



BERLINER BEITRÄGE ZUR SKANDINAVISTIK

Titel/
title: »Trompe-l'œil bei Knut Hamsun«

Autor(in)/
author: Simon Stuhler

In: Stephan Michael Schröder und Vreni Hockenjos (Hg.): *Historisierung und Funktionalisierung. Intermedialität in den skandinavischen Literaturen um 1900*. Berlin: Nordeuropa-Institut, 2005

ISBN: 3-932406-23-0
978-3-932406-23-2

Reihe/
series: Berliner Beiträge zur Skandinavistik Bd. 8

ISSN: 0933-4009

Seiten/
pages: 89–104

© Copyright: Nordeuropa-Institut Berlin und Autoren.

© Copyright: Department for Northern European Studies Berlin and authors.

SIMON STUHLER:
Trompe-l'œil bei Knut Hamsun

Intermedialität und Metafiktion

Intermedialität fiktionaler Texte erscheint in narratologischer Perspektive als Metafiktion.¹ Eine Definition von Metafiktion schlägt Werner Wolf vor, der in *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst* eine allgemeine Theorie literarischer Illusion auf wirkungs-ästhetischer Grundlage entwickelt. Ausgehend von Linda Hutcheons Bestimmung von Metafiktion als »fiction about fiction – that is, fiction, that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity«² grenzt er den Status von Selbstreferenz ein. Metafiktion wird über Textsortenzugehörigkeit (Fiktion) und einen Objektbereich definiert. Die Reichweite des Begriffs bestimmt er, indem er

von einer grundlegenden Einheit, dem ›Metafiktionalen‹ als Qualität einer einzelnen Passage oder eines Elements in einem Erzähltext, aus[geht]. Wo solche metafiktionalen Elemente markant und systematisch auftreten, [...] mag man von einem metafiktionalen Werk sprechen als einem Glied innerhalb einer Traditionslinie metafiktionalen Erzählens.³

Den Zusammenhang von Intermedialität (als Differenzform des Mediums), Trompe-l'œil⁴ und Metafiktion (als Selbstreferenz des Mediums) erläutert Joachim Paech am Beispiel des Fotografierens in Filmen:

1 Zu ›Metafiktion‹ vgl. Patricia WAUGH: *Metafiction. The theory and practice of self-conscious fiction*. London: Methuen, 1984; Werner WOLF: *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst. Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörenden Erzählen*. Tübingen: Niemeyer, 1995; Michael SCHEFFEL: *Formen selbstreflexiven Erzählens. Eine Typologie und sechs exemplarische Analysen*. Tübingen: Niemeyer, 1997; Anker GEMZØE, Britta Timm KNUDSEN u. Gorm LARSEN (Hg.): *Metafiktion – selfrefleksionens retorik i moderne litteratur, teater, film og sprog*. Holte: Medusa, 2001 (= Modernismestudier; 1).

2 Linda HUTCHEON: *Narcissistic narrative. The metafictional paradox*. New York: Methuen, 1984, 1.

3 WOLF: *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst*, 223.

4 Vgl. Marie-Louise D'OTRANGE-MASTAI: *Illusion in art. A history of pictorial illusionism*. New York: Abaris, 1975; Raymond COURT, André BEETSCHEN u. Jean GUILLAUMIN (Hg.): *L'effet trompe-l'œil dans l'art et la psychanalyse*. Paris: Dunod, 1988; Patrick MAURIÈS (Hg.): *Le trompe-l'œil de l'antiquité au xx^e siècle*. Paris: Gallimard, 1996; Jean MONNERET: *Le triomphe du trompe-l'œil: histoire du trompe-l'œil dans la peinture occidentale du VI^e siècle avant J.-C. à nos jours*. Paris: Mengès, 1993.

Die Darstellung des Fotografierens in Filmen hat eine gewisse Faszination, weil sich bisweilen eine Art *trompe-l'œil*-Effekt oder eine Tautologie in der Selbstreferenz des fotografisch Medialen einstellt [...]: Die ›Spur des Verschwindens‹ im Zeit-Spalt der Fotografie wird in der filmischen Differenz-Form der Bewegung wieder aufgenommen und gleichsam fiktional zurückverfolgt.⁵

Im folgenden möchte ich Beispiele für metafiktionale Trompes-l'œil bei Knut Hamsun (1859–1952) untersuchen. Nach einer Einordnung in den Kontext zeitgenössischer Malerei wird die Ablösung der Ekphrasis (Referenz) durch das Trompe-l'œil (Referenz auf die Differenz) behandelt. Die Fiktion wird bei Hamsun entleert, bis das symbolische Medium (das Glas) übrig bleibt. Das Trompe-l'œil wird zur ›weißen‹ Metafiktion entgegenständlicht oder es besetzt eine Kriminalstruktur, in der es um die Invertierung von Spuren geht.

Das Trompe-l'œil und seine Wirkung

In Hamsuns Biographie hat sich ein Trompe-l'œil erhalten, das er bei seinem ersten Amerikaaufenthalt 1882–84 im »Northwestern Railwayhotel« in Elroy (Wisconsin) anfertigte:

Die Decke [...] war so niedrig, daß Hamsun sie bemalen konnte, und er bedeckte ein Viertel ihrer Fläche mit einer Bleistiftzeichnung des Engels der Nacht, der den Schleier der Finsternis über die Welt breitet. [...] Eine andere Zeichnung Hamsuns zeigte einen Mann in Lebensgröße, ein Loch im Putz war der Mund. Eines Tages steckte er einen Zigarrenstummel hinein, um das Zimmermädchen zu erschrecken.⁶

Der Schock äußert sich bei einem Trompe-l'œil zweifach – als Wirklichkeitsentzug und als erzwungene Anerkennung eines Künstlers, der eine asymmetrische Kommunikation herstellt, indem er sich als signierte Abwesenheit selbst ins Spiel bringt. Es geht um den Einbruch einer außer-

5 Joachim PAECH: »Intermedialität. Mediales Differenzial und transformative Figurationen«. In: Jörg HELBIG (Hg.): *Intermedialität: Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*. Berlin: Erich Schmidt, 1998, 14–30, hier 22.

6 Robert FERGUSON: *Knut Hamsun. Leben gegen den Strom*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1992 (= dtv; 11491), 85. Gilles Deleuze und Felix Guattari beschreiben in den *Tausend Plateaus* ›die abstrakte Maschine zur Erschaffung des Gesichts‹. (Gilles DELEUZE u. Felix GUATTARI: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*. 5. Aufl. Berlin: Merve, 2002, 23ff.)

ordentlichen Kohärenz in das Bewußtsein des Betrachters.⁷ Und während es auf den ersten Blick so aussieht, als habe sich im Trompe-l'œil eine Abwesenheit etabliert, die ihre Leere auf den Betrachter überträgt, wird auf den zweiten Blick die strategische Inbesitznahme des Kontingenzeffekts durch den Künstler deutlich. Die einfachste Form der signierten Abwesenheit ist die Datierung; eine andere der Spiegelreflex, der als ironische Patina den Gegenständen Dauer verleiht.

Trompes-l'œil in *Sult*

Das Genre des Trompe-l'œil, das seine Blüte in Europa im 16. und 17. Jahrhundert erlebt, wird Ende des 19. Jahrhunderts in Philadelphia (USA) von William Harnett (1848–1892), John Frederick Peto (1854–1907) und John Haberle (1856–1933) erneuert.⁸ Petos *The Poor Man's Store* (1885) (Abbildung 1 auf S. 92)⁹ und Haberles *A Bachelor's Drawer* (1890–94) (Abbildung 2 auf S. 98) sind trompes-l'œil, die mit Hamsuns *Sult* (1890) [dt. *Hunger*; 1891 und später] in einem interartifiziellen Zusammenhang stehen:

Et sted [...] stod jeg stille utenfor en husholdningshandel *hvor noget mat var utstillet i vinduet*. Det lå en kat og sov ved siden av et rundt franskbrød, like bak den stod en kumme smult og flere glas gryn. Jeg stod og så en stund på disse matvarer, men da jeg ikke hadde noget å kjøpe for vendte jeg mig bort fra dem og fortsatte marschen. [Alle Hervorhebungen hier wie in den folgenden Zitaten: SSt]¹⁰

[Irgendwo [...] stand ich vor einem Lebensmittelladen still, *in dessen Fenster verschiedene Eßwaren ausgestellt waren*. Eine Katze lag dort und schlief neben einem Franzbrot, gleich dahinter stand ein Topf Schmalz und mehrere

7 Vgl. Bernhard WALDENFELS: »Das Ordentliche und das Außer-ordentliche«. In: Bernhard GREINER u. Maria MOOG-GRÜNEWALD (Hg.): *Kontingenz und Ordo. Selbstbe-gründung des Erzählens in der Neuzeit*. Heidelberg: Winter, 2000 (= Neues Forum für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft; 7), 1–13.

8 Vgl. Adrien GOETZ: »Le siècle de l'illusion perdue«. In: MAURIÈS (Hg.): *Le trompe-l'œil de l'antiquité au xx^e siècle*, 251–285, hier 270ff.

9 Öl auf Leinwand und Paneel. 90.17 x 65.09 cm. Museum of Fine Arts, Boston. Geschenkt Maxim Karoliks für die M. and M. Karolik Collection of American Paintings, 1815–1865. 62.278.

10 Knut HAMSUN: »Sult«. In: Ders.: *Samlede Verker*. Bd. I. Oslo: Gyldendal, 1976 [1954], 34.

Aus Urheberrechtsgründen
kann die Grafik nur in der
gedruckten Fassung
erscheinen.

Due to restricted copyright
the picture can only appear
in the printed version.

Abb. 1: John Frederick Peto: *The Poor Man's Store* (1885)
(© 2005 Museum of Fine Arts, Boston)

Gläser Grütze, ich stand da und sah eine Weile auf diese Eßwaren, da ich aber kein Geld besaß, wandte ich mich ab und setzte den Marsch fort.¹¹

Die Passage wird unmittelbar im Anschluß an eine gescheiterte Gemäldebesichtigung (Ekphrasis) erzählt. Die auffällige Plazierung und die Ambiguität des Ausdrucks »noget mat var utstillet i vinduet« [»in dessen Fenster verschiedene Eßwaren ausgestellt waren«] indiziert, daß es sich um Metafiktion handelt. Bereits an dieser Stelle wird erkennbar, daß der Hunger des erzählten Ichs in *Sult* von der Autorebene kontrolliert wird. Wesentlich ist das symbolische Medium der Fiktion, das Glas. Peter Foos schreibt zur Funktion des Glases bei Marcel Duchamp:

Der Flaneur, der durch die Stadt schlendert und sich die Schaufenster ansieht, löst den Museumsbesucher ab. Hinter dem Schaufenster verbirgt sich die Ware. Die Ware ist zunächst nicht real, sondern virtuell. Sie verführt den Flaneur, doch der Griff durch das Schaufenster ist nicht möglich. [...] / Gibt es neben dem Schaufenster eine Ladentür, die es ermöglicht, das Schaufenster von der anderen Seite direkt zu betrachten und womöglich zu betreten, hat Duchamp diese Möglichkeit ausgeschlossen, indem er sein Bild zwischen zwei Glasscheiben montierte.¹²

Auch Hamsun schließt diese Möglichkeit aus, indem er sein Schaufenster als Ausstellungsraum markiert. Das Fiktionsglas vertauscht Betrachter und Betrachtungsobjekt; im Romanmuseum wird die Vitrine mit Fiktionsresten angefüllt:

Jeg [...] støter mot en dør som jeg åpner og går ind gjennom, og jeg befinner mig i en gang, et slags forværelse med to vinduer. Der står to kufferter, den ene ovenpå den andre, i den ene krok, og på langvæggen en gammel umalt sofabænk som det ligger et tæppe i. Tilhøre, i næste værelse hører jeg røster og barneskrik og ovenover mig, i anden etage, lyden av en jærnplate som det hamres på. [...] / Jeg går rolig tværs over værelset, bort til den motsatte dør, uten å skynde mig, uten tanke på flugt, åpner også den og kommer ut [...]. Jeg ser opover huset som jeg just har passert igjennem og læser over døren: Beværtning & logi for reisende.¹³

¹¹ Knut HAMSUN: »Hunger«. In: Ders.: *Sämtliche Romane und Erzählungen*. Bd. 1. München: List, 1977 [1958], 54. – Die Übersetzung von Angermann und Sandmeier ist hier ungenau; es muß wörtlich »ausgestellt« statt »aufgestellt« heißen.

¹² Peter FOOS: *L'objet ambigu in Philosophie und Kunst: Valéry, Kant, Deleuze und Duchamp im platonischen Differential*. Düsseldorf: Parerga, 1999, 265f. Vgl. zur Ausstellungskultur um 1900 auch Joachim PAECH: *Literatur und Film*. 2., überarb. Aufl. Stuttgart: Metzler, 1997, 80f.

¹³ HAMSUN: »Sult«, 93.

[Ich [...] stoße auf eine Tür, die ich öffne, gehe hinein und befinde mich in einem Gang, einer Art Vorzimmer mit zwei Fenstern. In einem Winkel stehen zwei Koffer, der eine über dem anderen, und an der Längswand ist eine alte, unbemalte Sofabank, auf der eine Decke liegt. Im nächsten Zimmer zur Rechten höre ich Stimmen und Kindergeschrei und über mir im ersten Stock den Lärm einer Eisenplatte, auf die gehämmert wird. [...] / Ich gehe ruhig quer durchs Zimmer, zur entgegengesetzten Türe hin, ohne mich zu beeilen, ohne den Gedanken an Flucht, öffne auch diese Türe und trete [...] hinaus. Ich sehe an dem Haus hinauf, das ich durchquert habe, und lese über der Türe: Kost und Logis für Reisende.]¹⁴

Die zwei übereinander gestapelten Koffer verweisen auf die doppelte Signatur des Ich-Erzählers und Autors.¹⁵ Die Farblosigkeit des fiktionalen Inventars zwischen den Glasscheiben, die im Gegensatz zur Präsenz von Farbillusionierung in *Sult* steht – es wird ein illusionsfreier und steriler Installationsraum geschaffen –, ist im Zusammenhang mit Hamsuns Strategie einer ›weißen‹ Metafiktion zu verstehen. Weiße Metafiktion liegt u.a. in den komplementären Farbfälschungen der Fiktion vor, die sich überlagern und zu Weiß addieren. Es handelt sich um eine Schnittstelle von Autor und Erzähler, der »frisket op de døde punkter med et farvefuldt ord hist og her« [»die toten Punkte da und dort mit einem farbigen Wort auffrischte«]¹⁶. Wo immer ein Farbwert ›Grün‹ gesetzt ist, wird unmittelbar darauf ein Farbwert ›Rot‹ gesetzt. Wo ein Farbwert ›Gelb‹ gesetzt ist, wird ein Farbwert ›Blau‹ gesetzt. Bei ihren Wanderungen durch Kristiania gelangt die Erzählerfigur mit einer grünen Bettdecke, die sie mit sich herumträgt und die in weißes Papier eingeschlagen ist, an einen Marktstand mit Rosen: »De tunge, røde roser som ulmet blodige og rå i den fugtige morgen gjorde meg begjærlig, fristet mig syndig til å rapse en,

¹⁴ HAMSUN: »Hunger«, 126.

¹⁵ Vgl. die falschen »Doppelgriffe« [»doppelte fingersætninger«] (Knut HAMSUN: »Mysterier«. In: Ders.: *Samlede Verker*. Bd. 1. Oslo: Gyldendal, 1976, 314) des Violinpielers Nagel in *Mysterier* (1892) [dt. *Mysterien*; 1894 und später] oder die zwei Schreibfedern Glahns in *Pan* (1894) [dt. *Pan*; 1895 und später], die grün und golden erscheinen, »eftersom man holder dem i solen« [»je nachdem, wie man sie in die Sonne hält«] (Knut HAMSUN: »Pan«. In: Ders.: *Samlede Verker*. Bd. 2. Oslo: Gyldendal, 1976, 360; »Pan«. In: *Sämtliche Romane und Erzählungen*. Bd. 1, 904). Der Erzähler in *Sult* heißt Andreas Tangen (= die Zange); der Dichterschmied Hephaistos arbeitet in seiner ›blikkenslagerværksted« [eigentlich: ›Klempnerei‹]. Der Doppelsinn von ›blikke‹ (= ›Bleche‹ und ›Blicke‹) ist indes intendiert; die ›Blicke‹ des Lesers in *Sult* werden vom Autor geprägt. Vgl. Thomas FECHNER-SMARSLY: »Die Eigenschaften des Autornamens«. In Heiko UECKER (Hg.): *Neues zu Knut Hamsun*. Frankfurt a.M. u.a.: Peter Lang, 2002 (= Texte und Untersuchungen zur Germanistik und Skandinavistik; 51), 31–43.

¹⁶ HAMSUN: »Sult«, 72; »Hunger«, 100.

og jeg spurte om prisen på den *bare for å ha lov til å komme den så nær som mulig*.« [»Die schweren, roten Rosen, die blutig und roh im feuchten Morgen *glommen*, machten mich begehrllich, führten mich in Versuchung, sündhaft rasch eine mitgehen zu lassen, und ich fragte nach dem Preis, *nur um ihnen so nah wie möglich kommen zu können*.«] Papier symbolisiert den Komplementärfarbeneffekt, und wir können seinem Verschwinden folgen: »Jeg gjorde atter et slag bortover Torvet og så på *grønsaker og roser*.« [»Ich machte abermals einen Schlag zum Markt hinüber und sah mir *Gemüse und Rosen* an.«]¹⁷ Der Trick wiederholt sich (als Übergang von Ekphrasis zu Trompe-l'œil), wenn ein grünbärtiger ›Christus in Öldruck‹ von »en voksen mand med *rødt skjæg*« [»einem erwachsenen Mann mit *rotem* Bart«]¹⁸ überblendet wird.

Im Moment der Berührung eines ›weißen Flecks‹ durch die Fiktion wird Textwirklichkeit sichtbar: »Jeg famlet med hånden over den hvite plet og følte til min forundring at det var et brev.« [»Ich tastete mit der Hand über den weißen Fleck und fühlte zu meiner Verwunderung, daß es ein Brief war.«]¹⁹ Bei der Wahrnehmung seiner Schuhe entdeckt die Erzählerfigur, »at deres rynker og hvite sømmer gir dem uttrykk, meddeler dem fysiognomi« [»daß die Falten und weißen Nähte ihnen Ausdruck verleihen, ihnen Physiognomie geben«].²⁰ An anderer Stelle wird ›Geschenkpapier‹ zur Verpackung der Illusion gebraucht: »Mine sko trak jeg av og la under hodet og ovenpå dem det store indpakkingspapir.« [»Meine Schuhe zog ich aus und legte sie unter den Kopf und auf sie das große Einwickelpapier.«]²¹ / »Jeg løste op mit slips, en stor dæksløife som skjulte mit halve bryst, pusset det omhyggelig av og pakket det ind i et hvitt stykke skrivpapir sammen med barberboken« [»Ich löste den Schlips, eine große Deckschleife, die meine halbe Brust versteckte, putzte ihn sorgfältig ab und packte ihn in ein Stück weißes Schreibpapier mit dem Barbierbuch zusammen ein«].²² / »Jeg vilde vaske mig omhyggelig og ordne pent op min seng; mit hode vilde jeg lægge på det par ark hvitt skrivepapper« [»Ich wollte mich sorgfältig waschen und mein Bett schön

17 HAMSUN: »Sult«, 29; »Hunger«, 48.

18 HAMSUN: »Sult«, 131; »Hunger«, 171.

19 HAMSUN: »Sult«, 41; »Hunger«, 63.

20 HAMSUN: »Sult«, 19; »Hunger«, 36.

21 HAMSUN: »Sult«, 34; »Hunger«, 55.

22 HAMSUN: »Sult«, 40; »Hunger«, 61.

ordnen; meinen Kopf wollte ich auf die paar Bogen weißen Schreibpapiers legen.«²³ Der Schreibbogen, auf dem der Kopf nach der Leichenwäsche zu liegen kommt, erscheint als weiße Urne, in welche die Schrift referenzlos einsinkt. »De syke øine hadde hver sin hinde som gav dem et glasagtig utseende, hans blik blev hvitt og gjorde et motbydelig indtryk.« [»Die kranken Augen hatten ein dünnes Häutchen, das ihnen ein glasartiges Aussehen gab, sein Blick wurde weiß und machte einen widerlichen Eindruck.«]²⁴ Das Schwindelgefühl der Leere, schreibt Bernhard Waldenfels, das die Aufdeckung weißer Flächen bewirkt,

kann sich steigern bis zu einem ›Taumel der Leere‹, der vom weißen Blatt ausgeht, so beim Aphasiker, dem die vertrauten Worte fehlen, oder beim Dichter, der auf vertraute Worte verzichtet und, wie im Falle von Mallarmé, die Niederschrift des Buches endlos hinausschiebt.²⁵

Der Text zerfällt in einen unter Beobachtung gestellten und einen beobachtenden Bereich. Die Figuren- und Leserwelt wird der Beobachtung ausgesetzt, aber die implizite Metafiktion verhindert ein illusionsbrechendes Aufspüren des Trompe-l'œil.

Ved en farvehandel stanset jeg og så ind gennem vinduet; jeg forsøkte å læse vignetterne på et par hermetiske dåser men det var altfor mørkt. Ærgerlig på mig selv for dette nye påfund og hæftig og sint over ikke å kunne finde ut hvad disse dåser indeholdt banket jeg én gang i vinduet og gik videre.

[Bei einem Farbenladen blieb ich stehen und sah durch das Fenster hinein; ich versuchte die Aufschriften auf einigen hermetischen Büchsen zu lesen, aber es war dunkel. Ärgerlich auf mich selbst wegen dieses neuen Einfalles und heftig und zornig darüber, daß ich nicht herausfinden konnte, was diese Dosen enthielten, klopfte ich einmal ans Fenster und ging weiter.]²⁶

Daß ausgerechnet ein Farbenladen als Immersionsraum²⁷ etabliert wird, der den wichtigsten Stoff enthält, aus dem der Autor die bunte Fiktions-

23 HAMSUN: »Sult«, 63; »Hunger«, 90.

24 HAMSUN: »Sult«, 20f; »Hunger«, 37.

25 Bernhard WALDENFELS: *Deutsch-französische Gedankengänge*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1995, 117.

26 HAMSUN: »Sult«, 46f; »Hunger«, 69f. Eine als metafiktionales Strandgut getarnte »hermetische Büchse« taucht auch in *Konerne ved vandposten* (1920) [dt. *Die Weiber am Brunnen*; 1921] auf, wo sie einer Nebenfigur, dem Jungphilologen Frank, als hermeneutische Denkaufgabe vorgelegt wird (Knut HAMSUN: *Konerne ved vandposten* (= *Samlede Verker*; 8). Oslo: Gyldendal, 1976, 153f).

27 ›Immersion‹ bezeichnet eine optische Einbettung der Fiktion, die Merkmale wie Opazität, Farbigekeit, Refraktion, Einritzungen etc. aufweist.

welt seiner trompes-l'œil herstellt, gibt der Passage einen ironischen Regreß in Richtung auf eine doppelverglaste *mise en abîme*. Dem undurchdringlichen Rechteck des Fensterglases entspricht die unlesbare Etikettenaufschrift der hermetischen Farbdosen. Der Künstler ist aus seinem gerade eröffneten Atelier verzogen; einige ›hermetische Büchsen‹, die im verschatteten Randbereich der Wahrnehmung des Lesers stehen, zeugen davon, daß die Fiktionswelt einerseits täuschend fertiggestellt ist, andererseits die Illusion der Vollendung aufrecht zu halten ist.²⁸

Es ist in diesem Zusammenhang interessant, daß Hamsun seinen Romanen Farbadjektive zuspricht. *Pan* bezeichnet er als »dunkellila« und *Victoria* als »hellrot«.²⁹ *Sult* wäre in einer solchen Farbenlehre als ›weiß‹ zu bezeichnen.³⁰ In einem späteren Roman, *Segelfoss by* (1915) [dt. *Die Stadt Segelfoss*; 1916] heißt es: »[V]ismændene i indien de sulter sig også for å bli hvite og klare indvendig, så ser de saligheten« [›[D]ie Weisen in Indien hungerten auch, um innerlich weiß und klar zu werden, dann sehen sie alle Seligkeiten‹].³¹ Dieser Satz wird von einer Figur gesprochen, die vom Autor konsequent dem Hunger ausgesetzt wird und das weiße Ende des Romans ›herbeistirbt‹.

28 Hamsuns Immersionsräume sind überlegen ausgestattete Künstlerwerkstätten. In *Rosa* (1908) [dt. *Rosa*; 1909] werden dem Ich-Erzähler Farben und Bilderrahmen geliefert: »De skal kanske ha flere ting til rammerne. Ta Dem tid og tænk Dem om.« [›Sie brauchen vielleicht noch mehrere Dinge für die Rahmen. Lassen Sie sich Zeit und denken Sie nach.«] (Knut HAMSUN: »Rosa«. In: Ders.: *Samlede Verker*. Bd. 5. Oslo: Gyldendal, 1976, 168; »Rosa«. In: Ders.: *Sämtliche Romane und Erzählungen*. Bd. 2. München: List, 1970 [1958], 210.) In *Segelfoss by* (1915) [dt. *Die Stadt Segelfoss*; 1916] betreibt der Autor unsichtbare Fabrikanlagen: »Det kom strålende reklameskilter fra fabriken og alle disse farver staset op forside av bua til noget paradisaagtig på jorden.« [›Aus den Fabriken langten strahlend schöne Reklameschilder an, und alle diese Farben schmückten die Vorderseite des Ladens zu etwas Paradiesischem auf Erden.«] (Knut HAMSUN: »Segelfoss by«. In: Ders.: *Samlede Verker*. Bd. 6. Oslo: Gyldendal, 1976, 320; »Die Stadt Segelfoss«. In: Ders.: *Sämtliche Romane und Erzählungen*. Bd. 3. München: List, 1970 [1958], 410.)

29 Vgl. *Knut Hamsuns Brev*. Bd. 2: 1896–1907. Oslo: Gyldendal 1995, 494: »Pan is an old book, ›Victoria‹ a new – the one is dark Lilla, the other is light Red – two different pictures.«

30 In der Derwisch-Tradition, die Hamsun faszinierte (vgl. *Mysterier*), ist der Hunger der ›weiße‹ Tod, die Geduld der ›schwarze‹ Tod und das Lappenkleid des Derwischs der ›rote‹ Tod.

31 HAMSUN: »Segelfoss by«, 438; »Die Stadt Segelfoss«, 565.

Aus Urheberrechtsgründen
kann die Grafik nur in der
gedruckten Fassung
erscheinen.

Due to restricted copyright
the picture can only appear
in the printed version.

Abb. 2: John Haberle: *A Bachelor's Drawer* (1890–94)
(reproduziert mit freundlicher Genehmigung des
Metropolitan Museum of Art, New York)³²

Trompe-l'œil als Kriminalfall: *Mysterier*

Der humorvollste und sarkastischste Trompe-l'œil-Künstler um 1890 ist John Haberle. Sein Bild *A Bachelor's Drawer* (1890–94) (Abbildung 2) ist von einer aggressiven Modernität. Neben gemaltem Falschgeld, das auch auf Hamsun eine gewisse Faszination ausübte,³³ finden sich hier Spielkarten, Banknoten, Aktphotos, eine Lesebrille, ein Schlüsselloch und verschiedene Alltagsgegenstände.³⁴ Auf einem gemalten Photo hat sich Haberle in der Nähe eines weiblichen Aktes positioniert. Außerdem erscheint sein Name oben links in das Holz *geritzt*. Die Broschüre »*How*

³² Öl auf Leinwand. 50,8 x 91,4 cm. © The Metropolitan Museum of Art. Purchase, Henry R. Luce Gift, 1970 (1970.193).

³³ In *Sult*, *Mysterier*, *Benoni* (1908) [dt. *Benoni*; 1909 und später], *Rosa*, *Segelfoss* by und anderen Texten wird mit Falschgeld gegen Figuren und Leser gespielt.

³⁴ Spielkarten-Charaktere werden von Hamsun in *Mysterier* und *Pan* eingeführt, während mit optischen Instrumenten, die fiktional gut sichtbar, metafictional hingegen völlig opak erscheinen, vor allem in den *Pan*-Kontrafakturen *Benoni* und *Rosa* operiert wird.

To Name the Baby« verweist auf die »Junggesellenmaschine«,³⁵ während die entfernten Gegenstände, wie die (un)glückliche Signatur eines Hufeisens am oberen, mittleren Bildgrund, den Eigentümer zugleich sichtbar und unsichtbar machen. Die signierten Spielzitate (Kartenspiel, Streichhölzer, Pechrabe) erklären sich in ihrer Anordnung von selbst; das Taschenmesser befindet sich in und außerhalb der Reichweite des Künstlers. Insgesamt handelt es sich um ein gezieltes Täuschungsmanöver am Status des Betrachters, dem die wesentlichen Informationen zur Rekonstruktion eines Sachverhalts entzogen werden. Jedes Trompe-l'œil ist ein Kriminalfall, der damit endet, daß der Autor zwar als Täter feststeht, im »juristischen« Sinne aber alle Spuren ausgelöscht sind.³⁶ Die Funktion des Trompe-l'œil als Entzug und Sichtbarmachen einer Spur wird in Hamsuns Roman *Mysterier* deutlich, der in der Nebenhandlung einen Kriminalfall aufweist.³⁷ Der Evidenzmangel der Fiktion, der sich bemerkbar macht, spricht für eine Verschiebung des Täterprofils auf die metafiktionale Textebene. Und hier zeigt sich das *corpus delicti* in Gestalt eines Trompe-l'œil, das aus alter Gewohnheit »litt på sned ind gjennom vinduet idet jeg går forbi« [»beim Vorbeigehen schräg durch das Fenster«]³⁸ wahrgenommen wird:

Den var uten forgyldning, bare med en eneste forsiring ovenpå rygstykket, *et slags krone*, skåret av mahogni. Ryggen var forøvrig ophakket med kniv. På rammen om sætet var på flere steder blit karvet tobak; mærkerne sås endnu. [...] Han [= Nagel] talte ustanselig, gjorde sine bemærkninger om arbeidet, *blev henrykt da han på baksiden av rygstykket opdaget en liten indlagt skive som det atter var indlagt en ny skive i, – simpelt arbeide, smakløst børneværk som ikke engang var nøiaktig utført*. Stolen var rotten og han behandlet den meget forsiktig.

[Der Stuhl war ohne Vergoldung, nur mit einer einzigen Verzierung oben am Rückenstück, *einer Art Krone*, aus Mahagoni geschnitzt. *Der Rücken war übrighens verschiedentlich durch ein Messer beschädigt, und auf dem Rah-*

35 Vgl. Hans Ulrich RECK u. Harald SZEEMANN (Hg.): *Junggesellenmaschinen*. Erw. Neuausgabe. Wien/New York: Springer, 1999. (Die Junggesellenmaschine ist das Trompe-l'œil einer Maschine.)

36 Vgl. GOETZ: »Le siècle de l'illusion perdue«, 277: »C'est l'absence« du propriétaire – au sens juridique du mot, impossibilité de prouver qu'une personne existe ou est en vie – qui confère à tous ces objets sans maître leur dimension un peu morbide«.

37 Vgl. auch Linda-Hamrin NESBY: »Ironi og metafiksjonalitet i Knut Hamsuns roman Siste Kapitel«. In: *Nordlit* 3 (1998:2), 285–318.

38 HAMSUN: »Mysterier«, 296; »Mysterien«. In: Ders.: *Sämtliche Romane und Erzählungen*. Bd. 1, 374.

*men und Sitz war an mehreren Stellen Tabak geschnitten worden; man sah noch die Spuren davon. [...] Er [= Nagel] sprach unaufhörlich, machte seine Bemerkungen über die Arbeit, war entzückt, als er auf der Rückseite der Lehne ein kleines eingelegtes Stück, in das wieder ein anderes Stück eingelegt war, entdeckte – eine einfache Arbeit, eine geschmacklose Kinderei, die nicht einmal genau ausgeführt war. Der Stuhl war morsch, und er behandelte ihn sehr vorsichtig.*³⁹

Die *mise en abîme* spiegelt mit ironischer Ungenauigkeit den Textaufbau wider. Die signifikanten ›Einritzungen‹ des impliziten Autors können als die Signatur eines Trompe-l'œil verstanden werden. Die Feststellung der Figur der naiven Leserin Martha (im Roman steht ihr eine kritische Leserin Dagny zur Seite), daß die Beine des Stuhls abgebrochen sind, nimmt die Hauptfigur Nagel gelassen auf. »Benene er istykker, ganske rigtig! Og hvad så? Hvad har det å si?« [»Die Beine sind abgebrochen, ganz richtig! Und was weiter? Was hat das zu sagen?«]⁴⁰ Tatsächlich bestätigt diese Antwort, daß der Handel zwischen den beiden Figuren metonymisch zwischen Autor und Leser abgewickelt wird. Der vermeintliche Stuhl ist nicht nur durch »eine Art Krone«, die den Besitzanspruch des Autors markiert,⁴¹ und eine Intarsienarbeit, »eine geschmacklose Kinderei, die nicht einmal genau ausgeführt war«, signifikant verschoben, sondern weist als Trompe-l'œil weitere Spuren auf: »Der Rücken war übrigens verschiedentlich durch ein Messer beschädigt, und auf dem Rahmen und Sitz war an mehreren Stellen Tabak geschnitten worden.« In der beiläufigen Beschreibung liegt die Aufklärung des Mordfalls in *Mysterier*. Für den Leser steht nämlich eine weitere Information zur Verfügung. Nagel erhält seinen fatalen Eisenring, den er am Ende ›verliert‹, von einer Autorfigur, dem ›Händler in Piräus‹, dem er »en gjentjeneste« [»einen Gegendienst«] erweist und »en matte tobak« [»einen Ballen Tabak«] schenkt.⁴² An dieser Stelle wird erkennbar, welchen Dienst Nagel dem impliziten Autor erweist. Er kauft das sich im Besitz der naiven Leserin schon befindliche Beweismittel zurück. Die Kriminalgeschichte wird in paradoxer Weise verdoppelt; erst die erfolgreiche Beseitigung der fiktionalen Spur fördert das metafiktionale Indiz zu Tage.

39 HAMSUN: »Mysterier«, 230f; »Mysterien«, 292.

40 HAMSUN: »Mysterier«, 230; »Mysterien«, 291f.

41 Auch in *Pan* wird der Brief des impliziten Autors an seinen Erzähler Glahn mit einer goldenen Krone signiert (HAMSUN: »Pan«, 333; »Pan« (dt.), 966).

42 HAMSUN: »Mysterier«, 206; »Mysterien«, 262.

Miniaturisierungen

Am Beispiel von ›Miniaturisierungen‹⁴³ wird deutlich, wie Hamsun Täuschungen implementiert, die fiktionale Welt ›staucht‹, um auf Kosten der Figuren einen narrativen Humor zu entfalten, über den sich der Leser »leicht zu Tode lachen« kann.

Den stakers gyngestol borte i hjørnet var i grunden bare en vits av en gyngestol som man makelig kunde le sig fordærvet av. Den var altfor lav for en voksen mand, desuten var den så trang at man så å si måtte bruke støvleknægt for å komme op av den igjen.

[Der arme Schaukelstuhl dort in der Ecke war im Grunde nur ein Witz von einem Schaukelstuhl, über den man sich leicht zu Tode lachen konnte. Er war viel zu niedrig für einen erwachsenen Mann, außerdem war er so eng, daß man sozusagen den Stiefelknecht brauchte, um wieder herauszukommen.]⁴⁴

Hamsun weist dem Leser auf der Karikatur eines Schaukelstuhls seinen fiktionalen Leseplatz an. Der »Stiefelknecht« gehört zur Gruppe der metafictionalen ›Erzählwerkzeuge‹, die als ›Figurenobjekt‹ zwischen Figur und Objekt gefaltet sind. Die autorseitige Verkleinerung der Illusionsarchitektur, die auf die Größe eines Puppenhauses ›gestaucht‹ wird, um den Illusionsbedarf des Lesers zu verlachen, ist ein Verfahren, das Hamsun in seinen Texten wiederholt.⁴⁵ In Brechungen der fiktionalen Zentralperspektive, »jenem wichtigsten Requisit im Zauberkasten der illusionistischen Kunst«,⁴⁶ werden Sehfallen organisiert, die die Vorstellung des Lesers (seine Referenz- und Erlebnisillusion) angreifen.

43 Vgl. Gaston BACHELARD: *Poetik des Raumes*. 6. Aufl. Frankfurt a.M.: Fischer, 2001 [1957], 155ff.

44 HAMSUN: »Sult«, 27; »Hunger«, 46.

45 Vgl. HAMSUN: »Mysterier«, 182: »Et besynderlig spørsmål opstod i det samme i hans hode. Mon den unge dame lå på knæ indenfor vinduet? Isåfald – tænkte han – er det ikke meget høit under taket i konsulens leilighet da vinduet næppe var over seks fot høit og stod bare en fot ned fra raftet. Han måtte le av sig selv over denne uvedkommende tanke; [...]«. [»Mysterien«, 232: »Ob die junge Dame wohl hinter dem Fenster auf den Knien lag? In diesem Fall – dachte er – sind die Zimmer in der Wohnung des Konsuls ziemlich niedrig, da das Fenster kaum über sechs Fuß hoch ist und nur einen Fuß breit unterhalb des Daches anfängt. Er mußte selbst über diesen merkwürdigen Gedanken lachen; [...]«.] Vgl. auch Knut HAMSUN: *Siste kapitel* (= *Samlede Verker*; 9). Oslo: Gyldendal, 1976, 16f. [Dt. *Das letzte Kapitel*; 1923 und später; »Das letzte Kapitel«. In: Ders.: *Sämtliche Romane und Erzählungen*. Bd. 5. München: List, 1970 [1958], 19.]

46 Ernst H. GOMBRICH: *Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung*. 6. Aufl. Berlin: Phaidon, 2002 [1960], 205.

Aus Urheberrechtsgründen
kann die Grafik nur in der
gedruckten Fassung
erscheinen.

Due to restricted copyright
the picture can only appear
in the printed version.

Abb. 3: John Haberle: *The Slate* (1895)⁴⁷
© 2005 Museum of Fine Arts, Boston

⁴⁷ Öl auf Leinwand. 30.48 x 23.81 cm. Museum of Fine Arts, Boston. Henry H. and Zoe Oliver Sherman Fund. 1984.163.

Textspiele bei Carroll und Hamsun

In *Mysterier* wird Lewis Carrolls Poetik des Unsinnns als ›Miniatur der Miniatur‹ (*mise en abîme*) in der Fiktion ausgestellt: »Nagel fik øie på et barn, en bitte liten pike som stod og klemte en kat i armene« [»Nagels Blick fiel auf ein Kind, ein ganz kleines Mädchen, das dastand und eine Katze an sich preßte«].⁴⁸ Während im ersten Teil von Carrolls *Alice in Wonderland* (1865) ein Kartenspiel die Metafiktionsstruktur des Textes erzeugt, handelt es sich im zweiten Teil um ein Schachproblem, das in abstrakter Zugnotation dem Text vorangestellt ist. Steht Alice im ersten »Textspiel«⁴⁹ außerhalb des Kartenspiels, das nach der Entdeckung »You're nothing but a pack of cards!«⁵⁰ wütend in die Luft geht und auf sie los saust, ist sie im zweiten als Schachfigur, die sich nach neun Zügen in eine weiße Königin verwandelt, in das Spielgeschehen integriert. »White Pawn (Alice) to play, and win in eleven moves«⁵¹ lautet die Spielanweisung Carrolls.

Alice weicht den Programmen nicht aus, die Textabschnitte enden in der Regel damit, daß das Mädchen von phantastischen Junggesellen-Chronotopen aufgehalten, ausgeschieden, ausgewiesen und hinausgeschleudert wird. Ein ›Taschenspielertrick‹ oder ›Humbug‹ – Alice spricht das Wort bei Carroll selbst aus⁵² – ist die Untergliederung der beiden zentralen metafictionalen Junggesellenmaschinen, Kartenspiel und Schachspiel, in kleinere, variable Spielsets, die den Gewinn vervielfachen. Die Hinweise auf Alices Langeweile, die dem strategischen Aufschub der Spielfiguren entspricht (alle Abenteuer, Lieder und Gedichte der Figuren werden von Alice als *zu lang* empfunden), sowie der Zwang, die Narration mit Frageeinsätzen anzustacheln, um ein Weiterrücken im Textspiel zu erzielen, machen den Effekt deutlich. Glas, ›durchlässig wie Dunst‹,⁵³ nennt Carroll die unsichtbare Grenze seiner Spiegelhaus-Wirklichkeit,

48 HAMSUN: »Mysterier«, 183; »Mysterien«, 233. Zur Rezeption von *Alice in Wonderland* bei John Haberle (vgl. Abb. 3) vgl. D'OTRANGE MASTAI: *Illusion in art*, 306.

49 Vgl. Wolfgang ISER: *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1993 (= stw; 1101), 426ff.

50 Lewis CARROLL: »Alice's Adventures in Wonderland«. In: Ders.: *The complete works*. New York: Vintage, 1976, 129.

51 Lewis CARROLL: »Through the Looking-Glass«. In: Ebd., 137.

52 Ebd., 129.

53 Ebd., 148: »Let's pretend the glass has got all soft like gauze, so that we can get through.«

die mit lebendigen Bildern und trompes-l'œil gefüllt ist. Während bei Carroll Alice zum freiwilligen Gang durch die Junggesellenmaschinerie erwählt wird, ist es bei Hamsun der Leser.