

FIGUREN DES FREMDEN
IN DER SKANDINAVISCHEN
GEGENWARTSPROSA:
HERBJØRNSRUD, HERMANSON,
RYNELL

THOMAS SEILER

University of Cologne

ABSTRACT. The following paper is concerned with the figure of the stranger in texts of three contemporary Scandinavian authors (Hans Herbjørnsrud, Marie Hermanson, Elisabeth Rynell). Georg Simmel's well-known formula defines the stranger as the person who comes today and stays tomorrow. This analysis focuses on the stranger as defined by Simmel, examining his narrative as well as his function in terms of content.

I.

Als 1990 der Internationale Germanisten-Kongress sich dem Thema 'Alterität' bzw. der 'Fremdheit der Literatur' zuwandte, wurde auf die Unschärfe des Begriffs hingewiesen, kann doch Vieles darunter subsumiert werden, kulturelle Fremdheitserfahrungen – einer anderen Kultur beispielsweise – ebenso wie das Fremde in der eigenen Kultur. Norbert Mecklenburg vermutet gar, beide Bestimmungen höben einander auf: „Ist das Fremde das, was wir erfahren, wenn wir einer anderen Kultur begegnen, dann hat das Fremde in der Erfahrung der eigenen Kultur keinen Platz. Oder aber das Fremde und das Eigene geraten in einen kaum noch kontrollierbaren Wirbeltanz der Unterscheidungen und Identifikationen.“¹ Die Rede über das Fremde droht in der Tat unbestimmt zu werden, wenn man nicht vorgängig zu klären sucht, was unter dem Fremden, der Alterität verstanden werden soll. Denn unbestritten ist,

¹ Vgl. Mecklenburg 1991: 20.

dass das Fremde viele Gesichter hat, und Alteritätserfahrungen stellen sich nicht nur vor dem Hintergrund einer einheitlichen Auffassung des Vertrauten ein. Mit anderen Worten: Fremdheitserfahrungen in der eigenen Kultur schliessen die Wahrnehmung kultureller Differenzen keineswegs aus. Die eigene Kultur kann spätestens seit den zahlreichen Grenzaufhebungen der Postmoderne nicht mehr als einheitlich aufgefasst werden und verbindliche Werte, die implizit einer Kanonbildung zugrundegelegt haben, werden nicht mehr akzeptiert. Geht es jedoch beim Thema um die kulturelle Differenz, wäre zu fragen, ob „die Andersheit, Alterität, Fremdheit der Literatur eine andere Andersheit [ist] als die kulturelle?“² Texte sind gemäss formalistisch-strukturalistischer Theoriebildung kraft ihrer Poetizität fremd im Verhältnis zur Alltagssprache. Im russischen Formalismus wird es geradezu als Eigenheit künstlerisch organisierter Texte gesehen, dass sie die Wahrnehmung des Rezipienten entautomatisieren, wie das von Sklovskij und anderen formuliert wurde. Mecklenburg verwendet hierfür die Bezeichnung ‘poetische Alterität’. Sie sind es aber auch kraft ihres Inhalts, denn wäre einem nichts fremd, müsste man auch nichts erzählen. Es ist das Unheimliche, das Rätselhafte als das Fremde, das in die Erzählung und damit in die literarische Bearbeitung drängt.

Im Zentrum meiner Ausführungen soll dieser Zusammenhang zwischen dem Fremdem und dem Erzählen stehen. Es geht nicht um die Rezeption des Fremden in der eigenen Kultur als vielmehr um das Fremde (in) der eigenen Kultur. Ich werde dabei mit einem Fremdheitsbegriff operieren, wie er von der Psychoanalyse favorisiert wird, die als ‘Alterität’ das vom Ich ausgegrenzte Unbewusste auffasst. Fremd kann ich werden aufgrund eines bestimmten Ereignisses, das mich aus meiner gewohnten Lebensbahn reisst und mich unvermittelt zum Zuschauer und vielleicht Analytiker des eigenen und des Lebens anderer macht.

II.

Im Folgenden werden drei Texte aus der skandinavischen Gegenwartsliteratur analysiert, die solche Fremdheitserfahrungen thematisieren. Sie unterscheiden sich thematisch, lassen sich jedoch von der Struktur her durchaus vergleichen. Protagonisten sind in allen Beispielen mysteriöse Fremde, und sowohl bei Herbjørnsrud als auch bei Hermanson und Rynell löst eine ungeheuerliche Begebenheit, verstanden als der Einbruch von etwas Fremdem, eine Krise des Ich-Erzählers aus, die nach sprachlicher Verarbeitung drängt und dergestalt die Erzählung in Gang bringt. Den Texten gemeinsam ist überdies eine mehr oder weniger explizit formulierte Schreibthematik, eine metatextuelle Ebene, auf der der Schreibakt selbst thematisiert wird. Formal ge-

² Ebd.: 21.

sehen wird in ihnen auf verschiedenen Ebenen erzählt, wobei Herbjørnsrud vielleicht am kunstvollsten verfährt, weil sein Ich-Erzähler die drei Zeitstufen der Erzählung bisweilen kaum voneinander trennt, so dass es beim Lesen schwierig sein kann, die Chronologie der Ereignisse auseinanderzuhalten. Durch dieses Verfahren, das sei nebenbei bemerkt, wird der Erinnerungsprozess des Ich-Erzählers als ein zentrales Thema der Erzählung abgebildet, verlaufen doch solche Prozesse nicht chronologisch, sondern sprunghaft in den verschiedenen Zeitstufen und entzündeten sich an bestimmten Gegenständen, Gerüchen usw.

Die Novelle *Blinddøra* des Norwegers Hans Herbjørnsrud, 1997 in einem Band gleichnamigen Titels erschienen, ist die Geschichte eines Familiengeheimnisses einer abgelegenen Hofgemeinschaft in der Telemark. Die erste Zeitstufe ist durch die Gegenwart des Erzählers bestimmt, der im Herbst 1991 einen Schlosser anruft mit der Bitte, man möge ihm das Schloss einer verklemmten Truhe öffnen. Am Telefon kommt die Rede auch auf eine blinde Tür, zu der der Schlüssel fehlt. Die Gespräche zwischen dem Ich-Erzähler und der Schlosserin bilden den Rahmen, innerhalb dessen sich die Reise in die Vergangenheit des Hofes vollzieht. Der Erzähler will den Geheimnissen auf die Spur kommen und fürchtet sich gleichzeitig vor ihnen. Die Vergangenheit ist eng verknüpft mit der blinden Tür, sie lässt sich ablesen anhand der baulichen Veränderungen, die an ihr vollzogen werden. Sie wird damit auch zum materialisierten Gedächtnis des Hofes wie auch die Truhe als Gedächtniskiste fungiert, weil sie Almanache des Grossvaters enthält, die der Ich-Erzähler lesen will, um Aufschluss über die Vergangenheit zu gewinnen. Eine Rekonstruktion der Geschichte der blinden Tür ergibt folgenden Befund: Ihr Alter beträgt rund 220 Jahre, sie stammt aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Es handelt sich um eine Kiefernholztür, die im Jahre 1882 durch den Urgrossvater des Erzählers „kunstvoll“, wie es im Text heisst, auf Mahagoni gemasert wurde. Im gleichen Jahr kam Birgit als 17jährige Dienstmagd auf den Hof. Ein Jahr danach wird die Tür blind gemacht. Der Grossvater, der damals 11 Jahre war, war der letzte, der durch die Tür ging. Im gleichen Jahr wird Birgit schwanger und gebärt einen Sohn. Der Vater dieses Sohnes ist der Urgrossvater des Erzählers. Das Kind wird von Birgit hinter die blinde Tür gelegt, wo es stirbt. Sie lässt den Schlüssel daraufhin durch einen Spalt in der Scheune fallen und verlässt den Hof. Die Erzählung aus dieser Zeit bildet die zweite Zeitstufe des Romans; es ist die Geschichte eines Mordes an einem Säugling, eine Tat, die von der Hofgemeinschaft geheim gehalten wird. Die bereits versteckte Tür wird 1948 – das ist die dritte Zeitstufe der Erzählung – nochmals durch einen Vorhang verschleiert, und zusätzlich wird ein Biedermeier-Stuhl vor den Vorhang gestellt. Die Tür und der dahinterliegende Raum sind Gegenstand einer kollektiven Verdrängung; gemahnen jedoch als Nicht-Ort umso nachdrücklicher an diese. Die verwischten Erinnerungsspuren lassen den Ich-Erzähler jedoch nicht zur Ruhe kommen, das ist der Motor der Erzählung.

Elisabeth Rynells Roman *Hohaj*, ebenfalls 1997 publiziert, auf Deutsch unter dem nichtssagenden Titel *Schneeland* herausgegeben und mit einem ebenso nichtssagenden, reichlich kitschigen Coverbild versehen, das mit der Geschichte nichts zu tun hat, erzählt die Geschichte einer Frau als der Ich-Erzählerin, die durch den Tod ihres Mannes aus dem vertrauten Lebenszusammenhang herausgerissen wird, sich auf Pilgerschaft, von Pilgerschaft ist im Roman wiederholt die Rede, an bekannte und unbekannte Orte ihrer Biographie begibt und dabei auf einem abgelegenen Hof auf eine tote alte Frau stösst, deren Lebensgeschichte den zweiten Handlungsstrang der Geschichte bildet. In einem dritten Strang wird die Geschichte eines Fremden erzählt, der als wortkarger Landstreicher durch die Gegend zieht und schliesslich von „freundlichen Leuten“ als Knecht aufgenommen wird. Das Buch handelt von der aufkeimenden Liebe zwischen diesem Landstreicher namens Aron und Inna und es handelt von der Ich-Erzählerin, die sich in die karge nordschwedische Landschaft aufmacht, getrieben von ihrem Schmerz und dabei die Geschichte Arons und Innas imaginiert.

Marie Hermansons *Musselstranden* erschien 1998. Auch dieser Roman wird durch zwei Erzählebenen strukturiert, zum einen durch die Kapitel, die mit „Kristina“ überschrieben und auktorial erzählt sind, zum andern durch die mit „Ulrika“ überschriebenen Kapitel, die aus ihrer Perspektive, also als Ich-Erzählung daherkommen. Die Ethnologin Ulrika, die über Entrückungsgeschichten forscht, kehrt mit ihren zwei Söhnen an den Ort zurück, an dem sie als Kind jeweils ihre Sommerferien verbrachte. Dabei erinnert sie sich an die gemeinsamen Sommer mit der Intellektuellenfamilie Glattman, die einen spannenden Kontrast zur kleinbürgerlichen Enge ihrer eigenen Familie bildete. Deren mysteriöses Adoptivkind Maja aus Indien, das kein Wort spricht und gänzlich unnahbar ist, bildet das Zentrum der Erinnerungen. Überlagert wird die Erzählung durch einen Kriminalfall: Die Söhne finden nämlich in einer Höhle einen Totenkopf. Auf der zweiten Ebene wird die Geschichte der menschenscheuen Kristina erzählt, die alleine, abgelegen auf einem Landvorsprung lebt. Sie ist ganz in ihre eigene Welt verstrickt, fühlt sich den Tieren und der Natur mehr verbunden als menschlicher Gemeinschaft; dem Sprechen der Menschen kann sie nichts abgewinnen. Allmählich wird eine Verbindung hergestellt zwischen Kristina, Maja und dem Totenkopf.

III.

Welche Figuren in den drei Texten sind nun als Fremde zu bezeichnen? Wenn man sich Georg Simmels soziologische Bestimmung des Fremden zu eigen macht – Simmel bestimmt den Fremden als den „potentiell Wandernde[n]“, als derjenige, „der heute kommt und morgen bleibt“, obgleich er nicht weitergezogen ist, hat er die Gelöstheit des Kommens und Gehens nicht über-

wunden –, wenn man sich diese Bestimmung zu eigen macht, könnte bei Herbjørnsrud die Figur Valunds als Fremder bezeichnet werden.³ Er ist als Fremder ein „Element der Gruppe“, der Rastlose, der ebenso unvermittelt in der Hofgemeinschaft auftaucht, wie er auch wieder verschwindet. Er fungiert als Fremdkörper, als einer, der nicht fassbar ist. Hervorgestrichen wird das nicht nur durch seine telepathischen Fähigkeiten – er vermag die Schreie eines toten Säuglings zu hören –, sondern auch durch seinen Status als letzter Sprecher des sog. *lårsk*, des *Lårwegischen* das mit der „*Smidursoga*“, die Valund als einziger noch rezitieren kann, aufs engste verbunden ist. Kraft seiner übersinnlichen Fähigkeiten gilt er auch als Vermittler zwischen Leben und Tod; dies ist ein zentraler Aspekt der Erzählung, die ja schon mit dem Titel auf das Ineinander von Leben und Tod anspielt. Die Türe symbolisiert die Verbindung von Innen und Aussen; sie hat in der Erzählung die Funktion, das Leben mit dem Tod zu verbinden. Das wird bereits am Anfang deutlich, wo es in einer ausgeklügelten Geburtsmetaphorik darum geht, gleichsam den Tod zu gebären, wenn die Schlosserin als „*dødens jordmor*“ (13) „Hebamme des Todes“ bezeichnet wird. Dieser Zusammenhang wird schon rein sprachlich nachvollzogen, weil das Norwegische Wort „*dør*“ (Türe) auch die konjugierte Form des Verbs „*å dø*“ (sterben) ist, ein Zusammenhang, den die Übersetzung leider nicht realisieren kann. Der zuvor erwähnte Simmel sagt über den Fremden: „Weil er nicht von der Wurzel her für die singulären Bestandteile oder die einseitigen Tendenzen der Gruppe festgelegt ist, steht er allen diesen mit der besonderen Attitüde des ‘Objektiven’ gegenüber, die nicht etwa einen blossen Abstand und Unbeteiligtheit bedeutet, sondern ein besonderes Gebilde aus Ferne und Nähe, Gleichgültigkeit und Engagiertheit ist.“⁴ Die von Simmel angesprochene Dialektik von Ferne und Nähe, Gleichgültigkeit und Engagiertheit zeichnet Valund in besonderer Weise aus. Fremd und in seiner Eigenschaft als Seismograph der Hofgemeinschaft dennoch auch ganz nah fasziniert er den damals 11jährigen Ich-Erzähler derart, dass die Identitäten zu verwischen drohen, und der Erzähler zu Valunds Doppelgänger wird.

Han [Valund] snakket. Jeg lyttet. Han var 37 år. Jeg var 10. Årene våre smeltet sammen og vi fløt over i hverandre som rødt og blått og hvitt og gult og rosa i en glødende solefallshimmel. [...] Jeg satt ved senga hans i disse dagene. Valund fortalte. Jeg lyttet. Vi gled ut og inn av hverandre som når dag og natt blandes sammen så mørket fortynnes og lyset skjerpes til demring. Da kunne det like gjerne bli jeg som lå i senga som voksen mann og fortalte om livet mitt for en tiåring som satt og lyttet glupsk og rådyranspent på pinnestolen ved hodegjerdet. Jeg ble han ble jeg. (61ff.)

Und was das Erzählen vorantreibt, ist der Wunsch des erwachsenen Ich-Erzählers, sich von dieser Doppelgängerfigur zu befreien. Valund, der Fremde ist in

³ Vgl. Simmel: „Es ist hier also der Fremde nicht in dem bisher vielfach berührten Sinn gemeint, als der Wandernde, der heute kommt und morgen geht, sondern als der, der heute kommt und morgen bleibt – sozusagen der potentiell Wandernde, der, obgleich er nicht weitergezogen ist, die Gelöstheit des Kommens und Gehens nicht ganz überwunden hat.“ Zit. nach Simmel 1992 [1908]: 9.

⁴ Ebd.: 11.

diesem Text der Protagonist, zu dem alle anderen Figuren, inklusive der Ich-Erzähler in Beziehung gesetzt werden. Kunstvoll werden mit dieser Figur Doppelgänger-Paare aufgebaut, als da wären: Valund-Ich-Erzähler; Valund-Schlosserin; Ich-Erzähler-Schlosserin; der Grossvater mit seinem toten Halbbruder = das hinter der Tür sich befindende Baby, der Ich-Erzähler-Grossvater, beide sind verbunden durch ihren Gang durch die blinde Tür im Alter von 11 Jahren, Valund bildet auch mit dem toten Kind eine Doppelungsfigur, gleicht er sich doch in seinem beginnenden Wahnsinn diesem an und beginnt wie ein Baby zu schreien und krümmt sich auf dem Bett wie ein Kleinkind. Die auffällige Synchronie von Leben und Tod in dieser Erzählung steht in engem Zusammenhang mit der Synchronie der verschiedenen Zeitstufen. Vergangenheit und Gegenwart münden in ein Kontinuum der Zeit, beim Aufziehen der seit Jahrzehnten stehengebliebenen Uhren der Truhe stimmen diese mit der faktischen Gegenwartszeit überein. Es geht um das Erwecken einer vergangenen Zeit.

In Rynells Text gibt es m.E. zwei „potentiell Wandernde“ und damit zwei Fremde. Der erste ist Aron als der geheimnisvolle Fremde, von dem niemand etwas weiss. Der zweite Wanderer ist die Ich-Erzählerin als die Pilgerin. Ihr wird durch den Verlust ihres Mannes das Dasein fremd, sie selbst wird zur Fremden in der ihr ansonsten vertrauten Gesellschaft. Im Unterschied zu Aron fungiert sie als Fremde in der eigenen Kultur, ist sie doch nicht aufgrund einer kulturellen Differenz fremd, sondern ausschliesslich deshalb, weil sie ihrem Schmerz Raum geben muss; sie lässt ihn zu und entfernt sich dadurch von den Mitmenschen. Aron hingegen ist auch kulturell fremd, seine Sprache unterscheidet sich beispielsweise deutlich von derjenigen der Einheimischen, und dass er ein Geheimnis mit sich herumträgt, das er niemandem mitteilen will, merkt die Dorfgemeinschaft. Verbunden sind beide Figuren durch eine existentielle Schmerzerfahrung, die beide verorten wollen, wenn es heisst:

Också smärtan måste ha en stad. En plats som är dess egen plats med ansikten och hus som är igenkännbara. Det måste finnas torg för smärtan, rum, gläntor, långa gator. Ont är ett spår som bär iväg, man måste följa, komma vidare. Broar över vattnen, spänger över myrarna, vägar i det väglösa. [...] Om smärtan saknar egen ort är den i allt. Då förvandlas den till luft-ande och kan jäsa och växa över alla gränser. (268)

Bei Hermanson ist es die Figur Majas, die allein schon wegen ihrer Herkunft als Fremde zu bezeichnen ist. Maja ist ein indisches Adoptivkind, das sich in Schweden als Fremdkörper entpuppt und Auslöser für eine Reihe dramatischer Veränderungen in der Adoptivfamilie Glattman ist. Sie spricht nicht, ist für Zärtlichkeiten unempfindlich, diagnostiziert wird bei ihr eine Form von Autismus. Sie fungiert als Dreh- und Angelpunkt des Romans, weil sie in ihrer Fremdheit mit Kristina als der anderen grossen Fremden des Romans zusammengekoppelt wird und beide zusammen schliesslich mit der Ich-Erzählerin Ulrika verbunden werden. Das heisst, die zwei lange Zeit parallel verlaufenden Erzählebenen, diejenige von Ulrika und Kristina, bei letzterer weiss der Leser

lange Zeit nicht, weshalb ihre Geschichte überhaupt erzählt wird, diese zwei Erzählstränge werden mittels der Figur Maja zusammengeführt. Diese verschwindet eines Sommers unvermittelt spurlos und taucht nach sechs Wochen ebenso unvermittelt wohlbehalten wieder auf. Ein Rätsel, das damals nicht gelöst werden konnte, vielleicht aber dafür verantwortlich ist, dass sich die Ich-Erzählerin als Erwachsene mit Entrückungsgeschichten beschäftigt. Das Rätsel wird in der Geschichte dadurch gelöst, dass Kristina, die Einzelgängerin, Maja zu sich aufnimmt. Diese Auflösung des Verschwindens von Maja wird aber gleichsam als Fiktion in der Fiktion präsentiert, weil sich der Roman am Schluss als Resultat der Recherchen eines Sohnes der Familie Glattman entpuppt. Durch diesen erzählerischen Kniff gelingt es der Autorin, die Rationalität der Erklärung, die das Mythische der Entrückungsgeschichten entzaubern würde, zu relativieren, denn die Erklärung ist eine im Gewande der Fiktion: es hätte so sein können, andere Lösungen sind jedoch denkbar.

IV.

Nachdem die Fremdfiguren in den Texten festgemacht wurden, gilt es nun, nach deren Funktion in erzählerischer Hinsicht zu fragen, nach deren Funktion auf der Textebene. Am eindeutigsten scheint mir die Antwort auf diese Frage bei Herbjørnsrud zu sein. In *Blinddøra* ist der Fremde zugleich ein alter Bekannter, verweist die Figur doch auf Vølundr, den Schmied, und auf sein griechisches Pendant Daedalos. Zur Erinnerung: Das Vølundarkvida der Edda handelt von dem Meisterschmied Vølundr, der von König Nidud gefangen genommen wird. Der König stiehlt alle seine Schmiedearbeiten und kappt ihm die Sehnen der Kniegelenke, so dass er nicht fliehen kann und dazu verurteilt ist, der Schmied des Königs zu sein. Vølundr rächt sich grausam am König, indem er die Köpfe seiner beiden Söhne zu Trinkschalen schmiedet und seine Tochter verführt oder vergewaltigt, bevor er davon flieht. Vølundr ist ein übernatürliches Wesen, schon von daher war es ein Fehler des Menschenkönigs, sich mit ihm anzulegen. Die Verbindung zu Valund ist offensichtlich: beide sind sie Schmiede, beide fliegen, beide stehen im Kontakt mit dem Übernatürlichen. Die Katastrophe des Vølundarkvida wird durch die Hybris des Menschenkönigs verursacht; die Hybris der Hofgemeinschaft, so liesse sich argumentieren, besteht in der Verdrängung der Familiengeschichte, die in ihrer Wirkung unterschätzt wird. Doch es gibt auch Unterschiede, kümmert sich doch Valund rührend um das tote Kind, wohingegen Vølundr der Edda zum zweifachen Mörder wird. Es geht demnach bei Herbjørnsrud um eine Neudeutung des Mythos, durch die partielle Umdeutung des Prätextes ergibt sich eine neue Lektüremöglichkeit. Die Funktion solcher intertextueller Verweise ist es, die Einsinnigkeit des Textes aufzubrechen, den Text durch ein dichtes Anspielungs- und Beziehungsnetz vieldeutig zu machen. Hinzu kommt eine poetologische Ebene, die implizit mit der Figur Valund anklingt, wenn es heisst:

Alt omkring ham var slik det var samtidig som alt ble noe annet enn det var. Når han satt og kvasset den lange slåmaskinkniven, lærte han meg å se at den også var en gapende haitangard. Han satt på stabbustrappa på en norsk bondegard og filte slåmaskinkniven som på en og samme gang var en vanlig slåmaskinkniv og en nifs haikjeft i Det karibiske hav. (59)

Die zitierten Formulierungen weisen Valund als Metaphernkünstler aus, im Text wird er explizit als Wortschmied bezeichnet. Er sieht das Sichtbare hinter dem Sichtbaren, wie es im Text heisst und unterminiert so auch den Versuch einer eindeutigen Sinngebung. Der Text weist mitunter ein fast verwirrend dichtes Netz an intertextuellen Bezügen auf, und immer wenn wir glauben, etwas Handfestes, Verlässliches zu haben, wird das sofort wieder unterlaufen: Die Angaben über Knut Liestøl und seine Studien über sog. Familiensagas aus der Telemark sind wahr, doch die fünf Wörter, die angeblich genuin lårsk sein sollen, sind ganz normale isländische Wörter. Solche Strategien verraten etwas über das Bauprinzip der Novelle, die sich durch dezentrierende Kräfte auszeichnet und ein Spiel mit den referentiellen Erwartungen der Leser treibt, deren Bemühungen, das Gelesene in einem realistischen Rahmen zu verankern, fortwährend unterminiert werden. Die bewusst lose Komposition wird durch eine Sprache unterstrichen, deren Syntax sich gelegentlich aufzulösen scheint.

Eine andere Funktion hat das Fremde bei Rynell. Hier dient es nicht dazu, den Text zu dezentrieren und seinen festen Sinnkern aufzulösen, sondern eher dazu, die eigen Fremdheit in einer Fremdfigur spiegeln zu können. Im Takt mit dem Erzählen der Geschichte des Fremden wächst auch die Einsicht der Ich-Erzählerin in ihren eigenen Schmerz, den sie schreibend verarbeiten will. Entsprechend heisst es schon früh in der Erzählung: „Jag har lovat mig själv att försöka berätta. Jag har redan berättat ett minne, morgonen i snön.“ (33) Die Landschaft um Hohaj in Nordschweden wird zur topographischen Landschaft ihres Schmerzes, wie das im oben stehenden Zitat ausgedrückt wird. Die Sprache, Wörter, haben die Funktion der Orientierungshilfe in einer Seelenlandschaft, die gleichsam vermessen werden will:

Du gav åt mig en berättelse i otydbar skrift, en berättelse som ristades in i mitt liv och som lever där, som fortgår, pågår. Det är en stor berättelse med tusen ut- och ingångar och underliga rum därinne, växlande, levande som landskap. Jag är vilse i den berättelsen, ännu efter så många år irrar jag därinne i det som blivit mitt liv. Jag hittar inte ut ur berättelsen och jag hittar inte vägarna vidare in i den. [...] Jag är vilse i det otydbara, i det ordlösa, berättelsens alla blanka sidor bränner min syn. (258f.)

Rynells Ich-Erzählerin übernimmt die Geschichte Innas bzw. führt sie weiter. Man könnte auch sagen, dass die tote Inna in der Ich-Erzählerin, die einige Zeit in Innas Haus verbringt, fortlebt. Diese teilt das Schicksal mit jener. Im Gegensatz zu Herbjørnsrud verfügt Rynells Fremder über keine besonderen, übersinnlichen Fähigkeiten. Fremd wird er einzig aufgrund einer Schuld, die er auf sich geladen hat; er wurde zum Mörder seines Stiefvaters und verliess daraufhin seine Heimat, wie der Leser allmählich erfährt. Die Schuldthematik bestimmt

nicht nur den geheimnisvollen Fremden, der – wie es im Text heisst – zu feige war, zu seinem Namen zu stehen und sich einen neuen zulegte, sondern sie ist ein zentrales Element des Romans. Dass am Schluss der Fremde durchs Eis bricht und umkommt, deutet auf die Möglichkeit hin, den Roman auch als eine Art Nemesis-Divina-Geschichte zu lesen, die mit unerbittlicher Konsequenz abläuft.

Wieder anders ist es bei Hermanson: Hier steht das Fremde von Beginn weg in engem Zusammenhang mit dem Schweigen, das in Hermansons Text eine Aufwertung erfährt. Die Fremden – Kristina und Maja – sind die Schweigerinnen, sie sind „unproduktiv“ und entziehen sich jeder instrumentellen Verwertbarkeit. Die Autorin unterstreicht diesen Aspekt auch dadurch, dass Kristina seltsame Objekte aus toten Materialien wie Vogeleierschalen, Federn, Muscheln, Skeletteile von diversen Tieren anfertigt. Diese Objekte werden in einer Galerie ausgestellt und dergestalt kommt eine Kunstthematik ins Spiel, die dem Klischee nahe kommt. Die Aussenseiterin darf nicht einfach nur Aussenseiterin sein, sondern wird auch noch als Künstlerin imaginiert. Hermansons Roman ist leider nicht frei von solchen Versatzstücken, zu denen im Grunde auch Maja gehört, das Adoptivkind aus Indien. Hier klingt das romantische Motiv des fremden Kindes an, gekoppelt an die indische Mythologie, in der Maja als eine Art ungeschlechtliche Weltmutter fungiert. Wenn man dann noch erfährt, dass Maja wohl in erster Linie deshalb adoptiert wurde, weil die neue schwedische Mutter ein schlechtes Gewissen wegen einer Abtreibung hat, wird m.E. die Symbolik überladen.

LITERATUR

PRIMÄR

- Hans Herbjørnsrud: *Blinddøra*, Oslo: Gyldendal 2000 [1997].
 Marie Hermanson: *Musselstranden*, Stockholm: MånPocket 1999 [1998]
 Elisabeth Rynell: *Hohaj*, Stockholm: BonnierPocket 1998 [1997].

SEKUNDÄR

- Janz, Rolf-Peter (Hrsg.) 2001: *Faszination und Schrecken des Fremden*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
 Mecklenburg, Norbert 1991: Poetik der Alterität, in: Yoshinori Shichiji (Hrsg.): *Begegnung mit dem „Fremden“: Grenzen – Traditionen – Vergleiche*, Band 6 *Die Fremdheit in der Literatur*, München: iudicium, S. 20-26.
 Simmel, Georg 1992 [1908]: Exkurs über den Fremden, in: Loycke, Almut (Hrsg.): *Der Gast, der bleibt – Dimensionen von Georg Simmels Analyse des Fremdseins*, Frankfurt am Main et al.: Campus Verlag, S. 9-17.