt erwähnt wird. 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. Doch nur im Vorübergehen lässt er uns wissen, dass er nach der Geburt des ersten Kindes seine Frau für ein paar Monate verlassen hatte: Kaum zwei Seiten lang, und im Kontext einer Diskussion über die Romanform versteckt, schildert er, wie aus der gemeinsamen Wohnung ins Büro zieht, »da ich Tag und Nacht schreiben müsse«, obwohl seine Frau das verzweifelt zu verhindern versucht – und nur eine Seite weiter versöhnen sie sich wieder und Linda will wissen, »wie es lief, ich sagte gut, sie sagte, das ganze tue ihr leid«. ²⁶ Das ist wohl die kürzeste Szene im Buch überhaupt und ihr fehlt alles, was zu einem Geständnis nötig ist: die Analyse, die Vertiefung, die Ausbreitung und Wiederholung, und die Reue, denn es ist ja hier Linda, der das leid tut.

Literarische Geständnisse, so J.M. Coetzee, sind immer »double thoughts«: Solange das Geständnis monologisch bleibe, solange es keinen Adressaten, keinen geistlichen Vater gibt, der dem Bekenner vergeben könne, verberge sich hinter jeder Enthüllung eine weitere Enthüllung, weil jede gestandene Wahrheit immer nur die halbe sei – wenn nicht gar der Versuch, den Leser zu täuschen. ²⁷ Neben Rousseau und Tolstoi ist es für Coetzee vor allem Dostojewski, dessen *Aufzeichnungen aus dem Untergrund* deutlich machen, dass literarisches Bekennen zwar literarisch fruchtbar ist, weil es erlaubt, ja

26 Knausgård (Anm. 10), S. 444f. Ein ähnlicher Fall eines verschobenen Geständnisses betrifft den Missbrauch einer Minderjährigen, von dem Knausgård bereits im Roman *Aus der Welt* fiktional erzählt hatte (als vollzogen) und der im vierten Band der *Min Kamp* Serie (als Phantasie) wieder vorkommt; eine Differenz, über die wieder der letzte Band reflektiert: »In *Außerhalb der Welt* [...] schrieb ich die Wahrheit, indem ich mich dem Roman gegenüber verpflichtete, in den ersten *Min Kamp*-Bänden, schrieb ich die Wahrheit, indem ich mich der Wirklichkeit gegenüber verpflichtete« (Karl Ove Knausgård: *Kämpfen*, München 2017, S. 1067).

27 John Maxwell Coetzee: *Confession and Double Thoughts*, in: ders.: *Doubling the Point. Essays and Interviews*, Cambridge MA 1992, S. 281.

fast erzwingt, immer neuen Text zu produzieren, aber existenziell fruchtlos bleibt, weil es sich nicht zum Abschluss bringen lässt. Das Wahrheitspathos, dass dabei erzeugt, aber eben nicht kontrolliert werden kann, passt gut zu der Polemik gegen die ›sekundäre Welt‹ bloßer Zeichen, Bilder und Fiktionen, die sich in Knausgårds essayistischen Passagen immer wieder findet:

Das einzige, worin ich einen Wert erblickte, was weiterhin Sinn produzierte, waren Tagebücher und Essays, die Genres in der Literatur, in denen es nicht um eine Erzählung ging, die von nichts handelten sondern nur aus einer Stimme bestanden, der Stimme der eigenen Persönlichkeit, einem Leben, einem Gesicht, einen Blick, dem man begegnen konnte.²⁸

Aber gerade diese Begegnung ist im literarischen Bekenntnis natürlich fiktiv, besser gesagt sie ist verschoben hin zur Begegnung mit dem Leser, der an die Stelle des göttlichen, väterlichen oder auch geistlichen Adressaten tritt, ohne freilich dessen Absolution erteilen zu können. Die literarische Konfession muss ihre Leser:innen daher auch viel weniger überzeugen als eher verführen: Sie macht sie zu Komplizen, die, je weiter sie lesen umso mehr in den Prozess des Gestehens verwickelt werden.²⁹ Die Raffinesse von Knausgårds Text könnte nun nicht nur darin bestehen, dass wir geneigt sind und immer geneigter werden, Karl Ove von seinen vielen kleinen Vergehen freizusprechen und schon dadurch auf seine Seite geraten. Die offensichtliche Ehrlichkeit gibt dem Berichteten auch eine Glaubwürdigkeit, die überdeckt, dass das Erzählte doch weitgehend erfunden ist. Der eigentliche Clou liegt jedoch in der verzögerten Auflösung dieser Situation, die – so kann man spekulieren – zur Folge hat, dass die Leserinnen und Leser auch dann noch auf Knausgårds Seite stehen, wenn sie es eigentlich nicht mehr ganz verantworten können, dass sie sich nunmehr selbst schämen, somit ihrerseits etwas zu gestehen haben und daher erst recht auf seiner Seite stehen.

5. Das Gesetz der Serie

Das Grundprinzip der ignatianischen Exerzitien ist Wiederholung: immer wieder tut der Exerziant dasselbe, immer wieder wiederholt er dieselben Übungen, immer wieder meditiert er dieselben Bilder und niemals soll er

²⁸ Knausgård (Anm. 10), S. 724.

²⁹ Vgl. grundsätzlich zu diesem Komplex Dennis A. Forster: *Confession and Complicity in Narrative*, Cambridge 1987.

dabei ungeduldig sein und schon zum nächsten Schritt übergehen.³⁰ Knausgärds Bild der Schleuse, die periodisch vollläuft und sich dann wieder entleert, folgt diesem Rhythmus. Und es steht nicht nur für die Erzählweise des Romans, sondern auch für die Art seiner Publikation: konsekutiv, als Serie von sechs Teilen, die innerhalb von zwei Jahren erschienen, sodass die ersten Bände schon veröffentlicht vorlagen, bevor die letzten geschrieben waren. Das Prinzip der Überlappung von Leben und Werk, das wir schon in der Fenster-Szene gesehen haben, wiederholt sich dabei beständig, etwa wenn man am Anfang des zweiten Bandes – Erzählzeit ist Sommer 2008 – erfährt, dass Karl Ove vor einem Monat den ersten Roman beendet habe, der also auch nur ein Jahr vor dem Erscheinen fertiggestellt wird. Knausgård setzt sich damit nicht nur selbst unter Druck, denn sein »Kampf« ist auch immer ein Kampf gegen die Zeit, wodurch so etwas wie eine interne Romanzeit entsteht, die einen wichtigen Wirklichkeitseffekt darstellt und das Verhältnis von Leben, Text und Imagination verändert. Denn sein »Kampf« wird jetzt auch in die Öffentlichkeit verschoben und erzeugt dort ganz andere Resonanzen.

Wie schon Philippe Lejeune an Rousseaus *Confessions* und insbesondere an den Episoden mit Fräulein Lamercier und dem gestohlenen Seidenband herausgearbeitet hat, folgt das literarische Geständnis in der Öffentlichkeit einer eigenartigen Dynamik.³¹ Es ist ja per definitionem das verspätete und verschobene Geständnis, das sich nicht mehr an das vom eigenen Handeln betroffene Gegenüber richtet, sondern an uns, die Leser:innen; es wird daher von einem Mittel der Buße und Versöhnung zu einem der Selbstbehauptung und der Komplizität, weil die Leser:innen in dieser verschobenen Form eine Doppelperspektive einnehmen: die des geständigen Subjekts und die der richtenden oder verzeihenden Instanz. Denn es sind ja – daran lässt Rousseau niemals einen Zweifel – letztlich die Leser:innen, die über ihn richten werden, und sie werden ihn nicht nur wegen seiner Ehrlichkeit loben, sondern letztlich auch nicht auf die Genugtuung verzichten, ihrem Helden und damit sich selbst zu verzeihen.

Diese Dynamik ist natürlich am ausgeprägtesten im letzten Band der Reihe, *Kämpfen*. Hier wird breit erzählt, wie die Veröffentlichung des Romans vorbereitet wird, wie die Zyklusidee entsteht und welche Auseinandersetzungen der Roman provoziert. Da in den Romanen seine Mitmenschen erkennbar und mit Eigennamen beschrieben – und wie wir ja auch schon wissen: mitunter recht subjektiv beschrieben, ja erfunden – werden, wird

30 Barthes (Anm. 2), S. 71–73.

31 Vgl. Philippe Lejeune: *Der autobiographische Pakt*, Frankfurt a.M. 1994, S. 55–98.

Karl Ove plötzlich klar, dass er diese Mitmenschen ja irgendwie fragen muss. Er gibt also seinen Text anderen zu lesen, seinem Bruder Yngve, der etwas erschüttert ist, weil er im Buch dermaßen distanziert erscheint, und seinem Onkel Gunnar, der die Publikation des Buchs durch eine gerichtliche Verfügung verhindern will, weil es die Ereignisse völlig verzerre: Der im ersten Band beschriebene Tod von Knausgårds Vater sei ganz anders verlaufen, denn weder sei das Haus so verwaorlost gewesen, noch sei der doch nun wirklich unpraktisch veranlagte Sohn – der ›Schriftsteller‹, wie es immer ironisch heißt – irgendwie wesentlich am Aufräumen beteiligt worden.

Hier müsste man nun eine weitere Schleife machen: Das alles ist ja nicht erfunden, es hat wirklich solche Auseinandersetzungen gegeben und sie sind dann nach dem Erscheinen der ersten Bände auch sehr breit in der Öffentlichkeit diskutiert worden, als die norwegische, später die internationale Presse ausschwärmte, um Knausgårds Familie ausfindig zu machen – das war einfach, die Namen waren ja bekannt – und weitere Geständnisse und Zeugenaussagen einzusammeln: »[D]ie Bücher waren erschienen und von der Öffentlichkeit mit einer ungewöhnlichen Aufmerksamkeit aufgenommen worden. Und das führte dazu, dass die Bücher ein Eigenleben bekamen und außerhalb meiner Kontrolle wirklich wurden.«³² Leben und Werk sind somit nicht nur im Werk, sondern auch in der Öffentlichkeit miteinander verbunden, und zwar durch andere Institutionen wahren Sprechens: das Recht und die öffentliche Meinung. Dass der Text sich dessen bewusst ist und damit arbeitet, macht ihn symptomatisch für das Verhältnis von Privatheit und Öffentlichkeit und dem Ort, den die Literatur darin einnimmt. Eine gründlichere Analyse müsste nun diesen öffentlichen Diskurs mitlesen, was hier – schon aufgrund mangelnder Sprachkompetenz – nicht geschehen kann.

Aber diese Schleife wirkt auch auf den Text zurück und wird dort reinszeniert. Denn Knausgård antwortet den Vorwürfen des Onkels mit einem weiteren Geständnis, das die Enthüllungen verdoppelt, intensiviert und doch auch untergräbt:

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 ge-

32 Knausgård (Anm. 26), S. 1066f.

schrieben hatte. Als Yngve damals die ganzen Flaschen im Auto verstaute hatte und sagte, sollte ich je darüber schreiben, würde mir niemand glauben, weil all das, was wir gerade gesehen hatten, wie aus einem Roman oder Film war, aber nicht wie etwas reales.³³

Auch hier erreicht das schriftliche Geständnis verspätet seine Adressat:innen: den primären, den Onkel, der es nicht annimmt und die Veröffentlichung des Romans weiterhin verhindern will, aber auch den verschobenen, uns, die wir nun in Erwägung ziehen müssen, dass der Tod des Vaters gar nicht so gruselig gewesen ist, dass der Sohn nicht so beteiligt war, kurz, dass seine Erinnerungen falsch sind – und, wohlgemerkt, nicht die poetisierten Kindheitserinnerungen, sondern solche, die kaum zehn Jahre alt sind. Wenn das stimmt, bricht wirklich »alles« auseinander.

Aber auch das erreicht uns ja als Geständnis, als Geständnis möglicher Unzuverlässigkeit. Und weil es nur ein weiteres in der langen Reihe vorangegangener Geständnisse ist, die zu verzeihen wir uns schon längst gewöhnt haben, die wir vielleicht sogar als Ausweis besonderer Ehrlichkeit betrachten, ist es alles andere als unwahrscheinlich, dass wir auch hier wieder verzeihen oder auch einfach ignorieren. Denn als Geständnis kommt es einfach zu spät, weil es inzwischen auch unsere Erinnerungen sind, die wir nicht gerne preisgeben wollen. Schließlich haben wir die Geschichte vom Sterben ja bereits vor hunderten von Seiten gelesen, geglaubt und für wirklich gehalten; und wir haben die grausame und hässliche Wirklichkeit des Todes auch zum Anlass genommen, den langen und teils mehr teils weniger offensichtlich unzuverlässigen Erinnerungen Karl Oves ebenso zu folgen wie seinen Vermutungen und Selbstentblößungen. Geständnisse, zumal geschriebene, produzieren eine voyeuristische Lust, ein Gefühl der Intimität, auch ein Machtgefühl – und diese Gefühle werden wir, die Leserinnen und Leser wohl kaum aufgeben, nachdem sie uns schon über mehrere tausend Seiten getragen haben. Schon gar nicht für Onkel Gunnar, der wenig sympathisch gezeichnet ist und selbst noch gar nichts gestanden hat.

6. Das Opfer

Knausgård geht aber noch einen Schritt weiter. Wenn das Geständnis ein immer wieder trainierter Akt der Selbstbehauptung ist, so fordert er doch auch seine Opfer: Bei Rousseau ist es das Dienstmädchen Marion, das er fälschlicherweise des Diebstahls bezichtigt hatte und das nun nichts mehr

³³ Knausgård (Anm. 26), S. 183.

vom verspäteten Geständnis dieser Lüge hat; bei Knausgård die Ehefrau, deren voller bürgerlicher Name auffälliger Weise schon in der Fensterszene vorkam: Linda Boström Knausgård. Denn das eigentliche Problem des öffentlichen Gestehens ist nicht die Welt, gegen die es anschreibt, nicht die ›Feinde‹, die das geständige Individuum verurteilen, sondern diejenigen, die ihm nahestehen, konkret: seine Familie und seine Frau. Sie waren schon in der initialen Schreibszene eigenartig anwesend-abwesend: im Nebenzimmer, noch schlafend, aber jeden Moment aufwachend und die Ruhe des Schriftstellers bedrohend, gleichzeitig sein Hindernis und sein Garant für die Teilnahme am normalen Leben.

Über die Ehe werden wir dann in den folgenden Bänden sehr viel erfahren, auch sehr Privates, auch solches, dessen man sich schämen kann – etwa, dass Karl Ove von seiner Frau geschlagen wird aber auch – wie gesagt: im Vorbeigehen – dass er sie mit der Familie alleine lässt. Aber eigentlich problematisch wird es im letzten Band, auf den letzten 200 Seiten von *Kämpfen*, nach dem einigermaßen monströsen Exkurs zu Adolf Hitler und somit wirklich am Schluss des ganzen *Min-Kamp*-Projektes – als eigenartig nachgeschobene Coda. Denn er muss das Buch ja nicht nur dem Bruder, dem Onkel und allerhand anderen Leuten zeigen, die im Buch beschrieben werden, sondern auch der Ehefrau, und »[m]it der Beschreibung von Linda verhielt es sich anders«. ³⁴ Und zwar nicht nur, weil er ihr besonders nahesteht, und nicht nur, »weil ihr Bild vom Geschehen das exakte Gegenteil von dem war, was tatsächlich passierte«, ³⁵ weil in Wirklichkeit doch immer er geputzt habe, wie er nun länglich ausbreitet, sondern weil er diesen typischen Ehestreit auf besondere Weise ausbreitet:

Daß diese Wahrheit nicht einfach in einem Brief an sie stand, der nur für ihre Augen gedacht war, sondern in einem Roman für die Augen aller, ließ meine Bitte eigentlich zu etwas Unmenschlichem werden. Angst und Schuld stauten sich in meiner Brust wie Wasser an einem Damm. ³⁶

So ein Roman, heißt es wenig später, sei eine »Grenzüberschreitung«, weil er »das Spezifische und mit Personen verknüpfte [...] in den öffentlichen Raum verlegt« und damit dem öffentlichen Urteil aussetzt. ³⁷ Eigentlich geschehe so etwas nur Prominenten und Verbrechern – und das heiße im Um-

³⁴ Knausgård (Anm. 26), S. 1073.

³⁵ Knausgård (Anm. 26), S. 1075.

³⁶ Knausgård (Anm. 26), S. 1080.

³⁷ Knausgård (Anm. 26), S. 1105.

kehrschluss: Das ganz normale Leben seiner Verwandten, Freunde und Geliebten »bekam die Form eines Verbrechens, also etwas, das verurteilt werden konnte. Und ich hatte sie zu Verbrechern gemacht.«³⁸ Und genau das passiert mit Linda auf den letzten Seiten von *Kämpfen*: Sie wird zum pathologischen Fall.

Auf die »unmenschliche« Bitte folgt – wie schon bei Karl Oves Flucht ins Büro – zunächst schnell eine Versöhnung. Linda ist ob dieser »Wahrheit« gekränkt und auch ein wenig eifersüchtig, schreibt aber bald in einer freundlichen Mail, dass sie Karl Ove liebt. Auch diese Klippe scheint überwunden – aber der Text hört nicht auf. Hatte er bisher über seine Ehe gesprochen, wendet er sich nun Linda selbst und ihren Schwächen zu: Sie ist ängstlich, alles bedroht sie, vor allem die Arbeit ihres Mannes. Und sie verliert dann doch den Halt, nachdem sie das Manuskript ihres Mannes gelesen hat – ob es »nach« oder »wegen« der Lektüre geschieht, lässt Knausgård dabei im Vagen. Sie kann nicht mehr arbeiten, kümmert sich um nichts mehr, macht schließlich eine Therapie, weil Karl Ove sich nicht betroffen sieht – »Gäbe es die Wahl zwischen Paartherapie und dem Tod, hätte ich zweifellos den Tod gewählt«.³⁹ Aber er weiß bald Bescheid, spricht von »Manie« und »Depression« und stellt schließlich lakonisch fest: »Die Ärzte schlugen eine Elektroschock-Therapie vor [...] Ich wußte, dass sie Angst hatte, eigentlich wollte sie es nicht.«⁴⁰ Was Karl Ove dazu denkt, ob er hilft, sie unterstützt, erfahren wir nicht, weil er schnell dazu übergeht zu erzählen, wie Linda ihren Sohn vernachlässigt.

Was den ganzen Roman über mitläuft und am Ende manifest wird, ist, dass *Min Kamp* nicht nur um die Alternative von Leben im Sinne des Alltags und der öffentlichen Rolle und erfülltem, echtem, eigenem Leben geführt wird, sondern dass auch das Leben der anderen in diesen Kampf verwickelt wird – eben vor allem das von Frau und Kindern. Und das ist keine Frage des Geständnisses, sondern des Verrats. Denn während das eigene Leben durch die fingierte Intimität mit den Leser:innen geschützt und gehalten wird, gilt das für diese anderen Leben nicht: »Ich hatte den Spiegel aufgestellt, und sie sah darin nicht nur sich selbst, sondern alle anderen sahen sie auch.«⁴¹ Wie verletzend das ist, scheint kurz in einer Szene auf, in denen der Blick sich einmal umkehrt, als nämlich Karl Ove mithört, wie Linda mit einer Freundin über ihn redet: »Ihr Ton war vertraulich, aber die Vertraulichkeit rich-

38 Knausgård (Anm. 26), S. 1105.

39 Knausgård (Anm. 26), S. 1178.

40 Knausgård (Anm. 26), S. 1263.

41 Knausgård (Anm. 26), S. 1202.

tet sich an die Freundin, nicht an mich. Dass andere über mich redeten, war das Schlimmste, was ich mir vorstellen konnte.«⁴² Aber das bleibt nur angedeutet, an sich gibt es im Roman wenig Gegenrede und Vertraulichkeit nur zwischen Karl Ove und uns, den Leserinnen und Lesern.

Eine Vertraulichkeit, die uns auf den letzten Seiten von *Min Kamp* wohl langsam unheimlich wird. Dass hier ein Verrat stattfindet, haben wir wohl schon immer geahnt, dann aber nicht wissen wollen, obwohl es immer schon seltsam ist, wenn wir eine Beziehung nur aus einer Perspektive erklärt bekommen. Aber spätestens als klar wird, dass die Verrätene ihm auch noch zustimmen muss, ja gar, ihm zum Opfer fällt, merken wir, worauf wir uns eigentlich eingelassen haben. Erst jetzt, viel zu spät, erfahren wir auch überhaupt, dass der männliche Kampf um Autorschaft, dem wir so gerne gefolgt sind, nicht der einzige ist:

All die Jahre mit Kindsgeburten, Stillen und Säuglingen hatte sie gekämpft. Ihr Kampf war ein ganz anderer gewesen als meiner, in ihrem Kampf ging es um Leben und Tod. Ich hatte geschrieben, dass ich ein nicht-authentisches Leben führte, dass ich das Leben eines anderen führte, und es mag sein, dass ich es tat. Es quälte mich, aber es bedrohte mich nicht: Linda bedrohte es.⁴³

Dass es diese Bedrohung gibt, dass es auch Lindas Version gibt und diese vielleicht ganz anders, vielleicht radikaler ist als die eines männlichen Autors – auch das haben wir wohl geahnt, aber es bei der Ahnung belassen. Denn lieber waren wir Komplizen bei einem Kampf, der so bedrohlich nicht ist, als dass wir wirklich auf Leben und Tod dabei sein wollten.

Dabei könnten wir das durchaus, jedenfalls heute. Eine weitere Schleife der Lektüre würde durch Linda Boström Knausgårds im Original 2019 veröffentlichten Roman *Oktoberkind führen*, die Geschichte einer namenlosen Schriftstellerin, die während einer Elektroschocktherapie um ihre Existenz ringt. Es ist in vieler Hinsicht ein Gegentext zu *Min Kamp*: Kurz und poetisch verdichtet, situiert in einer Institution, und zwar einer repressiven, genauso mit dem Vergessen – Nebenwirkung der Therapie – wie mit dem Erinnern beschäftigt, und immer wieder in die zweite Person fallend, wenn sie zu ihrem abwesenden Ex-Mann spricht, der sich von ihr hat scheiden lassen, als sie in die Klinik kam.

Für die Leser:innen von *Min Kamp* kommt diese Schleife natürlich zu spät.

42 Knausgård (Anm. 26), S. 1226.

43 Knausgård (Anm. 28), S. 1256f.

Von Lindas Kampf haben wir ja auch in Knausgårds Text erst gehört, als wir längst Karl Oves Kampf mitgekämpft haben und uns diesen nun auch nicht mehr so einfach nehmen lassen wollen. Es bleibt dann auch etwas unklar, was dieser Nachtrag eigentlich soll: Soll die Intimität noch einmal auf die Probe gestellt werden? Sollen wir hier langsam aus dem Bann gelöst werden? Oder braucht der Roman letztlich ein Frauenopfer? Es könnte ja sein, dass man mit Übung, Imagination, Wiederholung zwar einen ›Text‹ im Sinne Barthes' schreiben könnte, dass es aber für ein ›Werk‹ doch noch mehr braucht, etwas Reales, und da ist eine tote Frau immer noch eine sichere Bank.

Wie auch immer, Knausgård überspielt auch diese Spannung wieder – mit noch mehr Geständnissen. Denn kaum hat er seine Frau mit der ›Wahrheit‹ seines Romans konfrontiert und in die Klinik gebracht, gesteht er noch einmal die Unzuverlässigkeit dieser Geschichte:

Ich weiß, daß die Geschichte des vorigen Sommers, die ich gerade erzählt habe, sich in Wahrheit ganz anders abgespielt hat. Warum? Weil Linda ein Mensch ist, und das Wesentliche an ihr lässt sich nicht beschreiben.⁴⁴

Und auch auf dieses erneut eigenartig verschobene Geständnis – nicht ich, sondern das Menschliche ist schuld – folgt schließlich sogar noch ein weiteres, das nun gar in die Zukunft reicht.

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.⁴⁵

Uns gegenüber ist gestanden, dass etwas Unverzeihliches getan worden ist – aber wir sind längst so darin verwickelt, dass wir es verzeihen werden, 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. Oder bis zu ihrer Scheidung, fünf Jahre nachdem das geschrieben ist.

⁴⁴ Knausgård (Anm. 26), S. 1268.

⁴⁵ Knausgård (Anm. 26), S. 1269.

7. Ein Experiment

Exerzitien haben, so kann man bei Roland Barthes lernen, eine »interrogative Struktur«:⁴⁶ Sie zielen systematisch auf eine Antwort, auf eine Anweisung, wie zu handeln sei, sie sind ein Experiment, wollen ein Problem lösen. In dieser Hinsicht zieht Knausgård eine negative Bilanz:

Es war ein Experiment, und es ist missglückt, denn ich habe niemals auch nur annähernd gesagt, was ich eigentlich meine, und beschrieben, was ich eigentlich gesehen habe. Aber es ist nicht wertlos, jedenfalls nicht ganz, denn wenn die Beschreibung der Wirklichkeit eines einzelnen Menschen, die so aufrichtig wie möglich versucht wird, als unethisch und skandalös bewertet wird, zeigt sich die Kraft des Sozialen, und damit auch die Art und Weise, wie das Individuum reguliert wird.⁴⁷

Als *exercitium realis* oder besser als *exercitium quotidianum*, als Übung im, über und gegen den Alltag beginnt Knausgård ein antifiktionales Projekt, das sich aber dann über die Imagination in die Listen und Doppeldeutigkeiten der Fiktion verwickelt und die Disziplin des Weiterschreibens mit der Lust des Gestehens verbindet. Die gegenweltliche fast gnostische Attitüde gegen die Welt und das Soziale, die in den zuletzt zitierten Formulierungen noch mal deutlich wird, ist dabei wohl auch eher ein Anstoß für die Lüste der Imagination und Intimität, die aus dieser Verbindung von Selbst und Text, von Leben und Schreiben und von Autor und Lesenden hervorgeht. Ob dabei der Traum vom ganz Anderen letztlich nicht doch einfach den Alltag beschreibbar macht, ob der Teufelskreis eigentlich verlassen oder nicht vielmehr gerade betreten wird: also die eigentliche Frage der Unterscheidung der Geister, die ein Exerzitium krönen und abschließen müsste, bleibt dabei freilich so offen wie am Anfang.

⁴⁶ Barthes (Anm. 2), S. 56.

⁴⁷ Knausgård (Anm. 26), S. 1104.

Literatur

Barthes, Roland: *Sade. Fourier. Loyola*, Frankfurt a.M. 1986.

Baßler, Moritz: *Populärer Realismus. Vom International Style gegenwärtigen Erzählens*, München 2022.

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

Forster, Dennis A.: *Confession and Complicity in Narrative*, Cambridge 1987.

Foucault, Michel: *Die Regierung der Lebenden*, Frankfurt a.M. 2014.

Knausgård, Karl Ove: *Kämpfen*, München 2017.

– *Spielen*, München 2013.

– *Lieben*, München 2012.

– *Sterben*, München 2011.

Lejeune, Philippe: *Der autobiographische Pakt*, Frankfurt a.M. 1994.

Tambling, Jeremy: *Confession, Sexuality, Sin, and the Subject*, Manchester 1990.