

Juříčková, Miluše

Text als Ornament : zu Jan Kjørstads Roman Rand

Brünner Beiträge zur Germanistik und Nordistik. 1996, vol. 10, iss. 1, pp. [85]-95

ISBN 80-210-1420-2

ISSN 1211-4979

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/106010>

Access Date: 24. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

MILUŠE JUŘÍČKOVÁ

**TEXT ALS ORNAMENT.
ZU JAN KJÆRSTADS ROMAN RAND**

Jan Kjærstad, geb. 1953, debütierte 1980 mit der Novellensammlung **Klo-den dreier seg stille rundt** (Die Erdkugel dreht sich leise), zwei Jahre später erschien **Spil. Leseserie fra det 20. Århundre** (Spiegel. Leseserie aus dem 20. Jahrhundert), ein Phantasiellexikon in dramatischer Form, ein dreidimensionales Puzzlespiel, bei dem der Leser selbst beim Zusammensetzen mitwirkt. 1984 kam der Roman **Homo Falsus eller det perfekte mord** (Homo falsus oder der perfekte Mord) heraus, 1987 **Det store eventyret** (Das große Abenteuer). Der im Jahre 1990 publizierte **Rand** inspirierte mich, Jan Kjarstads Romanpoetik in der Perspektive seiner Artikeln und Essays zu beleuchten.

In der norwegischen Literaturgeschichte wird Jan Kjærstad ebenso wie **Kjar-tan Fløgstad** als ein Romanautor charakterisiert, der um die ganzheitliche Schilderung des Chaos der modernen Gesellschaft, also um die Totalität der Romanwelt, bemüht ist. Kjærstad ist ein reflektionsbewußter Schriftsteller, der die Poetik der Postmoderne in Opposition zu den literarischen und weltanschaulichen Idealen der vorausgegangenen Generation konstruiert. Die Postmoderne ist bei Kjærstad keinesfalls Unterbrechung, sondern eine Weiterentwicklung der Moderne¹, ein Ausdruck der pluralisierenden Reflexion angesichts der Heterogenität der Zeit. Sie entzieht sich jeder zentrifugalen Kraft und damit auch jeder Definition. Inwieweit sich ihre symptomatischen Züge im Roman **Rand** transparent spiegeln, möchte ich in diesem Artikel näher beleuchten.

In der norwegischen Literatur war es u.a. **Stein Mehren**, der sich mit der postmodernistischen Kulturtheorie gründlich auseinandersetzte. Deshalb greife ich in diesem Artikel zurück auf **Det forseglede budskap. Et essay om jeg-dannelse i lys av postmodernisme, mystikk og kjønnsroller** (Die versiegelte Botschaft. Ein Essay über Ich-Bildung im Licht des Postmodernismus, Mystik

1 „Postmodernismen er modernismens korrigerende ledd; helheten og totaliteten er erstattet av en demontering til fragmenter, de store metaforer er blitt metonymier.“ Jan Kjærstad, **Menneskets matrise**. Litteratur i 80-årene, Aschehoug, Oslo 1989, S. 213-214

und Geschlechterrollen) aus dem Jahre 1992. Trotz generationsbedingter Unterschiede stehen Mehren und Kjørstad im Dialog über zentrale ethische, ästhetische und philosophische Themen unserer Zeit, denen sich Mehren — dem Essay-Genre und seiner anerkannten Autorität entsprechend — explizit nähert, wobei er seine konservative Haltung und moralisierende Einstellung an den Tag legt. Jan Kjørstads monumentaler Versuch über das Essentielle der modernen Zeit ist ein schwer zu entschlüsselndes Kryptogramm. Ich habe mir erlaubt, Stein Mehrens Gedanken mit einzubeziehen. Beide Schriftsteller sind jedoch völlig autonom, sie illustrieren oder kommentieren einander nicht.

1. Charakterisierung und Analyse des Romans RAND

Im Zentrum des Romans steht die Kommunikation als Thema, Mittel und Spiegel der Postmoderne: Bild und Bildhaftigkeit auf der einen und Macht und Ohnmacht des Wortes auf der anderen Seite als gegenwärtige Zeichen der Zeit werden thematisiert.

Jan Kjørstad fokussiert in seinen Essays die Struktur Aufbau des literarischen Werkes, in der „Ganzheitskomposition“ (helhetskomposisjon) sieht er die Grundlage seiner „Kombinationspoetik“ (kombinasjonspoetikk), die sich auf einzelnen Ebenen des Romans realisiert.² Der Roman **Rand** umfaßt drei Teile, die aus jeweils 8 Kapiteln bestehen. Es handelt sich um persönliche Eintragungen, wobei unklar ist, ob es um ein Tagebuch, Manuskriptblätter für ein geplantes Buch oder eine andersartige Schrift geht. Der Erzähler ist ein Mörder. Die Absurdität seiner sinnlos-beliebigen, sich fortwährend wiederholenden Tat wird gesteigert, indem er als Polizeimitarbeiter bei den Ermittlungen der eigenen Greuelthaten aktiv beteiligt wird.

- I. Der namenlose Erzähler wandert durch die nächtlichen Straßen von Oslo. Plötzlich von einem Unbekannten angesprochen, wechseln sie ein paar Worte, die mehr verschleiern als aufdecken. Ein Quasi-Gespräch spielt sich ab, das die Anteilnahme und Neugierde des Erzählers weckt. In dem Augenblick kommt es zum Mord. Der Erzähler mordet mit bloßer Hand oder mit einem zufällig gefundenen Gegenstand. Psychologische Beweggründe des Tötenden werden nicht erwähnt. Eifrig und engagiert liest er jedoch die in den folgenden Tagen erscheinenden Presseberichte, in denen er mehr über die Opfer (vier Männer und zwei Frauen) zu erfahren hofft.
- II. Auf der Szene erscheinen zwei Personen — Lucy Holmen, eine von den Greuelserie berichtende Starjournalistin des norwegischen Fernsehens, und Theo Zakariassen, Polizist, Chef der Kriminalabteilung. Durch ihre zunehmend dominierende Rolle in den Massenmedien werden die beiden zum Bindeglied zwischen den „Fällen“ und der Öffentlichkeit, deren Meinung zu be-

2 Jan Kjørstad, **Menneskets matrise**. Litteratur i 80-årene, Aschehoug, Oslo 1989, S.42

einflussen, ja zu gestalten sie gerade zu berufen sind. Der Erzähler darf sie zuerst nur durch die Medien bewundern, versucht dann aber in ihre Nähe zu gelangen. Ungeachtet dessen geht die Mordserie weiter.

III. Der Erzähler bewirbt sich auf ein Inserat bei der Computerabteilung der Polizei, nach kurzer Zeit arbeitet er sogar im Team von Kommandochef Zakariassen, und zwar als „Liberó“, als ziviler Mitarbeiter, der die Ermittlungen mit Hilfe von originellen Fragen vorantreiben soll. Um die einzelnen Fälle aufklären zu können, müssen Unmengen von relevanten und irrelevanten Informationen kombiniert und gedeutet werden. Das erfüllt den Erzähler mit großer Befriedigung, er vermeint zu spüren, daß er und sein Polizeichef, mit dem er freundschaftlich verkehrt, auf dem richtigen Weg seien. Als Schlüssel zur Ermittlung des Mörders oder der Mörder wird die Frage nach dem Sinn der Morde bis zum Schluß vergeblich gestellt.

Im Unterschied zu wechselnder Erzählperspektive in **Homo Falsus**, Kjarstads Roman aus dem Jahre 1984, hat der eine Ich-Erzähler im Roman **Rand** keinen Widersacher — auf der narrativen Ebene bleibt er der autonome Verfasser des Textes, auf der Handlungsebene der Fiktion der Regisseur und Hauptdarsteller. — Geht man von den oft nur indirekten Hinweisen des Textes aus, ist der Erzähler ein gutsituierter, elegant gekleideter Mann zwischen 40 und 50, der fast 20 Jahre verheiratet ist und zwei erwachsene Kinder hat. Seine Frau arbeitet als Stewardess und verbringt die meiste Zeit zwischen Tokio und New York unterwegs. Anfangs arbeitete der Erzähler freiberuflich, vielleicht als Schriftsteller. Seine Vergangenheit wird nicht thematisiert, das einzige, was wir den Randbemerkungen entnehmen können, ist, daß sein Leben längere Zeit vor der Mordserie von Langeweile, Hemmungen und inneren Krisen geprägt war. Die Mordfälle brachten in sein Leben ungeahnten Schwung, neuen Rhythmus und kreative Inspiration, nicht zuletzt Belebung der Sinnlichkeit. Die kurzen Begegnungen mit den unbekanntem Opfern sind für sein Leben wichtig, die Quasi-Gespräche wertvoll und inspirativ. Die Opfer bezeichnet er im nachhinein öfters als „Freunde“. Er schreibt:

Jeg tror...jeg vet jeg er i ferd med å oppleve noe høyst ualminnelig. Jeg må skrive det ned fordi jeg aldri kunne fortelle det til noen.(51)³

Nicht die menschliche Psyche ist Kjarstads Objekt, sondern die Mechanik des Bildes, die Mechanik des Wortes, die Mechanik der Medien. Diese verkehrte Kriminalgeschichte handelt nicht von Leben und Tod, sondern von ihrer postmodernen Optik, von Bildern der Bilder, von der unendlichen Reihe der Spiegelbilder, von den durch Medien erzeugten Abbildern. Hinter den Aneinanderreihungen verbirgt sich das Bewußtsein der postmodernen Absenz der Wertehierarchie.

3 Jan Kjarstad, **Rand**. Aschehoug & Co.(W. Nygaard), Oslo 1990

Die immanente Leere der Abbildungsmechanik wird von Stein Mehren wie folgt zusammengefaßt:

*Transcendensen er tom, tom, tom. Det blir som på barndommens bilde på teboksen, der det lille barnet holder en teboks med et bilde av et lite barn som holder en teboks.*⁴

Die Rolle der Medien im Zuge der Ermittlungen ist enorm, deshalb wird auch Polizeichef Zakariassen zum Medienstar in Interviews und Talk-Shows. Diese Spektakel werden nicht nur als begleitender Teil des Handlungsablaufes angesehen, sondern als Phänomen, der die Romanrealität aktiv mitgestaltet. — *Massemedia er er illusjon som ikke bare skulle være bildet av det som skjer, men selv være det som skjer*, schreibt Stein Mehren.⁵

Die hier thematisierte Anbetung der Dinge, Vergötterung der Bilder, der Götzendienst, wurde von Erich Fromm⁶ als der größte, immer wiederkehrende Sündenfall in der Menschheitsgeschichte erkannt. Und zwar deshalb, weil die Idolatrie den Menschen seines verinnerlichten, autonomen „Ichs“ beraubt und in die verkehrte Richtung — nach außen treibt, und somit Entäußerung, Inauthentizität verursacht. Das wiederum beeinträchtigt die Wahlfreiheit des Menschen und kann ihn zum passiven oder/und gefährlichen Zuschauer werden lassen. Diese Problematik findet bei Kjærstad ihren Ausdruck; doch seine Schilderung des Menschen ist komplex und gleichzeitig unorthodox, sodaß der Schriftsteller nicht bezichtigt werden darf, er hätte ein getreues Abbild des Menschen konstruiert.

Jan Kjærstad kennt noch raffiniertere Instrumente, die zur Manipulierung, zur Machtausübung verführen. Neben dem allgegenwärtigen Computer, den der Erzähler in höchster Vollkommenheit beherrscht, antizipiert Kjærstad bereits die sich anbahnende Jagd nach der „virtuellen Realität“, den „Echtzeitanimationen“. Der Text spielt die Manipulierbarkeit der Bilder voll aus und macht damit den Roman zum Sinnbild des Fragezeichens über die Freiheitsfähigkeit oder eher -möglichkeit des Menschen.

Und trotzdem ist das wichtigste Medium für den Erzähler im Roman **Rand** die Presse, vor allem die Tageszeitung. Durch sie stillt der Erzähler seinen Hunger nach den die Opfer enthüllenden Informationen, aus ihr schöpft er seine Inspiration und Bestätigung. In der Zeitung werden die Opfer bloßgestellt, ihre nicht mehr schützbar Identität wird zur essentiellen Beute der Massenmedien. Das Vertrauliche, Private, Intime in effektvoller Präsentation macht aus den Ermordeten erst richtige Opfer, aus schlichter Berichterstattung Unterhaltung

4 Stein Mehren, *Det forseglede budskap*. Et essay om jeg-dannelse i lys av postmodernisme, mystikk og kjønnsroller, Aschehoug, Oslo 1992, S.14

5 op. cit., S.74

6 vgl. Erich Fromm, *You Shall Be as Gods*, New York 1966

höchsten Ranges. Die Aufmerksamkeit der Medien läßt den Erzähler zum Schluß kommen, er habe den Opfern ein wahres, besseres Leben geschenkt:

Jeg fikk en idé om at disse personene i symbolisk forstand hade vært døde mennesker, men at de var vekket til live etter vårt møte.(141)

Dieser Thematisierung der Optik entspricht auch Kjærstads literarische Optik. Seine Kombinationspoetik läßt der Phantasie des Lesers viel Spielraum. — Der erste Teil des Romans bringt durch die volle Konzentration auf die Opfer eine große Annäherung herbei, als ob eine Kamera einem Bild zu nahe stünde und das atomisierte Foto unscharf machte. Im zweiten Teil ist es eine Makrooptik der kollektiven, manipulierenden Sichtweise der Medien. Auf der Suche nach einer Gesamtaufnahme versucht der Erzähler die höchste Beobachtungsposition einzunehmen. Diese bietet ihm die Perspektive des Polizeikommandos.

2. Das Wort als ornamentale Einheit

Der tschechische Literaturtheoretiker **Zdeněk Mathauser**, Schüler und Nachfolger von **Jiří Mukařovský** und **Roman Jakobson**, befaßt sich in seinen „Methodologischen Meditationen“ in Anknüpfung an die bedeutenden semiotologischen Untersuchungen, mit dem „dynamischen Kreislauf“ des künstlerischen Werkes. Seiner Auffassung nach bestehe das Wesen des symbolischen Kreislaufes darin, daß der Oszilationsrhythmus auf der Achse der Zeichen (Zeichen — Metazeichen) dem Oszilationsrhythmus auf der Objektachse, resp. Denotationsachse entspricht (Designat — Metadesignat).⁷ Bei aller gebotenen Komplexität der Postmoderne ist es offensichtlich nicht möglich, diese Terminologie für Kjærstads Poetik vorbehaltlos zu übernehmen.

Die Struktur des ZEICHENS baut evident auch hier auf der Komplexität der Sprache, Ambivalenz der Zeichen, Mehrschichtigkeit der Worte. Im Roman **Rand** wurden verschiedene Elemente zu Zeichen. — Auf der Konnotationsebene: das Erblickte, das Ornament; auf der Ebene der Metafiktion: das Wort als solches, menschliche Sprache; auf der konkreten Sprachebene: die Worte *veve*, *vever*, *veveri*, *rand*, *mønster*.

Mit diesen Begriffen hängt meines Erachtens auch der geheimnisvolle Titel des Romans zusammen. — Das dritte Opfer, Dan Bergmann, hat im Augenblick seines Todes einen Teppich getragen, den er als Hobby-Weber selbst gefertigt hatte. Als Polizeimitarbeiter schaut sich der Erzähler eines der Erzeugnisse später an:

Jeg studerte teppet som hang i vevstolen. Enda bildet var i svart-hvitt, ble jeg slått av kraften i mønsteret. det er en gåte for meg at et arrangement av striper, noe så stilisert, abstrakt, kan virke så.... forvirrende på imaginasjonen.(...) Jeg ser for meg Bergmann ved vevstolen, som ved et

7 Zdeněk Mathauser, *Metodologické meditace aneb tajemství symbolu*, Blok, Brno 1989

orgel. Tepper komponert, eller spilt, fram lik fuger, tråder vevd i hverandre. Over og under hverandre. (S.118)

Dieses Erlebnis wirkt herausfordernd im Hinblick auf die Arbeit des Erzählers:

Arbeidet foran datamaskinen har antatt en ny dimensjon. Jeg oppfatter meg som en vever. Det er som om jeg forsøker å trø tråder innimellom andre tråder. Jeg tenker meg markøren som en slags skyttel der den smetter ut og inn radene, legger igjen en tekststreng her, en tekststreng der. Linjer legges til linjer og danner en vev av tekst, tall, tegn. (S. 119)

Im Wörterbuch⁸ findet sich die Erläuterung, daß *et, en vev* nicht nur „das Gewebe“ (anat.), sondern auch „Gespinst, Faselei, Unsinn, Unfug, Quatsch“ bedeuten kann (ist damit nicht der Schleier gelüftet?) Ähnlich die Phrase *det er bare vev* bedeutet „das ist reiner Unfug“ und der Begriff *rand* — „Rand, Kante, Saum, der Streifen, gerade Linie auf einem Mustergrund, vor einem Hintergrund, also soviel wie Streifenmuster“. In dem Zusammenhang kommt auch das Wort *mønster* — „Muster“ im Text oft vor.

Das METAZEICHEN, also die Abstraktion des Zeichens, das Zeichen des Zeichens) ist in der Regel in den modernen und postmodernen Werken nicht auf die Weise erklärbar, ableitbar wie in der romantischen Literatur und kann oft erst a posteriori erklärt und gefunden werden — Der Erzähler will ein Gespräch führen, eine Begegnung realisieren. Die Kommunikation ist und bleibt ein Maskenspiel. Die Begegnung spielt sich auf der Ebene des Erblickten ab. Das Gesehene bildet in der Phantasie des Erzählers ein komplexeres Ornament, das der Erzähler mit allen Mitteln, also mit Hilfe der Morde, mit Hilfe der Worte, zu einem Totalbild verspinnen will.

Als DESIGNAT, also Gegenstand der Widerspiegelung, sehe ich in Kjærstads Roman den Mord als Schein- und Ersatzkommunikation. Aber auch andere Momente, z.B. das Privatleben der Opfer wird zum Gebrauchsgegenstand der Medien verwandelt, die Rolle der Sprache im allgemein-kulturellen Umfeld des Täters und seiner Opfer problematisiert usw.

METADESIGNAT — die höchste Ebene des dynamischen Kreislaufes, wo Platz für Paradoxie und Absurdität ist. Diese Ebene generalisiert, schließt aber endgültig nichts ab, alles, was Impulse für weitere Analysen bietet, bleibt offen. In Rand hebt sich zum Metadesignat die totale Absenz des Sinns, bezogen sowohl auf den Sinn des Wortes als auch den der Existenz.

Z. Mathauser weist darauf hin, daß die Strukturen Metazeichen und Metadesignat im dynamischen Kreislauf aneinander gebunden sind, als ob sie in der konkreten Situation des künstlerischen Werkes inhaltlich eine Symbiose bilde-

8 vgl. Tom Hustad, *Stor norsk-tysk ordbok*, Universitetsforlaget, Oslo-Bergen-Tromsø 1984

ten, als ob sie isoliert nicht voll zur Geltung kommen könnten⁹. Auch in **Rand** ist die Sprache mit der Sinnsuche substanziell verbunden.

Das Sprachbewußtsein von Jan Kjørstad würde eine tiefere Analyse verdienen als im Rahmen dieser Abhandlung möglich ist. Der Ich-Erzähler gebraucht alle Stilfacetten — sein Stil ist sachlich nüchtern bei der Schilderung der realen Geschehnisse, aber ekstatisch, wenn er die Funde in seinem Inneren beschreibt. Die syntaktisch übliche Satzkonstruktion wird oft durch freie Assoziationen durchbrochen. Die häufigen Anakoluthe dienen zur Verdeutlichung der Unsicherheit und anderer emotionalen Regungen des Erzählers. In den unvollendeten Sätzen verbirgt sich der implizite Beweis dafür, aber auch eine explizit zugegebene Sehnsucht danach, ständig das richtige Wort zu erfassen. „Richtig“ bedeutet hier jedoch nicht das präzisere Wort, sondern das vagere. Die Sprache wird bei ihm, genauso wie bei den anderen, d.h. den Opfern und den Medien, zum Istrument der Camouflage.

Als Beleg kann bereits der erste Satz des Romans angeführt werden. Es handelt sich um direkte Sprache, nämlich die Frage des Architekten George Bekkers, eines zukünftigen Opfers. Wie im heutigen Norwegisch üblich, wird die Anredeform „Du“ gebraucht. Der Angesprochene, also der Erzähler, antwortet konsequent mit „Sie“ zurück. Diese Redeweise charakterisiert das Distanzierungsbedürfnis eines noblen Menschen aus höheren Schichten, der die Fassade des feinen Herrn aufrechterhalten will.

Die Antizipation des unauffindbaren Sinnes ist in Symbolen zu suchen, z.B. in der Interaktion von *vever* — „Akteur“ und *stripe, mønster* — „das Ergebnis“, „das Erzeugnis“, die ihren Ausdruck in unendlicher Aneinanderreihung und Repetition findet. Interessant sein könnte auch die Analyse von Produktion, Fertigstellung der Muster als äußeres Eingreifen in das Natürliche, also ein Sinnbild der Manipulation. Diese Deutung greift im Text in Kreisen um sich, verwandelt sich und birgt Verallgemeinerung. — Nach jedem Mord findet im Text eine Beschreibung des ehelichen Beischlafes statt. Trotz aller gewagten Detailliertheit sind die Szenen anfangs indirekt, später offen symbolhaft. Der Erzähler von seiner Gattin:

en kjent maske foran et menneske jeg ikke kjenner i det hele tatt.(...) Vi vever. To tankerekker vever inn i hverandre. Over og under hverandre. Ut og inn (Og sædstrålen? Lik en tråd av sølv midt i veven, en tråd som plutselig gir et kaotisk bilde skinnet av et ansikt?) (S.148)

Dem dynamisierenden „symbolischen“ Faktor steht das Prinzip der Allegorie als ein illustratives, aprioristisches, spekulatives, in einzige Richtung verlaufendes, einseitiges Prinzip gegenüber. Das gilt jedoch nicht für das Allegorische im

9 Zdeněk Mathauser, op. cit., S.21

Bereich der Tropen — eine Sonderstellung nimmt im Text dieses Romans die Metapher ein. — Supermarked, als das Machtzentrum des Konsums, Oslo-City-Center als Supersupermarked der Gefühle, die modernen Bauten des zeitgenössischen Oslo als Schaufenster der Machbarkeit usw. Das Bild der Stadt sprengt und gleichzeitig erfüllt die Kategorie des Allegorischen. Bei früheren norwegischen Schriftstellern (naturalistischer, sozial-deskriptiver und sozial-modernistischer Richtung) behielten die konkreten Stadtviertel eine illustrative Funktion, die im sozialen und historischen Kontext verankert war¹⁰. Ähnlich wie in **Homo Falsus** spielt Oslo eine wichtige Rolle, in **Rand** steht es jedoch noch deutlicher jenseits des kulturellen und sozialen Alphabets, sogar die bekannte, in dem Bewußsein der Leser konstante Teilung der Stadt in den gutbürgerlichen Westen und die Arbeiter- und Einwandererviertel des Ostens wird aufgehoben. Der Erzähler wohnt im Osten. Die typischen Straßen und Plätze signalisieren nichts, was für den designierten Handlungsablauf von Bedeutung sein könnte und antizipieren damit die höhere Ebene des Werkes: sie werden zu Kulissen der Sinnlosigkeit.

Das Bild der Stadt ist auch an der Interferenzachse Annäherung — Verfremdung interessant. Kjærstad läßt die geheimnisvollen Morde an den vertrautesten Orten geschehen und führt uns damit auf den Weg ins Unbekannte, Unerreichbare. Die Stadt als Raumschiff, als gefährliches Minefeld — und die Verfremdung ist vollkommen.

Jeg har da heller aldri opplevd byen så vakker, så...hvordan formulere det...ladet. Hver bygning jeg rettet blikket mot, satte i gang et skred av tanker, klynger med idéer, som i sin tur resulterte i en eiendommelig innsikt i tilværelsen. Jeg var i besittelse av en klarhet som skremte meg. I opptil flere sekunder hadde jeg illusjonen (selvfolgelig falsk) av å gjenomskue alt. “ (S.40)

Ermessen an seinem Bildungsgrad ist der Erzähler kein Intellektueller im engeren Sinne, ein Gebildeter. Konnotationen, vor allem im Bereich der bildenden Kunst, sind im Text jedoch reich an der Zahl. Es gibt auch quasi-religiöse Allusionen.- Die Mordserie erhielt im Polizeijargon die Bezeichnung „Engelen“, was die Ohnmacht gegenüber dem Todesengel implizieren mag. Die Bilder werden aber oft verzerrt, absichtlich ins Gegenteil verdreht.

Det slo meg at dette internasjonale storhotellet kom til å bli et Babels tårn. Et vellykket Babels tårn. Den gamle drømmen gikk i oppfyllelse. (S. 124)

Eine gewichtige Rolle spielen die in Klammern gesetzten Textteile. Im semantischen Sinn handelt es sich um Kommentare, Phantasien und Assoziationen. Im psychologischen Sinn beweisen sie die intellektuelle Kapazität des Er-

10 vgl. Liv Køltzow, *Hvem bestemmer over Bjørg og Unni*, 1972

zählers und bestätigen seine Zurechnungsfähigkeit. Im narrativen Sinn bilden sie einen textuellen Kontrapunkt zum übrigen Text, erweitern und vertiefen seine Dimension und schaffen eine zusätzliche Distanz.

Die Konstruktion der Distanz sprengt sogar die Grenzen des Textes selbst. Der Roman verfügt nämlich über eine Einleitung, sowie ein paar Notizen und Schlußanmerkungen, die in einer Geheimschrift abgefaßt sind. Dieses Mittel ist nur indirekt zu deuten — Schutz vor Entdeckung des Täters erscheint eher unwahrscheinlich, zumal solche Befürchtung dem Erzähler anscheinend völlig fremd ist. Im Gegenteil: im Laufe der Ermittlungen spielt auch er seine Rolle im allgemeinen Spiel der Offenheiten, das ihm vollkommene Geborgenheit bietet. Dieser Zug korrespondiert mit der bitteren Erfahrung bei Stein Mehren: *Åpenhet er bare en forkledning og den smudigste av alle, fordi den skjuler seg nettop i det den avdekker.*¹¹

Stellt also die Geheimsprache eine Fortsetzung und Kultivierung der undurchschaubaren Camouflage, unabdingbar auf dem Weg zum Rätsel der menschlichen Existenz dar?

å tenke på en overskridende idé, en idé så stor at den er umulig, en ord-bok over et språk som ennå ikke finnes. Alle virker opptatt av å gjøre det abstrakte konkret. Er jeg det eneste som ønsker å bruke det konkrete til å spore opp noe abstrakt? (S.252)

Auch Stein Mehren erörtert das Verlangen der Postmoderne nach „Neuschaffung der Begriffe“ (*det dreier seg om å gjenskape begrepene*¹²) Der ganze Bruch zwischen „dem Wort und dem, was es repräsentiert“ sei jedoch alt. Neu ist die Lösungsmethode — „die Postmodernisten nehmen Abschied von der Welt und ziehen das Wort vor.“ (*postmodernistene vinker farvel til verden og velger ordene*¹³)

Die REPETITION wurde bereits von Per Thomas Andersen in seinem Aufsatz „**Repetisjonens funksjon i Jan Kjarstads Homo Falsus**“¹⁴ als das zentrale Textmuster charakterisiert. Repetition als strukturelles Bauelement ist auch in **Rand** evident. Es ist zwar nicht das Muster der dreimaligen Wiederholung wie in **Homo Falsus**, die u.a. Anlaß zu Parallelen mit der Märchenpoetik lieferte; die Zahl der Opfer — sechs — erweckt in **Rand** den Eindruck der Serienmäßigkeit. Repetition bedeutet bei Kjarstad jedoch kein Stereotyp, weder in der narrativen Darstellung noch in der Wirkung. Der erste Mord z.B. wird nicht direkt geschildert, vom tödlichen Ausgang des Gespräches mit dem Unbekannten er-

11 Stein Mehren, *Vår tids bilde som entropi og visjon. 5 postmoderne essays*, Aschehoug, Oslo 1987, S.85

12 **Det forseglede budskap**. Et essay om jeg-dannelse i lys av postmodernisme, mystikk og kjønnsroller, Aschehoug, Oslo 1992, S. 17

13 Stein Mehren, op. cit., S. 15

14 Per Thomas Andersen, **Repetisjonens funksjon i Jan Kjarstads Homo Falsus**. In: *Modernismen i skandinavisk litteratur*, Universitetet i Trondheim, 1991, S. 135-150

fahren wir deduktiv anhand der Presseberichte. Der letzte der Mordfälle wird als einziger retrospektiv erzählt, zu einem Zeitpunkt, wo der Erzähler bereits bei der Polizei arbeitet. Sechs Morde bilden eine Kette, sie verlaufen nach dem gleichen Repetitionsmuster als Metapher der unendlichen Wiederholung. Die für den Postmodernismus so charakteristische Aneinanderreihung kennt jedoch kaum Steigerung, Entwicklung und Wandlung. Fremd sind ihr auch Anzeichen von Katharsis. Das Repetitionsmuster wirkt im Textablauf von **Rand** nicht endgültig abgeschlossen, es scheint nur vorläufig unterbunden. Die Möglichkeit der Fortsetzung verleiht dem Text — zusammen mit anderen Aspekten, z. B. mit den Tempus-Kombinationen (große Teile des Textes werden im Präsens erzählt) anhaltende Aktualität, sie vermag eine existenzielle Bedrohung darstellen. — Andererseits: Auf dem Hintergrund der Zahlsymbolik und angesichts den intimen Eintragungen des Erzählers, birgt die Möglichkeit des siebenten Mordes seine Hoffnung auf vollkommenes Verständnis, auf geglückte Erkenntnis der Zusammenhänge, auf eine endlich erreichte Sinngebung. — Vielleicht im eigenen Tod, der einst das vollkommene Ausmaß des Lebensornamentes bieten wird?

3. Zusammenfassung

Handelt es sich bei den Morden um Versuche, das Rätsel Mensch zu lösen? Will der Erzähler es erreichen, indem er seinem Mitmenschen das Schädel wortwörtlich öffnet? Der Erzähler dringt in das Leben der Opfer ein, indem er sie ums Leben bringt. Als ob ihm seine Greuelthaten neue Kenntnisse bringen sollten. Sein Tatmotiv ist gewiß nicht Haß im herkömmlichen Sinne, sondern Interesse und Sympathie. Oder Scheininteresse und Scheinsympathie? Der Mensch ist für den Erzähler bloß ein Objekt, das er beobachtet und auf die denkbar fürchterlichste Weise präpariert. Er sieht nicht den Menschen, sondern sein Bild, das zerlegt und wieder zusammengesetzt werden kann. Betrachtet er die Morde als dekorative Situation, den Menschen als Ornament?

Der mit der absurden Schicht des Textes konfrontierte Leser mag an **Albert Camus' L'Étranger** (Der Fremde, 1942) denken, ein Werk, das früher als die Illustration des nihilistischen Leitgedankens gedeutet wurde, heute jedoch komplexer als eine schiffrierte Parabel der existentiellen, genauso wie historisch bedingten konkreten Situation seiner Epoche gesehen wird¹⁵.

In **Homo Falsus** konnte der Leser bemüht sein, über mögliche Tatmotive nachzudenken, in **Rand** gibt es keinen. Und trotzdem haben beide Romane ein gemeinsames Thema: WORT und MACHT. In **Homo Falsus** war die permanente Vernichtungsgefahr des modernen Menschen thematisiert, in **Rand** ist die (Schein)Kommunikation tödlich. In **Homo Falsus** war die Tötungswaffe Sex, eine neu erfundene Kombination von Eros und Thanatos. In **Rand** sind es Wort,

15 Jindřich Veselý, **Osudové křížovatky Alberta Camuse**. Doslov k českému překladu románu. Odeon, Praha 1988

Sprache, Gespräch, die zum Mord führen, ihn verursachen. Handelte der Erzähler in **Rand** im Dienste von leidenschaftlicher Erkenntnis oder im Dienste einer magischen Manipulierung? Es gibt keine Erklärung außerhalb der Schrift, und dort nur potenziell, als Möglichkeit, wie eine der letzten Passagen des Romans verdeutlicht:

Løsningen ligger i forlegselen av tanken, lik en hengebro i jungelen som bare lar seg forsere halvveis, men det er morkent rep kan følges helt til den andre siden. Du kan ikke komme over, men du kan øyne muligheten.
(251)

Ist die verzweifelte Suche nach dem Sinn das eigentliche Motiv für Moritäten, oder werden sie vom Erzähler als Inspiration für seine schriftstellerische Tätigkeit empfunden? Kjærstad ist in diesem Roman gelungen, eine „verführerische“ Form des Metaaspektes zu gestalten.¹⁶ Der Schritt zum Sinn ist der Schritt zur Überwindung des existenziellen Vakuum, auch wenn er wie in diesem postmodernen Roman negativ, in der Gegenposition, dargestellt wird. Der Sinn ist der menschlichen Existenz doch nicht a priori gegeben, sondern muß — um mit **Viktor E. Frankl** zu reden — ständig neu gesucht werden. Und nachdem die tradierte Moral ausgedient hat, sei alles gut, was der Sinnsuche dienlich sein kann.¹⁷

Die psychoanalytisch inspirierte Literatur suchte im Inneren der Romanpersonen nach den durch Erinnerung konstituierten Zusammenhängen. Es ging um Erinnerung als Kontinuität und Bestätigung der Identität. Es scheint mir, daß Jan Kjærstad trotzdem näher mit Aksel Sandemose verwandt ist als mit Jens Bjørneboes leidenschaftlichem und leidenbringendem Moralismus. Das sei aber einer späteren Studie vorbehalten. Kjærstad wirft viele Fragen auf, bedient sich aber keinesfalls der Kanzel — im Gegenteil; er wagt das Neuland zu betreten, wo die strukturierte Form die Botschaft selbst ist. Deshalb wollte dieser Artikel nichts mehr, als einen kleinen Spaziergang durch einzelne Stationen auf dem Weg nach dem Sinn sein. Und er wurde zum Lauf im Labyrinth eines fasziniert konstruierten Textes.

16 vgl. Jan Kjærstad, **Menneskets matrisse**. Aschehoug, Oslo 1989, S.216

17 vgl. Viktor E. Frankl, **Der Wille zum Sinn**. Vorträge über Logotherapie, Hans Huber Verlag, Bern-Stuttgart-Wien 1982

