

BILDSPRACHE UND SPRACHBILDER IN  
DER PROSA UND PROSATHEORIE JAN  
KJÆRSTADS. HÖCHST VORLÄUFIGE  
ÜBERLEGUNGEN ZUR POETIK  
INTERPIKTURALER KOMMUNIKATION  
IN LITERARISCHEN TEXTEN DER  
MODERNE

KNUT BRYNHILDSVOLL

*University of Cologne*

ABSTRACT. In all his novels Jan Kjærstad in a very significant manner makes use of pictorial descriptions. The objects, which he describes, oscillate between famous pictures of artists like Vermeer, Picasso, Gauguin, van Gogh and imaginary ones, which are the products of the author's own phantasy. Together the descriptions of real and fictional objets d'art shape a network of inter pictorial patterns, which are typical for Kjærstad's way of writing. These interfigural traces seem to me to be very important parts of the textual conception of his novels and they obviously have a metaphoric function. In my contribution I focus on some aspects of this metaphoric structure by means of pictorial description and show some semantic implications of the inter pictorial relations and of the basic communications between verbal and graphic signs, which in the novels of Kjærstad can be traced back to a common point of departure, in which there is no difference between written and pictorial expression.

Jan Kjærstad entwickelt in seinen Romanen und in seinen Überlegungen zur modernen Kunstprosa eine Theorie und Praxis des kreativen Schreibens, die von einem erweiterten Begriff der Metaphorizität ausgehen. Die herkömmliche Auffassung, wonach die Metapher zum Zwecke der Veranschaulichung einen Gegenstand oder eine Vorstellung in den Horizont eines anderen Gegenstandes oder einer anderen Vorstellung rückt, engt ihm die Metapher zu sehr auf die

Komparabilität des logisch oder strukturell Vergleichbaren ein. Er tritt stattdessen dafür ein, daß man bei der Metapherbildung auch das miteinbezieht, was vorstellungsmäßig weit auseinanderliegt und auf den ersten Blick nichts Gemeinsames hat, was eine metaphorische Beziehung begründen könnte. Kjærstad schreibt damit der Metapher die Fähigkeit zu, Verbindungen zwischen Gegenstands- und Vorstellungsbereichen herzustellen, die scheinbar nichts eint und zwischen denen keine kausalen Relationen etablierbar sind, weil die beiden beteiligten Bewußtseinsinhalte räumlich und zeitlich zu weit auseinanderliegen, als daß sie in das Schema kausaler Relationalität hineinkonstruierbar wären. Kjærstad dehnt demzufolge den Geltungsbereich der Metapher auf das Unvergleichbare aus und schließt sich somit einer Theorie Paul Ricoeurs an, wonach die Metapher ihre Möglichkeiten am vollkommensten verwirklicht, wenn es ihr durch ein kalkuliertes Mißverständnis gelingt, zwei Gegenstandsbereiche miteinander kurzzuschließen, die einander fremd sind<sup>1</sup>, denn eine solche Zusammenführung des Heterogenen erschließt der Wirklichkeit neue und überraschende Möglichkeiten ihrer Zusammengehörigkeit, schafft sie gewissermaßen aufs neue.

Die so verstandene Metapher ist offensichtlich von neueren Kreativitätstheorien angeregt worden, die davon ausgehen, daß durch die Begegnung zweier oder mehrerer miteinander unvereinbarer Wirklichkeitsbereiche kreative Energien freigesetzt werden. Kjærstad macht sich diese kreative Metaphorik zunutze. Er spricht von der Metapher als „einem Fenster zur Kreativität“<sup>2</sup> und entwickelt in Anlehnung an diese Auffassung seine Theorie eines polytheistischen Romans, in dem durch gezielt herbeigeführte Diskursüberschneidungen semantische Turbulenzen herbeigeführt werden und das herkömmliche System des Bedeutens an den Rand seiner Funktionsfähigkeit getrieben wird und zwar in der Absicht, der Wirklichkeit neue Möglichkeiten ihrer internen Vernetzung abzugewinnen. Den Vorstellungen Viktor Sklovskijs entsprechend soll die dargestellte Welt durch eine Destabilisierung eingebürgerter Sichtweisen entautomatisiert werden. Kjærstad erweitert dabei das System der vertikalen Verkehrung gesellschaftlicher Hierarchien, wie man es aus Bachtins Mittelalterstudien kennt, um eine horizontale Komponente. Nach dem polytheistischen Schreibkonzept Kjærstads werden Weltanschauungen, Wissenschaftsdisziplinen, Kunstgattungen etc. experimentell miteinander in

<sup>1</sup> Kjærstad bezieht sich auf Paul Ricoeurs: „La Métaphore vive“ und interpretiert dessen Auffassung in Anlehnung an Bengt Kristensson Ugglas Studie „Kommunikation på bristningsgränsen“. Vgl. Jan Kjærstad : „Menneskets felt“, Oslo 1997, S. 34 f.

<sup>2</sup> „Die Metapher ist ein Fenster zum Rätsel der Kreativität“, a.a.O., S. 35.

Berührung gebracht, wobei im glücklichsten Falle die überraschenden Kombinationen blitzartig Türen zu einer anderen Wirklichkeit jenseits der bestehenden aufstoßen und dem Leser virtuelle Verknüpfungsmöglichkeiten offenbaren, die bislang aufgrund der vorherrschenden Rezeptionsgewohnheiten von Wirklichkeit unentdeckt geblieben sind. Kjærstads Modell für die virtuelle Koexistenz des Heterogenen ist dabei das Konversationslexikon, in dem sich hinter den alphabetisch geordneten Nachbarschaften erstaunliche Zusammenhänge der Welt auftun, die auf phonetischen, morphologischen und assoziativen Faktoren sowie auf Assonanzen, Resonanzen, Dissonanzen jeglicher Art beruhen. Auf dieser Ebene seines Schreibens greift Kjærstad Gestaltungsimpulse auf, wie man sie beispielsweise aus der Etymtheorie Arno Schmidts kennt<sup>3</sup> und wie sie in abgewandelten Formen in den Lexikonromanen eines Ror Wolf, Andreas Okopenko, Alberto Savino, Milorad Pavic umgesetzt werden.

Die in der kreativen Metaphorik wurzelnde Phantasie, die Kjærstads Schreiben lenkt und es in die Nähe entsprechender Konzepte der Surrealisten rückt, mißt dem Raum eine größere Bedeutung als der Zeit bei. Durch die Tendenz zur Enttemporalisierung seiner Texte nähern sich diese den ursprünglichen Raumkünsten an, z.B. der Malerei, und es dürfte kein Zufall sein, daß seine Prosa und Prosatheorie voll von Reflexionen über bildende Kunst sind und daß in seinen Romanen auf Schritt und Tritt über authentische oder fiktive Malerei und Gemälde nachgedacht wird. Es liegt nahe zu vermuten, daß die durchgängige pikturale Referenz irgendwie mit Kjærstads Vorliebe für die kreative Metapher zusammenhängt.

Im Folgenden werde ich einige Aspekte dieser Problematik unter Heranziehung konkreter Textbeispiele aufgreifen, wobei ich mir durchaus im klaren bin, daß in den Multimediakunstwerken, die Kjærstads Romane einzeln und einzelwerküberschreitend sind, diese Isolierung einer Darstellungskomponente nur zum Zwecke der Analyse und der übersichtlicheren Problemfokussierung zu vertreten ist

Am Anfang allen Schreibens steht nach Kjærstad die grundsätzliche Entscheidung nach Sinn und Zweck künstlerischer Arbeit. Für sich selbst trifft Kjærstad eine homozentristische Wahl: Literatur ist für ihn Anthropologie. Die Wichtigkeit der vorent-

---

<sup>3</sup> Nach Arno Schmidt vereinen die Etyms „gänzlich divergierende Worte“, die weder etymologisch noch semantisch etwas miteinander zu tun haben müssen. Als Beispiel erwähnt er u.a.: „Irgendeiner mißbilligt etwas als obszön und sagt: „Da kommen ja nette Sachen zum Vorschwein“. Schein und Schwein haben nun rein logisch und auch dudenmäßig nichts miteinander zu tun, liegen aber im Wortzentrum akustisch dicht beieinander. In: Arno Schmidt: „Vorläufiges zu Zettels Traum“, Frankfurt a.M. 1977, S. 4.

scheidenden Weichenstellung illustriert er unter Hinweis auf ein Gemälde von Paul Gauguin: Paul Gauguin hat ein merkwürdiges Bild gemalt, das den Titel hat:

„Wo kommen wir her, wer sind wir, wo gehen wir hin?“ Entweder glaubt man, daß es im menschlichen Sein solche banale, sogenannte ewige Fragen gibt, die eine Antwort verdienen, zu jeder Zeit, oder man glaubt es nicht. Diese beiden Haltungen führen notgedrungen zu zwei verschiedenen Romanen. Man trifft immer eine Wahl. Narration und Lebensanschauung sind unzertrennlich miteinander verbunden.<sup>4</sup>

Dadurch, daß Kjærstad im radikalen Sinne die längst schon als altmodisch abgetane Frage nach dem Status des Menschen in der Welt stellt, setzt er sich dem Spott derer aus, die solchen Fragestellungen nichts abgewinnen können. Kjærstad ficht das wenig an; er weiß, die Fragen bleiben, die Antworten ändern sich unter dem Einfluß des Zuwachses an Wissen und Erfahrung.

Und damit ergibt sich aus der ersten Prioritierung eine zweite: er setzt sich in seinen Romanen zum Ziel, die Grenzen des menschlichen Seins durch Akkumulation eines globalen Wissens zu erweitern, den Menschen, ja konkreter noch, das Gesicht des Menschen unter Mobilisierung und Funktionalisierung aller verfügbaren Kenntnisse über den Menschen und seine kulturellen und zivilisatorischen Errungenschaften hervorzuschreiben. Das klingt zugegebenermaßen sehr abstrakt. Vom literaturtheoretischen Gesichtspunkt aus greift diese kreative Intention indes romantische Vermischungsstrategien auf und schreibt sie unter Umgehung streng logischer Kriterien fort, denn, wie Kjærstad immer wieder pointiert, wo die poetologischen Regelverstöße zur Regel werden, schreibt's sich, um es mit Wilhelm Busch zu sagen, „gänzlich ungeniert“, d.h. dann ist alles möglich, weil alles mit allem in einem grenzüberschreitenden Interdiskurs interkommunizieren kann. Mit dieser Auffassung stellt sich Kjærstad in die erzählerische Nachfolge von Knut Hamsuns August Weltumsegler, dem ebenfalls alles möglich ist und der demzufolge im Volksmund „Altmulig“ heißt, weil er sich in der Manier surrealistischer Erzähler ohne Rücksicht auf die common-sense-gesteuerten Konventionen der Realitätsauffassung phantastische Welten entwirft, die seinen spontanen Erzählantrieben entspringen. Kjærstads Fiktionskonstrukte unterscheiden sich freilich von denen Hamsuns in einer Hinsicht: Seine „Möglichkeitensmenschen“ werden durch ihren Erzähler in höherem Maße

---

<sup>4</sup> Jan Kjærstad : „Menneskets matrise“, Oslo 1989, S. 210/211.

gelenkt und bewußt in Handlungen und Situationen verwickelt, die sie an den Rand dessen bringen, worüber verbalsprachliche Aussagen noch möglich sind. Aber wo die Sprache versagt, helfen bildsprachliche Topoi und die Beschreibung von Gemälden aus.

Für die Beschreibung von Werken der bildenden Kunst in literarischen Texten verwendet man seit den 1960er Jahren den Begriff Ekphrasis. Ekphrasis wird definiert als „the description of an object d'art by medium of the word”<sup>5</sup> (Spitzer 1965) oder als „literary description of real or imaged works of visual art”<sup>6</sup> (Bender 1972). Kjørstad macht in seinen Romanen regen Gebrauch von ekphrastischer Darstellung. Es handelt sich dabei offensichtlich stets um eine Form der Ekphrasis, die Hans Lund an dem Begriff der literarischen Transformation erfaßt hat. Darunter versteht er literarische Texte, in denen „kein Bildelement mit dem Text kombiniert oder in ihm integriert ist. Der Text verweist lediglich auf Elemente oder Elementkombinationen in Bildern, die sich nicht vor den Augen des Lesers befinden. Die Information, die der Leser über das Bild erhält, empfängt er über die verbale Sprache.”<sup>7</sup> Lund spricht hier aufgrund der Abwesenheit des konkreten Bildkunstwerks von einer „unimedialen Kommunikation”<sup>8</sup> zwischen Text und Bild.

Bereits in Kjørstads Erstlingswerk, der Kurzprosasammlung „Die Welt dreht sich langsam”<sup>9</sup> findet man eine ekphrastische Erzählung mit dem Titel: „Der Maler mit der roten Wange”. Darin unterhalten sich bei einem geselligen Anlaß im Hause eines wohlhabenden Pariser Bürgers ein Professor für Kunstgeschichte und ein Student der Kunstgeschichte über ein Gemälde, das der Professor als einen „echten Gastorin” identifiziert. Das Bild stellt einen Maler dar, der an einem Deich vor seiner Staffelei steht, im Begriff, ein Landschaftsbild anzufertigen. Das eine Gemälde enthält also zwei Bilder, und es entzündet sich zwischen den beiden Betrachtern eine Diskussion darüber, warum der Maler des Staffeleibildes dem Bild, in dem er steht, Motive hinzugefügt hat, die in diesem nicht vorhanden sind. Das erste Bild zeigt einen Maler, „der an einem schmalen Deich unter einem Zitronenbaum steht und malt. Auf der anderen Seite des Deiches befindet sich ein Acker vor einem Olivenbaum”. Auf dem Staffeleibild sieht man „einen Mann, der im

<sup>5</sup> Leo Spitzer: „The ‘Ode on a Grecian Urn’, or Content vs. Metagrammar”, in: *Comparative Literature* 7, 1955.

<sup>6</sup> J.B. Bender: „Spencer and Literary Pictorialism, Princeton 1972, zitiert nach Hans Lund: „Texten som tavla. Studier i litterär bildtransformation”, Lund 1982, S. 18.

<sup>7</sup> a.a.O., S. 14.

<sup>8</sup> a.a.O., S. 14.

<sup>9</sup> Jan Kjørstad: „Kloden dreier stille rundt”, Oslo 1980. Im Folgenden zitiert nach der Ausgabe Oslo 1991. Übersetzungen von K.B.

Begriff ist, unter einem Olivenbaum zu pflügen, während über ihm ein Himmel voll bedrohlicher Wolken" hängt. Der Student wundert sich darüber, daß auf dem Staffeleibild ein Bauer auftritt, der auf dem ersten Bild nicht zu sehen ist. Er spricht somit die Frage nach dem Verhältnis von Wirklichkeit und Kunst an. Der Professor gibt ihm daraufhin zu verstehen, daß es dem Künstler freisteht, den Vorrang der Phantasie vor der direkten Beobachtung zu behaupten, und er fügt hinzu: „Statt direkt nach der Natur zu malen, fängt man also mit einer Idee an und sucht dann anschließend eine bildliche Form für sie mit Hilfe einer /.../ Synthese aus Gedächtnis und Phantasie". Da es dem Kunststudenten offensichtlich schwerfällt, diese Differenz von Vorbild und Kunstbild zu begreifen, fordert ihn der Professor auf, in das Bild hineinzusteigen, um Rat bei der Autorität des Künstlers zu suchen. Wie gesagt, so getan. Der Student steigt in das Bild, überquert das Feld und stellt, beim Maler angekommen, fest, daß „dieser weit hagerer im Gesicht ist, als es auf dem Bild den Anschein hat" und daß „er einen wenige Tage alten, schütterten Bartwuchs hat". Gastorin nimmt erkennbar die Züge van Goghs an.

Dadurch gibt der Autor zu erkennen, daß er seine Erzählung in die Frühzeit der Moderne angesiedelt hat, wo in der Kunst als Folge des ästhetischen Differenzierungsprozesses die Grenzen zwischen Kunst und Wirklichkeit und zwischen den Kunstgattungen durchlässig werden. Der Maler bescheinigt dem Studenten, daß das Staffeleibild eine Stufe im Prozeß des Rückzugs vom Naturvorbild darstellt. Seine Intentionen drückt er mit den Worten aus: „Ich möchte das Spiel von Luft und Licht, die zitternden Farben, das vibrierende Licht malen. Ich möchte so malen, daß alle, die Augen haben, meine Bilder verstehen werden. /.../ Ich möchte ihnen beibringen, auf eine neue Weise zu sehen". Er führt weiter aus, daß es keine Geringschätzung des gemalten Bauern sei, wenn er ihn nicht naturgetreu abbildet, sondern so wie er durch das Erscheinungsbild der Landschaft, in der er arbeitet, geprägt worden ist, auch um den Preis, daß dadurch Schönheitseffekte erzielt werden, die mit der schweren Arbeit auf dem Acker unvereinbar zu sein scheinen.

Nach der Rückkehr des Studenten aus dem Bild in die Wirklichkeit gibt er gegenüber dem Professor seine Empörung über die Ästhetisierung der Arbeitswelt kund, aber dieser verteidigt das Recht des Künstlers, auch die Mühen der Arbeit, ja, wenn es sein muß, auch den Tod in das Licht ästhetischer Verklärung zu rücken. Um die Zweifel des Studenten zu zerstreuen, fordert ihn der Professor ein zweites Mal auf, sich in die Bilderwirklichkeit hineinzugeben, diesmal in das Staffeleibild, um den Bauern nach seiner Auffassung des Bildes von ihm

zu befragen. Der Bauer erkennt die Mühen seiner Arbeit in den Bildbeschreibungen und den zitierten Intentionsbekundungen des Malers nicht wieder und kann wenig damit anfangen. Er sei mit seiner Arbeit voll ausgelastet und verbitte sich die Belästigung durch die Anbiederungen der Kunst. Der mit diesen Gesichtspunkten sympathisierende Student fordert ihn daraufhin auf, ihn in das Bild des Malers zu begleiten, um ihm wegen des fahrlässigen künstlerischen Umgangs mit der Wirklichkeit die Leviten zu lesen. Kaum dort angelangt, wirft der Bauer dem Maler vor, ihn ohne seine Zustimmung gemalt zu haben und holt sofort zu jener Backpfeife aus, die in Analogie zu der Selbstverstümmelung van Goghs jene zinnoberfarbene Wange verursacht, die dem Bild seinen Namen gegeben hat und die Gastorinforschung verunsichert hat. Nachdem er das Bild genauer in Augenschein genommen hat, muß er sich allerdings eingestehen, daß er dem Maler möglicherweise Unrecht getan hat. Er weist ihm freilich einen sachlichen Fehler nach; er habe vergessen, den Bauchgurt am Geschirr des Pferdes zu malen. So wäre das Pferd niemals in der Lage gewesen, den Pflug hinter sich herzuziehen. Der Maler korrigiert beschämt den Fehler und läßt damit durchblicken, daß seine Kunst noch nicht autonom geworden ist und sich vom empirischen Vorbild gänzlich befreit hat.

Der ekphrastische Diskurs dieser frühen Erzählung thematisiert die pointillistischen und impressionistischen Anfänge des künstlerischen Modernisierungsprozesses des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Der Erzähler solidarisiert sich dabei mit den Ansichten des Malers und des Kunstprofessors, während er die Gelegenheit nutzt, die verbohrt, ideologisch beschränkten Kunstansichten des Studenten, eines Repräsentanten der sozialrealistischen Programmatik der 70er Jahre, ins Lächerliche zu ziehen. Er ist nicht über das sozialkritische Stadium hinausgekommen, wie es sich in Goyas „Los caprichos“-Darstellungen manifestiert, über die er geschrieben hat. Mit seinem Klassenkampfbewußtsein findet er nicht einmal eine Resonanz bei dem Bauern, der ihm wegen seines diesbezüglichen Skvadronierens eine Ohrfeige androht, wie er sie dem Maler verpaßt hatte. Der Student tut sich schwer zu begreifen, daß die Bilder des Malers nicht mimetisch, sondern metaphorisch sind. Der Maler drückt es so aus: „Siehe hier, ich lasse die Pinselstriche eine Metapher für das Leben in der Natur sein. Schau dir mal die Olivenbäume dort hinten an, schau dir die Form an, die zerkrümmten Linien. Es ist klar, sie können menschliche Gefühle ausdrücken“. Kjørstad formuliert es an anderer Stelle so: „Wenn wir Metaphern benutzen, übertragen wir Aspekte von einem Objekt (oder einer Vorstellungssphäre) auf ein anderes Objekt, so daß dies andere

Objekt so verbalisiert wird, als wäre es das erstere<sup>10</sup>. Die zu Metaphern erweiterten Gemälde stellen den Bauern durch die Natur und die Licht- und Luftreflexe seiner landschaftlichen Umgebung dar. Durch diese Verfahrensweise öffnet sich ein anderer Zugang zu den dargestellten Motiven. Wenn man sich vergegenwärtigt, daß für Kjærstad die Metapher „ein Fenster zum Geheimnis der Kreativität“ ist, wird man an den Gemälden rein vom Technischen her ihre neuschöpferischen Eigenschaften erkennen. Nicht nur, daß sie sich dem Rezipienten öffnen, so daß er sie betreten kann, sondern sie erschließen ihm darüber hinaus stets neue Einsichten und gewähren ihm Einblicke in nie gesehene Räume. Diese weltaufschliessende Fähigkeit der Metapher hat Kjærstad einmal an einer Szene aus Kjartan Fløgstads Roman „Dalen Portland“ illustriert. „Während eines Beischlafs zwischen Sylfest Bruhøl und Clarissa Corbucci vergleicht er (= Fløgstad) die Frau mit Wellen und den Mann mit einem Leuchtturm, gegen den die Wellen schlagen und mitten in dieser langen /.../ Metapher tritt plötzlich Sylfest Bruhøl buchstäblich in die Metapher hinein, und zwar dadurch, daß er ans Land gespült wird und nun auf einmal über die Wiesen und hinauf auf die Anhöhen wandern kann, von wo aus er über das Meer blicken kann“.<sup>11</sup>

Die ganze Erzählung Kjærstads ist voll von Schwellenzuständen, die ständige Raumwechsel ermöglichen. Die Fiktionsgestalten bewegen sich nicht nur von einem Bild in das nächste, sondern von der Rahmengeschichte in die Binnengeschichte und zurück. Außerdem gibt das Fenster im Zimmer der Binnengeschichte den Blick auf eine Außenwelt frei, von der man vermuten könnte, daß sie nach dem Modell eines impressionistischen Gemäldes konzipiert sei, so daß man als Leser nie so recht weiß, ob man in eine Landschaft oder eine Kunstlandschaft blickt. Dieser Eindruck verstärkt sich dadurch, daß sowohl das Staffeleibild als auch das Fensterbild strukturell ähnlich aufgebaut sind. Im Vordergrund eine blühende Landschaft, hinter der man die Konturen der technischen Zivilisation in Form von Bahnhöfen und Arbeitervierteln erblickt. Vorder- und Hintergrund sind in beiden Fällen durch den Begriff „der anderen Seite“ voneinander getrennt, einen Begriff, der im weiteren Schaffen Kjærstads eine Schlüssel-funktion hat, weil an ihm etwas anvisiert wird, was sich jenseits des eigenen Standortes an unentdeckter Wirklichkeitserfahrung verbirgt.

Es handelt sich bei dieser Erzählung um eine Geschichte, die sich mittels transformatorischer Umgestaltung eines Ausgangsbildes fort-

<sup>10</sup> Jan Kjærstad: „Menneskets felt“, S. 25.

<sup>11</sup> a.a.O., S. 14.

schreibt, so daß sich in einem ekphrastischen Bild mehrere Bilder gleichzeitig verbergen. Diese Gestaltungspraxis entwickelt Kjørstad in späteren Werken in einer Weise, daß die einzelnen Bilder einander vexierbildhaft überlagern oder miteinander ein dichtes Geflecht inter-pikturaler Referenzen herstellen. Durch die gleitende Fortbewegung des ikonisierten Erzähltextes dynamisieren sich die bildsprachlichen Sequenzen und nehmen den Charakter kinetisch-cinematischer Bildfolgen an, etwa nach dem Vorbild des niederländischen Graphikers M.C. Eschers, in dessen Graphiken das Bildinventar durch die gleitenden Übergänge zwischen gestalt- und hintergrundbildenden Flächenelementen stets neue Figuren hervorbringt.

In seinem ersten großen Roman „Spiegel“ überträgt Kjørstad dieses Verfahren der dynamischen Bildtransformation ins Skripturale. Er lädt darin den Leser ein, mit ihm das 20. Jahrhundert in 20 Kapiteln unter dem Aspekt des Verhältnisses von Krieg und Hunger zu rekonstruieren. Er verfährt dabei so, daß Krieg und Hunger den gleichbleibenden Hintergrund bilden, während die einzelnen Kapitel eine mobile Kulisse bilden, die sich davor bewegt und in einem gleitenden Bilderzeugungsprozeß die vielfältigen Erscheinungsformen des Themas sukzessive entfaltet.

Die Hauptperson des Romans, David Dal, absolviert ein Studium an der Technischen Hochschule in Trondheim, ehe er sich anschließend als bildender Künstler etabliert. Im ersten Kapitel mit dem bezeichnenden Titel „Die Genese der lebenden Bilder“ befindet er sich mit seinem Großvater zusammen in einer intakten Naturlandschaft, wie sie von seinem Namensvetter I.C. Dahl hätte stammen können, überliefert durch das Medium eines lückenhaften, dem Erzähler zugespielten Stummfilmstreifens. Man schreibt das Jahr 1911. Das kinetische Bild, in dem sich die beiden Figuren befinden, wiederholt die Szene aus Edvard Munchs Aulafreske „Die Geschichte“. Der Großvater erzählt dem Sechsjährigen die Geschichte der Entdämonisierung der Natur. Als Ingenieur hat er am Bau des Eisenbahnnetzes in Norwegen mitgewirkt. „Dovregubbene“, bei Ibsen noch gefürchtete Bergdämonen, sind nun entzaubert und fahren im Dienste des Menschen als Dampfloks über die eisernen Schienenwege des Landes. Die Idylle ist indes sichtlich bedroht durch die gleichzeitige Anwesenheit einer Schlange im Naturreservat. Die Fortschritte der Ingenieurkunst haben nicht nur die Natur gezähmt, sondern neue Kräfte dämonischer Gefährdung in der Gestalt der technischen Zivilisation mit ihren Aggressionspotentialen entfesselt. So trägt der idyllische Schein der ersten Bilder; sie beschwören in ihren metaphorischen Konstellationen die Gefahr eines erneuten Sündenfalls herauf.

David Dal wächst hinein in die Zeit der klassischen Moderne, deren Kunsterzeugnisse nicht zuletzt von Kriegserfahrungen und den Materialschlachten des ersten Weltkrieges geprägt worden sind. Als das Wesentliche der Kunst jener Jahre gilt Kjærstad die Fragmentarisierung und Partikularisierung ganzheitlicher Gefüge. Der Zerfall des Individuums - zu beobachten in Literatur, Psychologie, Philosophie etc. - entspricht auf der rein körperlichen Ebene der Verstümmelung des menschlichen Körpers auf den Schauplätzen technischer Zerstörungswut.

Das sechste Kapitel in „Spiegel“ heißt „Die zerstückelte Welt“ und beschreibt Bilder einer Ausstellung. Es ist die erste öffentliche Retrospektive der Werke des nunmehr zum full-time-Künstler avancierten David Dal. Zwei Erscheinungsformen avantgardistischer Kunst sind hier ekphrastisch vertreten. Zum einen die Frühwerke des Künstlers, die im Zeichen des Kubismus stehen und von Leitfiguren wie Picasso und Braque angeregt worden sind, zum zweiten die Bilder von den Kriegsschauplätzen des ersten Weltkrieges, die eine Orgie zeretzter Körperteile darstellen, wie man sie beispielsweise in den expressionistischen Kriegsszenarien eines Otto Dix findet. Diese beiden Spielarten frühmodernistischer Kunst entspringen indes zwei unterschiedlichen Intentionen und lassen zwei Formen der Fragmentarisierung in Erscheinung treten, die gegensätzlicher nicht sein können. Während die provozierende Zurschaustellung zerrissener Körper und zerwühlter Landschaften inmitten von Trümmerhaufen zerstörten Kriegsgeräts auf den Kriegsbildern ein apokalyptisches Endspiel repräsentiert, das die Welt eines nicht mehr zusammenfügbaren Ganzen widerspiegelt, stellt das Gesicht auf dem frühen Selbstporträt in seinen zergliederten, in Flächen und Ebenen gegeneinander abgesetzten Teilregionen eine fragmentarisierte Ganzheit dar, die indes in der Zusammengesetztheit und Vielschichtigkeit ihrer Komposition nichts Partikulares anhaftet, sondern ein erweitertes Ganzes enthält, das den Kopf in mehransichtigen simultanen Spiegelungen zeigt. Die erste Konzeption des Fragmentarismus stößt auf den kritischen Widerstand seines Zeichenlehrers in der Kunstakademie. „Es ist lediglich ein eindimensionaler Schrei!“, wirft er ihm vor und fährt fort: „Du hast nicht gemalt, Junge, du hast geschrieben!“<sup>12</sup> Hinter dieser Skepsis steckt die Auffassung, daß es, um Wiederholungen der Katastrophe zu vermeiden, nicht ausreicht, die Verwüstungen lediglich zu dokumentieren; man muß sie auch analytisch durchleuchten, um sie zu verstehen. Der expressionistische Schrei bietet so gesehen keine

---

<sup>12</sup> Jan Kjærstad: „Speil“, Oslo, S. 136. Übersetzung K.B.

befriedigende Lösung des Formproblems der Moderne. Sie verträgt sich auch nicht mit Kjærstads Auffassung, derzufolge „das Formmodell der Moderne das Puzzle ist, denn das zerstörte Bild der Wirklichkeit kann irgendwie wieder zusammengesetzt werden“.<sup>13</sup> Gemessen an dieser Vorstellung markieren die Kriegsbilder der ersten Werkschau David Dals einen Irrweg; sie sind wegen der Irreparabilität ihrer Entwürfe mit den Modernitätsvorstellungen ihres auktoralen Produzenten unvereinbar.

Da scheinen die frühen kubistischen Bilder David Dals bei der Bewältigung des Themas vielversprechender zu sein. Das Selbstporträt mit der facettenreichen, zersplitterten Gesichtsphysiognomie läßt sich trotz oder gerade wegen der „kaleidoskopischen Gleichzeitigkeit“ seines Erscheinungsbildes im Akt der synthetisierenden Rezeption als eine vielschichtige Ganzheit wiederherstellen. Die ekphrastische Technik solch mehransichtiger Gemälde ist mit geometrischen, nicht wie bei den Kriegsbildern, mit skripturalen Modellen verwandt. Der Erzähler bezeichnet die mittels dieser Technik entstandenen Bilder als „geometrische Wortspiele“.<sup>14</sup> Die anatomischen Verzerrungen sind der Preis, den man bezahlen muß, will man das dargestellte Phänomen multiperspektivisch unter Einbeziehung auch jener einsehbaren, anderen Seite seiner Erscheinungsform miterfassen.

Die kubistischen Frühwerke David Dals greifen allein hinsichtlich des Allumfassendheitsanspruchs ihrer Gegenstandserfassung die Vernetzungskonzeption Kjærstads vor, die er in seinen Romanen entwickelt. Diesbezüglich bietet das 12. Kapitel in „Spiegel“ interessante Aufschlüsse. Während einer Ausstellung seiner Bilder in einer Manhattaner Galerie erklärt David Dal einer kunstversessenen Amerikanerin die Struktur und Funktionsweise seiner Bilder. Nach wie vor sind es Kriegsbilder, aber sie sind nicht mehr figurativ, sondern „abstrakt, zusammengesetzt aus Flächen, Farben und Linien“. Die zwanzig Bilder der Ausstellung wiederholen die zwanzig Kapitel des Romans und funktionieren daher als Metapher des Textaufbaus. Ein paar Auszüge aus den ekphrastischen Umschreibungen mögen verdeutlichen, wie die Textur eines Romans an Beispielen einer nichtverbalen Gattung veranschaulicht wird:

es sind zwanzig Bilder in der Ausstellung, entworfen nach dem Prinzip eines Puzzles. Man wird mit Teilen einer Ganzheit konfrontiert, die man selber herstellen muß. Und jeder dieser Teile oder Hauptbilder befassen sich mit etwas, was ich als Grundbedingung

---

<sup>13</sup> Jan Kjærstad: „Menneskets matrise“, S. 214.

<sup>14</sup> Jan Kjærstad: „Speil“, S. 146.

des Lebens bezeichnen möchte, d.h. Erlebnisse, die sich jeder Mensch mit dem Rest der Menschheit teilt. Zusammen bilden sie eine Art Lebensfries.<sup>15</sup>

oder:

alle Bilder vermitteln einen Eindruck dieser Grundbedingungen, einige Striche, einige Andeutungen, der Rest wird der Phantasie des Zuschauers überlassen /.../. Aber das ist nicht alles. Ich versuche auch zu zeigen, daß es z w i s c h e n den Grundbedingungen Zusammenhänge gibt, daß die Grundbedingungen ineinandergreifen und einander in Form von Verbindungsbögen beeinflussen. Waren sie jemals in einer Kathedrale ... dann wissen Sie, wie es ist. Alle Bilder setzen sich gegenseitig voraus und erhalten Bedeutung füreinander.<sup>16</sup>

Die hier vorgestellte Technik einer umfassenden Vernetzung aller Aspekte eines Phänomens zielt auf die Reintegration einer Welt, die in den ästhetischen Konzepten vieler Richtungen der Frühmoderne durch die Erfahrungen der Entfremdung, des Persönlichkeits- und Wertezwangs, des Nihilismus etc. auseinandergebrochen war. Mit seinen romantischen Erneuerungen setzt sich Kjærstad aber auch von den semantischen Ermüdungsprojekten postmoderner Reformulierungsliteratur ab und wird es nicht müde zu behaupten, daß die Wirklichkeit auf allen Ebenen und in allen Erscheinungsformen ihres Hervortretens eine virtuelle Einheit bildet. Es gilt nur, sie mit geeigneten Mitteln aus ihrer Unsichtbarkeit hervorzuschreiben. Gegen „die phantasielosen Romankriterien der Gegenwart“<sup>17</sup> setzt er seine kombinationspoetischen Experimente, die ein wichtiger Bestandteil seiner wirklichkeitserweiternden Vermischungsstrategien sind. Die ästhetischen Grundlagen dieser Schreibprojekte, die sich vehement gegen die Sinnverweigerungs- und Sinnverzögerungsmanöver poststrukturalistischer Schreibmodelle zur Wehr setzen, hat Kjærstad in seinen essayistischen Überlegungen zu einer Matrix- und Feldtheorie der Literatur niedergelegt. Diese Theorie wurzelt in der Vorstellung, daß die Wirklichkeit, in der wir leben, ein Feld durchlässiger Nachbarschaften ist, zwischen deren Parzellen unendlich viele Relationen bestehen, die es sichtbar zu machen gilt. Die ästhetische Form dieses skripturalen

<sup>15</sup> a.a.O., S. 277.

<sup>16</sup> a.a.O., S. 277.

<sup>17</sup> Vgl. „Speil“: „Befreit von Newtons Mechanik und von der noch viel einengenderen Euklidischen Geometrie, befreit von solchen Vorzeitrelikten wie Aristoteles' Poetik und den phantasielosen Romankriterien der Gegenwart, öffnen wir die Schleusen für unsere dichterischen Fähigkeiten /.../“, S. 8.

Visualisierungsprozesses hat Kjærstad wiederum in Anlehnung an Erzeugnisse der bildenden Kunst illustriert, an die Gemälde Vermeers. Viele seiner Gemälde, so Kjærstad,

werden als Beispiele eines detaillierten Alltagsrealismus betrachtet. Ich habe sie nie so aufgefaßt und eines Tages entdeckte ich warum. Plötzlich sah ich, daß alle seine Gemälde voll orientalischer Teppiche sind, die oft Barrieren im Vordergrund bilden, einen Raster, durch den hindurch die Augen müssen; plötzlich sah ich auch die vielen gemusterten Draperien und die Glasmosaiken, die detaillierten Bilder an den Wänden und die Karten im Hintergrund – ornamentale Gegenstände, die die Darstellung des Alltags in eine transzendente Dimension taucht.<sup>18</sup>

Diese Bildbeschreibung wird herangezogen, um zu illustrieren, was Kjærstad mit einer indirekten Beschreibung des Menschen meint. Der Mensch wird nicht unmittelbar, sondern auf dem Umweg über all das, was ihn umgibt, dargestellt. Es ist, so meint Kjærstad, wie bei den schwarzen Löchern des Universums, deren Beschaffenheit erst durch ihre Nachbarschaft erkundet werden kann. Die Konturen des Menschen werden ebenfalls, wie im Falle Vermeers, durch den Raster ornamentaler Gegenstands- und Wissensakkumulation visualisiert. Kjærstad hat diese Verfahrensweise in seiner Matrix-Theorie literarischer Texte beschrieben. Auf den Roman „Spiegel“ appliziert, muß man sich die indirekte Darstellung so vorstellen. Die zwanzig Kapitel des Romans setzen sich aus einer entsprechenden Zahl von Erzählfolien zusammen, die übereinander geschichtet und gegen eine Lichtquelle gehalten, sprich durch die Perspektive des Lesers gesehen, ein ornamentales Geflecht von Kreuz- und Querverbindungen ergeben, die nach den Vorstellungen des Autors aus sich heraus - im Prozeß ständiger Transformationen und Umdeutungen – die Züge des Menschen hervorbringen. Kjærstad drückt es so aus: „Der Roman schließt sozusagen den Menschen ein. Es ist beabsichtigt, daß die von der ornamentalen Informationsanhäufung hervorgebrachten Assoziationen einen Kokon hervorspinnen sollen, die die Form des Menschen hat. Matrix hat auch die Bedeutung Gebärmutter, ein Medium, in dem etwas gezeugt worden ist“.<sup>19</sup>

Unter dem Aspekt ekphrastischer Darstellung ergeben sich daraus interessante Schlußfolgerungen. Das Bild des Menschen entsteht in der

---

<sup>18</sup> Jan Kjærstad: „Menneskets matrise“, S. 221. Übersetzung K.B.

<sup>19</sup> a.a.O., S. 220f.

Form einer mehrschichtigen ornamentalen Graphik, die die Bewußtseinsstruktur zerebraler Abläufe spiegelt. In seiner einfachsten Form lassen sich solche Ornamentalisierungen vereinzelt als Mittel der Persönlichkeitsdarstellung auch in der bildenden Kunst früherer Zeiten beobachten. Mir fallen spontan dazu die graphischen Kopfstudien von Bertolt Brecht ein, wie sie Gustaf Saitz als Vorentwürfe zu der Brechtskulptur vor dem Gebäude des Berliner Ensembles in Form graphischer Blätter anfertigte, die, indem sie Brechts Kopf aus einem Bündel wirr durcheinanderlaufender Haarsträhnen bestehen lassen, gleichsam den zerebralen Innenraum nach außen kehren, auf den Spuren der anderen Seite des nicht Einsehbaren. In etwa so muß man sich auch Kjærstads Romane vorstellen; sie stellen den Versuch dar, dieses Konzept ins Verbalsprachliche zu übertragen und es zu einem weit verzweigten homogenetischen Ornament auszubauen, das die Züge des Menschen erkennen läßt. Die Schrift wird durch diese Pikturalisierung ihrer Strukturen gewissermaßen zu einem Medium der bildenden Kunst. Es handelt sich um eine Erweiterung des herkömmlichen Piktogramms ins Narrative. So entsteht eine Art Schriftbild im Substrat des Verbaltextes, und wenn ich Kjærstad recht verstehe, hat diese ornamentale Textur eine metaphorische Funktion. Sie zieht Verbindungslinien, schafft Relationen zwischen nahen und fernen Vorstellungsbereichen und knüpft die Erzählfäden so, daß die heterogensten Bestandteile des herangezogenen Materials miteinander interagieren können. Die Romane Kjærstads werden so zu einem „Spiegel“ einer Welt, in der die Mixturen und Mischformen dominieren, in der Architektur, Ethnologie, Religion, Ethik usw. Der Roman wird somit bei Kjærstad zu einem Ort des Unreinen, zu einer hybriden Gattung und damit auch zu einem Ort der Versöhnung und Toleranz.

Das ornamentale Bild, das Kjærstad in seinen Romanen im Zuge der Vertextlichung hervorschreibt, stellt den Menschen durch die Formen seiner zerebralen Einbildungskraft dar, ohne dabei die sinnliche Dimension seiner Existenz außerachtzulassen. Kjærstad verfährt dabei in der Radikalität seines Schreibansatzes nicht viel anders als August Strindberg, der in „Erinran“, dem kurzen Vorwort seines Traumspiels schreibt:

Alles kann geschehen, alles ist möglich und wahrscheinlich. Zeit und Raum existieren nicht; auf einem unbedeutenden Wirklichkeitsgrund holt die Einbildung aus und webt neue Muster.<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> August Strindberg: „Ett Drömspel“, zitiert nach der Ausgabe: „Skrifter“, Bd. 11, Hg. v. Gunnar Brandell, Stockholm 1983, S. 348, Übersetzung K.B.

Um sich ein Bild davon zu verschaffen, in welchem Sinne es sich hier um ein „Bild“ handelt, ist es vielleicht hilfreich, auf Wolfgang Iser zu rekurrieren, der zwischen einem Wahrnehmungsbild und einem Vorstellungsbild unterscheidet.<sup>21</sup> Die Vorstellungsbilder sind keine Bilder im kunstwissenschaftlichen Sinne, sondern Bilder, die im Laufe der progredierenden Lektüre und der Aktualisierung der in den Texten angelegten metaphorischen Möglichkeiten als Kopfgeburten entstehen, die im Bewußtsein des Lesers ikonische Spuren hinterlassen. Diese durch Metaphern beschleunigte Ikonisierung der Schrift im Prozeß der Textaneignung könnte man durchaus als eine Annäherung an Erzeugnisse der bildenden Kunst begreifen. Die Verbildlichung der Schrift wird freilich in Kjærstads Texten durch die scheinbar gegenläufige Bemühung ergänzt, die Bilderfahrungen der Textfiguren in Schrift umzusetzen. Ein Beispiel dafür bietet die Hauptperson seines magnum opus „Das große Märchen“, die als Redakteur eines großen Bildlexikons dem Prozeß einer Umpolung von einer ikonischen auf eine skripturale Rezeption der Wirklichkeit ausgesetzt wird und dabei die Erfahrung macht, daß die Urformen der Natur bereits skripturale Figuren und bildliche Formationen erkennen lassen, die auf einen gemeinsamen Ursprung von Bild und Schrift schließen lassen. Um die Transparenzmachung dieser ursprünglichen Interdependenz von Schrift und Bild geht es letztendlich Kjærstad in diesem Bereich seines Schaffens.

---

<sup>21</sup> Vgl. Wolfgang Iser: „Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung“, München 1976.