



universität
wien

DISSERTATION

Titel der Dissertation

„Von Schneewittchen bis zum Sohn des Pilzkönigs.
Märchen- und Mythenstrukturen in den Werken Marie
Hermansons“

Verfasserin

Mag. phil. Katrin Alas

angestrebter akademischer Grad

Doctor of Philosophy (PhD)

Wien, 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 092

Dissertationsgebiet lt. Studienblatt:

Skandinavistik

Betreuerin / Betreuer:

Prof. Dr. Sven Hakon Rossel

Danksagung

Wie jedes große Vorhaben in der Geschichte der Menschheit so hätte auch dieses ohne die Unterstützung vieler verschiedener Personen nicht zu einem glücklichen Ende finden können. Daher möchte ich an dieser Stelle den wichtigsten davon meinen herzlichsten Dank aussprechen.

Ohne meine Eltern, Brigitte und Kalju Alas, und meinen Partner, Volker Zimmermann, ihre materielle, moralische und geistige Unterstützung sowie ihre stete Bereitschaft, mich mit einem Computer zu teilen, wäre vermutlich kaum je ein greifbares Ergebnis zustande gekommen.

Ausgesucht günstig war mir das Schicksal auch in Bezug auf meinen „Doktorvater“ gesinnt – daher einen besonderen Dank an Prof. Sven Rossel für all die Mühsal, die er meinerwegen auf sich genommen hat und für alle Ermunterung, auf dem Weg zum Ruhm voranzuschreiten.

Ein großer Dank geht auch an Prof. Wynfrid Kriegleder, der, obwohl nicht vom „Fach“, sich freundlicherweise bereit erklärt hat, als Zweitgutachter das Endprodukt mit einem prüfenden Auge zu lesen.

Besonders hervorheben möchte ich auch Marie Hermanson, mit der ich schriftlich in Kontakt war und die freundlichst alle von mir gestellten Fragen beantwortet hat.

Schließlich danke ich auch meinem Kollegium vom Österreichischen Institut für Internationale Politik - oiiip, das während mehrerer Jahre mit mir mit litt und mich ermutigte.

Und natürlich nicht zuletzt danke ich meinen Freundinnen und Freunden, die wie immer zu kurz gekommen sind in all dieser Zeit und mir dennoch die Treue hielten.

Mögt ihr alle ein märchenhaft langes und glückliches Leben führen!

Inhaltsverzeichnis

1	Prämisse	6
2	Marie Hermansons Leben und Werk im Kontext schwedischer Gegenwartsliteratur....	9
2.1	Biografie	9
2.2	Aspekte der schwedischen Gegenwartsliteratur.....	15
2.2.1	Literarische Entwicklungen.....	15
2.2.2	Besonderheiten weiblichen Schreibens in der Gegenwartsliteratur.....	21
2.2.2.1	Die Entstehung der Frauenliteratur in den 1970ern.....	21
2.2.2.2	Markante Änderungen in den 1980ern und fortlaufende Tendenzen	26
2.2.2.3	Versuch einer theoretischen Platzierung Marie Hermansons	31
2.2.2.4	Märchen- und Mythenhaftes in den Werken schwedischer Gegenwartsschriftstellerinnen.....	33
3	Definitionsversuche mündlicher Erzählformen.....	45
3.1	Märchen	45
3.1.1	Das Märchen – Bezeichnung und Gattung.....	46
3.1.2	Und so leben sie noch heute – die Bedeutung des Märchens in der Gegenwart	51
3.1.3	Das Bedürfnis nach Interpretation	53
3.1.3.1	Psychologische Interpretation	54
3.1.4	Märchen vor und nach Grimm.....	55
3.1.5	Märchenforschung	58
3.1.6	Stilistische Merkmale des Märchens: Max Lüthis Märchenphänomenologie	62
3.1.7	Märchenmorphologie – Vladimir Propps morphologische Analyse	65
3.1.8	Die lack/lack liquidated Kurzformel von Alan Dundes.....	67
3.2	Exkurs: Kunstmärchen	68
3.3	Exkurs: Abgrenzungen zwischen Märchen und Sage	70
3.4	Exkurs: nordische Märchen und das „Bergtagen“ – Motiv	73
3.4.1	Das Bergtagning – Motiv	75
3.4.2	The beautiful and ugly twin.....	78
3.5	Mythen.....	78
3.5.1	Mythos und Ritus	81
3.5.2	Struktur des Mythos	83
3.5.3	Gemeinsamkeiten und Unterschiede von Märchen und Mythen.....	84

3.6	Fantastik und magischer Realismus – wunderbare Schreibformen der Gegenwart	88
3.6.1	Fantastik	88
3.6.2	Magischer Realismus	92
4	Glückliche Heldinnen – gescheiterte Prinzen	95
4.1	Strukturen in Hermansons Romanen	95
4.1.1	Genrenmischung	95
4.1.2	Aus Märchen und Mythen abgeleitete Strukturen	96
4.2	Fantastische „Vorgeschichte“ – die Kurzgeschichtensammlung Det finns ett hål i verkligheten	97
4.2.1	„Trollkarlens dotter“ (Die Tochter des Zauberers)	100
4.2.2	„Den elektriska hästen“ (Das elektrische Pferd)	101
4.2.3	„Dett finns ett hål i verkligheten“ (Es gibt ein Loch in der Wirklichkeit)	102
4.2.4	„Najadernas skatt“ (Der Schatz der Najaden)	106
4.2.5	„Mullvadskungen“ (Der Maulwurfskönig)	108
4.2.6	„Honungsmåne“ (Flitterwochen)	110
4.2.7	„Lillebror Konrad“ (Jüngerer Bruder Konrad)	110
4.2.8	„Hundra nallar och tusen änglaspel“ (Hundert Teddys und tausend Engelsgeläute)	112
4.2.9	„Museibesöket“ (Der Museumsbesuch)	112
4.3	Der Märchenroman Snövit	114
4.3.1	Das Grimmsche Schneewittchen	114
4.3.2	Der Märchenroman Hermansons	117
4.3.3	Snövit – Schön sein und putzen ist alles	118
4.3.3.1	Wundergeburt der Heldin	118
4.3.3.2	Einsamkeit und Isolation der Heldin	120
4.3.3.3	Im Konflikt mit der neuen Königin	121
4.3.3.4	Im wilden Wald	124
4.3.3.5	Grumle und seine Brüder	124
4.3.3.6	Die böse Widersacherin und andere Bedrohungen	127
4.3.3.7	Der Konflikt löst sich: Auftreten des Prinzen und Happy End	130
4.3.3.8	Weibliche Entwicklung auf dem Holzweg	132
4.4	Von den Zwillingsschwestern bis zum Sohn des Pilzkönigs	133
4.4.1	Inhaltlicher Überblick über die sieben Romane	134
4.4.1.1	Tvillingssystemerna – Leben auf großem Fuß	134

4.4.1.2	Värddjuret – wer im Glashaus sitzt.....	135
4.4.1.3	Musselstranden – Bergen trückt mit Folgen	136
4.4.1.4	Ett oskrivet blad – Doch das Messer sieht man nicht.....	137
4.4.1.5	Hembiträdet – Blaubart modern.....	138
4.4.1.6	Mannen under trappan – Der Kobold im Haus ersetzt den Zimmermann....	139
4.4.1.7	Svampkungens son – Gegen alles ist ein Pilz gewachsen	140
4.4.2	Analyse der einzelnen Romane.....	142
4.4.2.1	Isolation, Einsamkeit und andere Mangelerscheinungen der Hauptfiguren	142
4.4.2.2	Stolpersteine und Prüfungen	170
4.4.2.3	Initiation und Wandel	186
4.4.2.4	Das Happy End mit Prinz und Prinzessin	205
4.4.2.5	Die „Hans im Glück“-Reversion	217
5	Konklusion	238
6	Anhänge	246
6.1	Bibliografie Marie Hermansons	246
6.2	E-Mail-Interview mit Marie Hermanson	248
7	Literaturverzeichnis	260
7.1	Primärliteratur von Marie Hermanson.....	260
7.2	Sekundärliteratur	260
7.3	Lexika	272
7.4	Zeitschriftenartikel	272
8	Abstract	275
CV	280

I PRÄMISSE

Märchen und Mythen begleiten die Menschheit seit undenklichen Zeiten. Noch immer regen sie die menschliche Fantasie an und haben, obwohl schon öfters als veraltet, unnötig oder gar tot erklärt, bis heute nichts von ihrer Anziehungskraft verloren. Diese ursprünglich oralen Erzählformen haben in vielerlei Gestalt Eingang in die zeitgenössische Prosa gefunden. Neben der Übernahme bekannter Motive kommt es hier zu Adaptierungen oder Modernisierungen einzelner Sequenzen oder ganzer Erzählungen märchenhafter oder mythischer Herkunft.

Bewusst oder unbewusst dienen so die Geschichten und Motive in der Gegenwartsliteratur als Anregung und Orientierung, um grundsätzliche menschliche Erfahrungen in greifbare Bilder umzusetzen oder anhand bekannter Muster neu zu interpretieren. Zugleich bieten sie dem lesenden Publikum damit die Möglichkeit, sich in einer als identitäts- und spiritualitätslos empfundenen Welt zurechtzufinden und neue Konzepte für ein sinnhaftes Dasein zu entwickeln und Antworten für die existentiellen Fragen zu Leben und Tod zu finden.

Ganz offensichtlich fand in den 1980er Jahren eine Trendwende statt, die nach der vorangegangenen realistischen und sozialkritischen Literaturphase einen neuen Boom in Richtung Fantasy mit sich brachte. Die Tendenz weg vom „political commitment“ und hin zu neuen mythischen und magischen Zügen in den Erzählungen verschiedener Ausprägung ist auch in Skandinavien deutlich erkennbar. Die Beschäftigung mit diesen „neuen alten“ Erzählformen in Form einer literaturwissenschaftlichen Analyse erscheint daher als noch immer aktuell und, da dabei zugleich existentielle Fragen der Menschheit behandelt werden, auch notwendig.

Obwohl es von Interesse ist, wieso Märchen und Mythen noch immer ihre starke Faszination besitzen, soll doch dem Warum in dieser Abhandlung nicht intensiver nachgegangen werden. Von größerer Bedeutung erweist sich hier die Frage, auf welche Weise sich die Einflüsse von Märchen und Mythen in der Gegenwartsliteratur bemerkbar machen. Dabei wird das Augenmerk in erster Linie auf dem strukturellen Aufbau liegen, der Märchen und/oder Mythen charakterisiert. Diese Abhandlung beschäftigt sich daher mit der Frage, welche Strukturen in den genannten Erzählformen sichtbar gemacht werden können, inwieweit sie miteinander übereinstimmen bzw. sich unterscheiden und ob sich

daraus ein Muster ableiten lässt, anhand dessen sich Werke der schwedischen Gegenwartsliteratur untersuchen lassen.

Als Vertreterin der schwedischen Gegenwartsliteratur wurde Marie Hermanson (*1956) ausgewählt. Etliche ihrer Romane sind bereits ins Deutsche übersetzt, aber während sie im deutschen Sprachraum, der, was skandinavische Literatur betrifft, hauptsächlich von Krimis dominiert wird, kaum bekannt ist, erfreut sie sich in Schweden durchaus größerer Popularität.

Um einen verständlichen Aufbau zu erzielen, soll daher zuerst kurz der biografische Hintergrund Marie Hermansons erläutert und eine kurze Übersicht über ihr Werk gegeben werden. Dem folgt ein Überblick über die skandinavische Literatur der Gegenwart mit dem Fokus auf deren Entwicklung seit Ende der 1980er Jahre, um damit die markanten Änderungen zu verdeutlichen, die in diesem Zeitraum auftraten und gleichzeitig aufzuzeigen, inwieweit und in welchem Ausmaß dabei Rückgriffe auf Märchen oder Mythen stattfanden.

Da diese Periode auch eng mit der Entstehung der sog. „Frauenliteratur“ verknüpft ist, wird ein Schwerpunkt dieses Überblicks auf den Werken schwedischer Schriftstellerinnen und ihrer Entwicklung liegen, unterstrichen durch die Tendenz, vor allem Frauen die Beschäftigung mit Märchen zuzuschreiben. Zugleich sollen dadurch zeitgenössische Einflüsse auf die Arbeit Marie Hermansons verdeutlicht werden. Mit dem Versuch einer theoretischen Platzierung der Schriftstellerin werden schließlich noch einmal die Traditionen, in denen sie schreibt, wie auch die Besonderheiten ihres Stils und ihre literarische Entfaltung über 20 Jahre hinweg veranschaulicht, wobei durch die postmoderne Gattungsvermischung eindeutige Kategorisierungen und Zuordnungen von vornherein erschwert werden.

Um die Romane Marie Hermansons auf Märchen- und Mythenstrukturen untersuchen zu können, stellt sich zunächst die Frage nach einer generellen Definition dieser Erzählformen sowie nach ihrer Abgrenzung und Unterscheidung von anderen verwandten Genres. In diesem komplexen Gefüge oraler Traditionen wird auf dem Märchen als bedeutsamster Quelle das Hauptaugenmerk liegen. Da in Hermansons Werken auch deutlich Einflüsse aus der Mythologie, dem Sagenbereich, dem Fantasy-Bereich wie auch dem Magischen Realismus bemerkbar sind, sollen diese Gattungen ebenfalls, wenn auch weniger ausführlich, untersucht werden. Für dieses umfassende und vielschichtige Thema erweist

sich daher eine größere Einführung als nötig. Durch die immense Fülle an Material einerseits wie auch verschiedene wissenschaftliche Zugänge andererseits ist eine eindeutige Definition der Genres allerdings nicht erreichbar bzw. würde der Versuch den Rahmen dieser Abhandlung sprengen. Daher legt diese das meiste Gewicht auf die Herausarbeitung von Strukturen, die sich in Märchen und Mythen finden lassen, deren näherer Erläuterung und der Darlegung ihrer Gemeinsamkeiten und Unterschiede. Aus den erkannten Gemeinsamkeiten soll eine neue Struktur entwickelt werden, anhand derer eine Analyse der Romane möglich ist.

Als grundlegende Werke für dieses Kapitel werden die Arbeiten von Max Lüthi, Vladimir Propp und Lutz Röhrich herangezogen.

Um die übergreifende These, die in der Annahme fungiert, dass in den Werken Marie Hermansons eine auf Märchen und Mythen basierende Struktur erkennbar ist, zu belegen, wird eine textnahe Analyse im dritten und Hauptteil dieser Abhandlung durchgeführt werden. Diese Analyse wird die einzelnen Romane synchron untersuchen, um auf diese Weise die einzelnen strukturellen Elemente und ihre Funktion anhand von Beispielen in ihren Einzelheiten erfassen zu können.

Da die Bekanntheit der Romane Marie Hermansons und ihrer Inhalte nicht vorausgesetzt werden kann, wird einleitend eine kurze Inhaltsangabe erfolgen.

Des Weiteren erweist sich ein kurzer Überblick über Hermansons Kurzgeschichten und ihren Märchenroman als notwendig, die sich durch ihre Form und Sujets von den späteren Romanen abheben, weshalb eine Abgrenzung als notwendig erscheint.

Danach erfolgt die Romananalyse, die die im Mittelpunkt stehenden ProtagonistInnen im jeweiligen Abschnitt untersucht und die erarbeitete Struktur verdeutlicht. Die einzelnen Kapitel befassen sich dabei mit je einem strukturellen Merkmal, bei dem gezeigt werden soll, wie ihm die Hauptpersonen auf verschiedene Arten entsprechen und wie auffällige Muster immer wieder zum Vorschein kommen. Dabei soll erörtert werden, inwiefern sich tatsächlich die aus Märchen und Mythen abgeleitete Strukturen in den einzelnen Romanen erkennen lassen, worin sich diese äußern und welche Interpretation sie zulassen.

Dazwischen sollen kurze Exkurse zum Spezifikum nordischer Märchenmotive oder zu auffälligen Adaptionen bekannter Märchen- und Mythen Themen die Tatsache beleuchten, wie nachhaltig der Einfluss der unterschiedlichen Erzählformen auf das Werk Hermansons ist und auf wie vielfältige Weise dieser von ihr verarbeitet worden ist.

2 *MARIE HERMANSONS LEBEN UND WERK IM KONTEXT* *SCHWEDISCHER GEGENWARTSLITERATUR*

2.1 *Biografie*

Marie Hermanson wurde am 26. November 1956 im westschwedischen Sävedalen bei Göteborg geboren. Sie verlebte nach eigenen Angaben als Älteste von vier Geschwistern eine glückliche Kindheit, in der sie viel Zeit mit Lesen verbrachte. Bis zu ihrer Gymnasialzeit entsprach sie dem Bild des lieben, etwas einsamen Mädchens, das vorwiegend mit seinen vielen Büchern lebte. Als Kind und Enkelin zweier Generationen von LehrerInnen fand sie sich geprägt durch den Kontrast zwischen Altem und Neuem: für das Alte stand das Leben mit ihren Großeltern, das ihr viel Geborgenheit vermittelte, für das Neue das Leben mit ihren Eltern. Sie schuf sich eigene Fantasiewelten und dachte sich auch noch abends im Bett Geschichten aus. Dazu konnte sie die meisten Märchenbücher wie z.B. die Märchen der Gebrüder Grimm auswendig und entschied sich schon früh, welchen Beruf sie einmal ergreifen wollte: sie wollte Schriftstellerin werden. Aufgrund der nicht vorhandenen berufsspezifischen Ausbildungsmöglichkeiten hierfür beschloss sie, ein Studium an der Journalisthögskolan (Hochschule für Journalismus) in Göteborg zu absolvieren: „Jag utbildade mig till journalist i stället, som något slags andrahandsval. (...) Men sedan märkte jag att det var rätt kul.“ (Ich bildete mich stattdessen zur Journalistin aus, eine Art zweiter Wahl (...) Aber dann merkte ich, dass das ziemlich lustig war.)¹

Marie Hermanson arbeitete sieben Jahre als Journalistin und Freelance-Reporterin bei verschiedenen Tageszeitungen, u.a. bei der Zeitschrift *Arbetet*,² und absolvierte daneben noch das Studium der Soziologie, Literaturwissenschaft und Kinderliteratur. Aber der Gedanke, selbst Literatur zu schreiben, ließ sie nie los. Als sie zu Beginn der 1980er für einige Zeit arbeitslos war, nutzte sie diese Zeit, um Geschichten für ihr erstes Buch zu schreiben.

1986 veröffentlichte sie ihr Erstlingswerk, eine Sammlung von neun Kurzgeschichten mit dem Titel *Det finns ett hål i verkligheten* (Es gibt ein Loch in der Wirklichkeit), eine

¹ Odefalk, Eva: *Sagor med sug*. In: *Dagens Nyheter*. 1997-11-21. S. 11.

² Sozialdemokratische Zeitung, die bis zum Jahr 2000 in Skåne (Schonen) herausgegeben wurde.

Geschichtensammlung mit starken Anklängen an die europäische Märchentradition und das angelsächsische Fantasy-Genre,³ angesiedelt zwischen Alltagsrealismus und Märchenwelt. Ihr Erstlingswerk wurde positiv aufgenommen und als „mogen och lovande debut“ (reifes und viel versprechendes Debüt)⁴ bezeichnet.

Ihr nächstes Buch erschien 1990, nachdem sich für sie durch die Geburt ihrer beiden Kinder Miriam und Martin in der Mitte der 1980er weniger Möglichkeiten zum Schreiben ergeben hatten, denn als allein erziehende Mutter von zwei Kindern hatte sie „fullt upp med att ta hand om barnen och klara min försörjning“ (genug damit zu tun, sich um ihre Kinder zu kümmern und mit ihrer Versorgung klarzukommen).⁵ Bei ihrem neuen Roman handelte es sich um eine Neuinterpretation des Grimmschen Märchens⁶ vom Schneewittchen, *Snövit*.

Ihren eigenen speziellen Stil, der „glasklar, sensuel realisme med eventyrets underfundighed (glasklaren sinnlichen Realismus mit der Doppeldeutigkeit des Märchens)“⁷ vereint, wodurch sie sich in der nordischen Frauenliteraturgeschichte einen Platz unter der Erneuerung des nordischen Realismus sicherte, entwickelte sie mit ihren beiden nächsten Büchern, *Tvillingsystrarna* (1993; Zwillingschwestern) und *Värddjuret* (1995; dt. *Die Schmetterlingsfrau*, 2002).

Tvillingsystrarna erzählt die Geschichte von Robert, einem etwas weltfremden Gelegenheitszauberer, der der schönen und großfüßigen Elisabeth nach Hause folgt und dort, abseits von Alltag und Zeitstrom, in ihr Familienleben mit Architekten-Vater, Boheme-Tante und behinderter, sternenfaszinierter Schwester eingewoben wird. In *Värddjuret* werden die Erlebnisse der 35jährigen Anna beschrieben, die nach einer Borneo-Reise eine Schwellung am inneren Oberschenkel entdeckt und von dem exzentrischen Dr. Willow, Experte für Tropenkrankheiten, darüber aufgeklärt wird, dass sich Puppen der vom Aussterben bedrohten Schmetterlingsart *Recentia Alba* darin befinden. Gleichzeitig überredet er sie, sich in seinem abgelegenen Glashaus als Wirtstier für diese Puppen zur Verfügung zu stellen.

³ Nähere Erklärungen zu den einzelnen Gattungen siehe Kap. 2.

⁴ *Från modernism till massmedial marknad: 1920-1995*. Bd. 3. von *Den Svenska litteraturen*. Hrsg. v. Lars Lönnroth und Sven Delblanc. Stockholm: Bonnier 1999. S. 481.

⁵ Siehe Interview mit Marie Hermanson.

⁶ Details zu dem Märchen „Schneewittchen“ (KHM 53, AT 709) im Kap. 3.3.

⁷ *Nordisk kvindelitteraturhistoria. Bd 4, På jorden: 1960-1990*. Hrsg. v. Elisabeth Møller-Jensen u.a. Kopenhagen: Rosinande 1997. S. 125.

Durch dieses „mångbottnade, kritikerrosade und Augustprisnominerade⁸ bok“ (mehrschichtige, kritikergepriesene und für den August-Preis nominierte Buch)⁹ wurde ein größerer Lesekreis auf Marie Hermanson aufmerksam. *Värddjuret* wurde zudem als Feuilleton in Schwedens Radio P1 in der Zeit vom 23.9. – 23.10.1996 gelesen und vom Teater Pero in Stockholm im Herbst 1997 dramatisiert und aufgeführt.

Der Durchbruch, auch international, gelang Marie Hermanson mit ihrem nächsten Roman, *Musselstranden* (1998; dt. *Muschelstrand*, 2000), von dem bis 2001 über 100 000 Exemplare verkauft wurden. Hier verwebt die Autorin Krimispannung mit der nordischen Mythe vom Bergtagning (Bergentrückung/Bergentführung): Ulrika, Ethnologin und Mutter zweier Söhne, kommt nach 20 Jahren zurück zum Sommerhaus der von ihr als ideal verehrten Familie Gattman. Ihre Kindheitserlebnisse und die Ereignisse, die von dem Verschwinden des indischen Adoptivkindes der Familie Gattman, Maja, ausgelöst wurden, kreuzen sich mit den Erzählsträngen aus der Welt der psychisch kranken Kristina, die sich von der modernen Zivilisation abgewendet hat. Von der Kritik einhellig gewürdigt wird Hermansons Fähigkeit, fesselnd und fantasievoll zu schreiben. Ihre Intrigen entbehren nicht der Originalität und sie verfügt über das Vermögen eines „personligt mytskapande som både är lockande och tillgängligt men också öppnar blicken mot det ofrånkomligt främmande“ (persönlichen Mythenschaffens, das sowohl verlockend als auch zugänglich ist, aber auch den Blick öffnet für das unvermeidlich Fremde).¹⁰

2001 erschien *Ett oskrivet blad* (dt. *Ein unbeschriebenes Blatt*, 2004), ein Roman, in dem sich Mystisches mit Thriller-qualitäten mischt. Reine, Frühpensionär, einsam und etwas hilflos, lernt die übergewichtige, passive Angela kennen und bringt es mit ihr zu einem fast normalen Dasein mit Kind, Auto und Haus. Aber nach und nach verschwindet alles wieder an seinen Ausgangspunkt zurück, denn Angela ist bei weitem nicht das unschuldige Wesen, für das Reine sie hält.

⁸ Nach dem Nobelpreis der renommierteste schwedische Literaturpreis, jährlich von Svenska Förläggareföreningen (der schwedischen Verlegervereinigung) vergeben.

⁹ Kjersén Edman, Lena: *Systrar. 25 kvinnliga författare från dåtid till nutid*. Lund: Bibliotekstjänst 2001. S. 155.

¹⁰ Franzen, Lars-Olof: *En ny bok: Gåtor, fåglar och troll*. Marie Hermansons nya bok är en deckare som utspelas i en mytisk värld. In: *Dagens Nyheter*. 1998-04-24. S. 2.

Marie Hermansons im Jahr 2004 veröffentlichter Roman *Hembiträdet* (dt. *Saubere Verhältnisse*, 2005) erzählt wie Yvonne Gärstrand, erfolgreiche Unternehmerin und hocheffektive Organisationsberaterin, Ehefrau und Mutter, aus Langeweile zur Heimhilfe namens Nora Brick im Hause Bernard Ekbergs mutiert. In dessen von einem dunklen Geheimnis umgebenen Leben wird sie mehr und mehr involviert, wodurch sie unfreiwillig zur Auslöserin höchst dramatischer Ereignisse wird und auch ihr eigenes Leben grundlegend verändert.

Im Herbst 2005 erschien ihr Roman *Mannen under trappan* (dt. *Der Mann unter der Treppe*, 2007). Es ist dies die Geschichte von Fredrik und Paula, dem klassischen glücklichen Paar in den mittleren Dreißigern, das sich eine perfekte Umwelt geschaffen hat: Fredrik, erfolgreich im Beruf, verheiratet mit einer begabten, bezaubernden und erfolgreichen Künstlerin, dazu zwei wohlgeratene Kinder, hat mit dem Kauf eines wundervollen alten Hauses die vollendete Idylle geschaffen. Als er allerdings feststellen muss, dass dieses Haus einen mysteriösen Untermieter namens Kwådd hat, beginnt diese Idylle zu bröckeln. Die Begegnungen mit Kwådd, einer Mischung zwischen hilfreichem Heinzelmännchen und böartigem Kobold, der sein Heim im Haus unter der Treppe hat, beginnen Fredrik zu verändern, bis er nach und nach alles verliert, was ihm wichtig war: Familie, Arbeit, Haus und seine geistige Gesundheit.

Schließlich veröffentlichte Marie Hermanson im Jahr 2007 *Svampkungens Son* (dt. *Pilze für Madeleine*, 2009). Darin erzählt sie die Geschichte des hinterwäldlerischen Gunnars, der sich in die neue Frau seines Vaters verliebt, eines berühmten Pilzexperten. Beim Versuch, Madeleines Zuneigung durch eine geeignete Pilzmischung zu gewinnen, vergiftet er die Frau unabsichtlich. Als ihm seine Mutter, die geschieden bei ihrer Familie auf einer Insel vor der schwedischen Westküste lebt, eine Muschel schickt, bricht Gunnar ans Meer auf. Dort sieht er nicht nur seine Mutter wieder, sondern gehört plötzlich zu einer großen Familie und verliebt sich außerdem in Agneta, so dass er sich schließlich völlig von seiner düsteren Vergangenheit trennen kann.

Seitdem Marie Hermanson im Jahr 1993 ein fünfjähriges Stipendium von Sveriges Författarfond (Schwedens Autorenstiftung) erhielt, ist Schreiben ihr Hauptberuf geworden, auch wenn sie zunächst vom Verkauf ihrer Bücher nicht leben konnte. Um existieren zu können, arbeitete sie daher gleichzeitig in vielen anderen Bereichen wie Journalistik, Information oder auch als Reinigungskraft im Hotel. Größere Preise wurden ihr nie zuteil.

Nachdem sie inzwischen mehr als 20 Jahre lang im schriftstellerischen Bereich tätig war, ist ihr Einkommen durch den Verkauf ihrer Werke beträchtlich gestiegen.

Neben ihrer Kurzgeschichtensammlung und ihren Romanen gehören zu Marie Hermansons Werk auch eine TV-Kömodie *Det tråkiga spöket* (Das traurige Gespenst) aus dem Jahr 1989, ein Hörspiel fürs Radio *Grön är skogen* (Grün ist der Wald) von 1987 und zahlreiche weitere Erzählungen und Kurzgeschichten in Zeitungen und Zeitschriften.¹¹

Zu weiteren Aufgaben Marie Hermansons gehören neben ihrer schriftstellerischen Tätigkeit das Halten von Vorträgen sowie die Leitung diverser Schreibkurse, wodurch sie oft und viel unterwegs ist. Vielfach melden sich auch Bibliotheken bei ihr, um sie zu Lesungen einzuladen, auf denen sie ihre Bücher signiert, und bitten sie, bei den sogenannten „Verfassertagen“¹² anwesend zu sein. Ihr Stammpublikum bei diesen Vorträgen setzt sich überwiegend aus Frauen im Alter zwischen 50 und 60 Jahren zusammen. Außerdem stellt Marie Hermanson regelmäßig Material zusammen, das sowohl von Zeitungen als auch vom Rundfunk benötigt wird und gibt natürlich Interviews. Mittlerweile wird ihre Basisökonomie zugleich durch die zahlreichen Übersetzungen ihrer Bücher, die bislang auf Dänisch, Deutsch, Griechisch, Holländisch, Italienisch und Norwegisch erschienen sind wie auch durch Dramatisierungen ihrer Texte gesichert. Heute wohnt Marie Hermanson im Göteborger Stadtteil Guldheden. Für das Arbeiten benutzt sie ein eigenes Büro, in dem sie sich auch zu festen Zeiten zum Schreiben aufhält, denn sie benötigt dafür vor allem Einsamkeit und die Möglichkeit, sich für einige Stunden stark konzentrieren zu können. Zugleich befindet sie sich immer auf der Suche nach neuen anregenden Ideen und Projekten. So sammelt sie sowohl Erfahrungen, Eindrücke, Ereignisse und Gefühle aus ihrem eigenen als auch aus dem Leben anderer. Ihre Vorgangsweise als Schriftstellerin formuliert sie dabei so:

Jag skulle kunna beskriva det som att jag slår sönder verkligheten i små skärvor och plockar sedan en skärva här och en där, blandar med andra människors skärvor och sätter ihop allting till något helt nytt.

(Ich könnte das beschreiben, als ob ich die Wirklichkeit in kleine Splitter schlage und dann einen Splitter hier und einen da nehme, mit anderer Menschen Splittern vermische und alles zu etwas ganz Neuem zusammensetze.)¹³

¹¹ Siehe Bibliografie im Anhang

¹² Von und in Bibliotheken durchgeführte Veranstaltungen, bei denen ausgewählte AutorInnen ihre aktuellen Bücher präsentieren.

¹³ Siehe Interview mit Marie Hermanson.

Inzwischen gesteht sich Marie Hermanson beim Schreiben auch ein ruhigeres Tempo zu. Zu formulieren, Bilder in Worte zu übersetzen fällt ihr nach eigenen Angaben nicht leicht. Wie ein Buch dann schussendlich bei den LeserInnen ankommen wird, kann sie generell nicht erahnen, weil nach ihrer Auffassung jeder Lesende mit seinen eigenen Erfahrungen und Erlebnissen sehr viel zur Interpretation beiträgt. Bei ihren Treffen mit ihren LeserInnen überrascht es sie dann immer wieder, dass Dinge, die sie gedacht, jedoch nicht dezidiert aufgeschrieben hat, dennoch die Leserschaft erreicht haben.¹⁴

Selbst liest Marie Hermanson alles, besonders gern jedoch anglo-amerikanische Krimis, denn diese beinhalten all das, was für sie einen guten Roman ausmacht: „Där skall finnas spänning, bra miljö- och personschildring och – en gåta!“ (Dort soll es Spannung, gute Milieu- und Personenbeschreibung geben und – ein Rätsel!)¹⁵ Zu ihren LieblingsautorInnen gehören Ann Tyler und Margaret Atwood; nach eigenen Angaben hat sie durch P.D. James und Ruth Rendell viel gelernt, denn diese wissen „hur man ska skapa intriger och hålla spänningen vid liv“ (wie Intrigen geschaffen werden und Spannung am Leben gehalten wird),¹⁶ denn eine gute Intrige konstruieren zu können ist für sie von größtem Interesse.

Von KritikerInnen wird Marie Hermanson oft in Verbindung mit Science Fiction oder Fantasy gebracht. Nach eigener Aussage hat sie selbst nur wenig Literatur dieser Gattungen gelesen, mit Ausnahme der Werke Ray Bradburys, dessen Stil sie bewundert. Obwohl sie selbst schon mit SchriftstellerInnen wie Tove Jansson, Franz Kafka und Pamela Travers verglichen wurde, fühlt sie sich weder von diesen beeinflusst noch sieht sie direkte Vorbilder, was ihre eigene Sprache und ihren Stil betrifft, sei es in der literarischen Tradition Schwedens oder in der anderer Länder: „Kanske är jag påverkad av andra svenska författare när det gäller mitt språk, men det är inget jag själv är medveten om.“ (Vielleicht bin ich von anderen schwedischen VerfasserInnen beeinflusst, was meine Sprache betrifft, aber das ist nichts, dessen ich mir bewusst bin.)¹⁷

¹⁴ Vgl. Bratt, Marika: *Marie Hermanson slutar aldrig att förundras*. In: *Bokias läsvärld* November 2004. S. 7.

¹⁵ Margareta Artsman: *Dagens jubilar: Marie Hermanson*. In: *Svenska Dagbladet* 1996-11-26. o. S.

¹⁶ Mosander, Ingalill: „*Feta människor är vackra nakna*“ Marie Hermansson (sic!) låtsas att ingen ska läsa hennes böcker. In: *Aftonbladet*. 2001-09-08. S. 25.

¹⁷ Interview mit Marie Hermanson.

Den Beruf als Autorin sieht Marie Hermanson als eine einsame und isolierte Beschäftigung. Sie hatte nie besonders viel Kontakt mit anderen VerfasserInnen und verspürte auch nie das Bedürfnis, sich mit diesen über ihr Schreiben auszutauschen. Schreiben ist für sie vor allem der Versuch, über sich hinauszugelangen und sich anderen verständlich zu machen, die Grenzen zwischen sich und anderen zu durchbrechen. Und Schreiben bedeutet auch, eigenen Fantasien und Träumen Ausdruck geben zu können: „Att vara författare är att kunna berätta sina drömmar utan att tråka ut sina åhörare“ (Verfasserin zu sein bedeutet seine Träume erzählen zu können ohne seine ZuhörerInnen zu langweilen)¹⁸ – ein Anspruch, den zu erfüllen Marie Hermanson bisher ganz offensichtlich gelungen ist.

2.2 Aspekte der schwedischen Gegenwartsliteratur

2.2.1 Literarische Entwicklungen

Der Versuch, die Hauptströmungen der schwedischen Gegenwartsliteratur zu analysieren, gestaltet sich als äußerst schwierig. Die Literatur des neuen Jahrtausends ist noch zu neu, um die Ausbildung einheitlicher Merkmale zu ermöglichen, entsprechend hat auch eine fixe Kanonbildung noch nicht stattgefunden. Erschwerend kommt hinzu, dass viele AutorInnen sich in verschiedenen Genres versuchen. Neben altbekannten Namen gibt es eine Vielzahl von neuen SchriftstellerInnen, deren Werke zunächst nur an sich selbst gemessen werden können bzw. bei denen höchstens Verkaufszahlen darüber Auskunft geben, inwieweit sie ein Publikum erreichen.

Offensichtlich geworden ist jedoch eine deutliche Trendwende in Schweden in den letzten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts, besonders seit Ende der 1980er Jahre.

Einen deutlichen Einschnitt in der Literaturgeschichte des Landes stellte die politische Literatur der 1960er Jahre dar, die ihren Schwerpunkt auf das dokumentarische Genre legte und eine umfassende Sozialkritik zum Inhalt hatte.¹⁹ In Zeiten umwälzender politischer

¹⁸ Mosander, Ingalill: a.a.O. S. 25.

¹⁹ Als VertreterInnen hierzu etwa Sara Lidman (1923-2004), *Samtal i Hanoi* (1966, Gespräch in Hanoi), *Gruva* (1968, Grube); Eva Moberg (*1932), *Kvinnans villkorliga frigivning* (1961, Die bedingte Freigabe der Frauen); Jan Myrdal (*1927), *Rapport från kinesisk by* (1963, Bericht aus einem chinesischem Dorf); Carin Mannheimer (*1934), *Rapport om kvinnor* (1969, Bericht über Frauen); Maja Ekelöf (1918-1989), *Rapport från en skurhink* (1970, Bericht von einem Putzeimer); Per Olov Enquist (*1934), *Legionärerna* (1968, Die Legionäre);

Ereignisse und grundlegender Modernisierung in Schweden, wenn auch um den hohen Preis der Zentralisierung, Enthumanisierung der Arbeit und beginnenden sozialen Abstiegs, erfolgte der literarische Aufruhr in Form der klassischen Ideologiekritik. „Political commitment“ wurde daher bis in die Mitte der 1970er Jahre großgeschrieben und die SchriftstellerInnen sahen ihre Aufgabe u.a. in der Beweisführung, dass „verkligheten var strukturerad utifrån orättvisans, ojämlikhetens, ofrihetens m fl principier“ (die Wirklichkeit durch Prinzipien der Ungerechtigkeit, der Ungleichheit, der Unfreiheit u.a. strukturiert war).²⁰

Verstärkt wurde die Auseinandersetzung um die Vermittlung von Ideologie als Aufgabe der Literatur durch die Steigerung des gesellschaftlichen Bewusstseins aufgrund der beginnenden Umweltschutzdebatten in den 1970er Jahren. Hauptsächlich aber erfolgte in diesem Jahrzehnt eine starke Rückwendung zur Prosa. Prosa wie Lyrik wurden bestimmt vom Neo-Realismus, wobei die feministische Emanzipation²¹ einen wichtigen Blickwinkel darstellte. Der Roman rückte jetzt wieder in den Mittelpunkt des Interesses, oftmals mehrbändig, mit einer Vorliebe für Schwedens „Landsbygd“ (die ländliche Gegend) und gern historisch angelegt. SchriftstellerInnen,²² die Anfang der 1970er mit diesen breiten epischen Romanserien ins Licht der Öffentlichkeit traten, haben bis heute eine sehr starke Stellung in der schwedischen Literatur inne.

In dem neuen Dezennium, in dem Marie Hermanson ihr Erstlingswerk veröffentlichte, verschoben sich die Strukturen im Rahmen einer literarischen Neuorientierung. In den 1980er Jahren erfolgte die Umkehr vom ehemaligen Ideal der gewissenhaften realen Wiedergabe der Wirklichkeit, von sozialer Kritik und politischen Kategorien hin zu einer Zunahme der Bedeutung von Form und Stil bis zur Auflösung des Stils,²³ und zu neuen

²⁰ *Att skriva sin tid. Nedslag i 80- och 90-talet*. Hrsg. v. Madeleine und Claes Wahlin. Stockholm: Norstedts, 1993. S. 65.

²¹ Etwa Inger Alfvén (*1940), *Städpatrullen* (1976, Die Putzpatrouille); Märta Tikkanen (*1935), *Män kann inte våldtas* (1975, dt. *Wie vergewaltige ich einen Mann?*).

²² Wie besonders Kerstin Ekman (*1933), mit ihrer Tetralogie *Kvinnorna och staden* (1974-1983, Die Frauen und die Stadt) oder Sven Delblanc (1931-1992) mit seinen vier Romanen über das ländliche Södermanland, *Stenfågel* (1973, Steinvogel), *Åminne* (1970, Gedächtnis), *Vinteride* (1974, Winterschlaf), *Stadsporten* (1976, Das Stadttor).

²³ Hierzu gehören etwa die frühen Werke Mare Kandres (1962-2005) oder das breite Spektrum an Arbeiten, die verschiedene literarische Stile mischen wie bei Agneta Pleijel (*1940) oder Ernst Brunner (*1950).

Themen.²⁴ Es erfolgte eine Abkehr von den Ideologien der 1960er und 70er Jahre, das „kollektivt, ideologiskt renläriga och socialt och socialistiskt medvetna tänkande ersätts efter hand av en gränslöst individualistisk, kommersiellt pluralistisk och anti-ideologiskt pragmatisk samhällssyn (kollektive, ideologisch reine und sozial und sozialistisch bewusste Denken wurde allmählich von einem grenzenlos individualistischen, kommerziell pluralistischen und anti-ideologisch pragmatischen gesellschaftlichen Blickwinkel ersetzt“,²⁵ dem ein neuer, stark ausgeprägter Individualismus folgte.

Literarisch fand jetzt zwar nach wie vor auch der historische Roman²⁶ Verwendung, aber statt der üblichen gesellschaftskritischen, historisch-dokumentierenden Richtung kam es zu einer starken Hinwendung zu vielfach Märchen- und Mythenhaftem, zur Behandlung von religiösen und existenziellen Fragen und zum Auftreten von mystischen, mythischen, magischen und streng individualistischen Zügen.

Das Fantastische erhielt schon 1980 sein eigenes Forum in Form der Zeitschrift *Åttiotal (Die 80er)*, deren erste Ausgabe das Manifest für „socio-sensu-fantastiska litteraturen“ (sozio-sensu-fantastische Literatur)²⁷ enthält.

Als Grund für diese Hinwendung zum Fantastischen wurde das moderne Lebensgefühl genannt, das von einem Verlust an Lebenssinn geprägt ist und daher einen Zustand permanenter Krise auslöst, in dem sich Kunst als Zuflucht anbot und -bietet. Die SchriftstellerInnen verunsicherte „frånvaron av en yttersta meningsgarant, att det härmed blir problematiskt att framställa vem och vad ‚jag‘ egentligen är“ (die Abwesenheit eines äußersten Sinngaranten, dass es hiermit problematisch wird darzustellen, wer oder was ich eigentlich bin),²⁸ für sie wird es jetzt zunehmend wichtiger, mit der Vergangenheit, vor allem „med 60- och 70-talens politisering, med realismen, med fixeringen på jaget och dess väsen,“ (mit der Politisierung der 60- und 70er Jahre, mit dem Realismus, mit der Fixierung auf das Ich und dessen Wesen)²⁹ zu brechen. Daneben ist die Literatur der

²⁴ Etwa mythisch-religiöse Themen wie in den Romanen Marianne Fredrikssons (*1927), z.B. *Kains bok* (1981, Kains Buch), *Paradisets barn* (1989, Das Kind des Paradieses) oder *Syndafloden* (1990, Die Sintflut).

²⁵ Vgl. Jansson, Bo G.: *Nedslag i 1990-talets svenska prosa. Om 90-talets svenska roman och novell i postmodernt perspektiv*. Falun: Högskolan Dalarna 1998. S. 15.

²⁶ Als Beispiel etwa die Romane von Lars Andersson (*1954).

²⁷ Lönnroth, Lars und Sverker Göransson: *Den svenska litteraturen. Medieålderns litteratur 1950-85*. Bonnier Alba 1997. S. 281.

²⁸ *Att skriva sin Tid*. a.a. O. S. 72.

²⁹ Ebenda. a.a. O., S. 77.

1980er, um bei der schwedischen Vorliebe zur Einteilung der Literatur nach Dezennien zu bleiben, gekennzeichnet von einem starkem Misstrauen gegen die traditionelle Rhetorik der Massenmedien. In Frage gestellt werden musste jetzt, ob sich die Wirklichkeit tatsächlich umfassend und vollständig beschreiben ließ, und daraus ergab sich die Spannung zwischen der Erkenntnis, dass dem nicht so sei und der Notwendigkeit, Wirklichkeit in fiktivem Rahmen dennoch zu beschreiben und zu versuchen, diese begreifbar zu machen.

Es kam zwar nicht zu einer plötzlichen und völligen Umwerfung herkömmlicher Sujets – noch immer gab es die svenska landsbygden (die schwedische ländliche Gegend) und die Menschen, die dort lebten sowie überzeugte SozialistInnen – aber der Akzent verschob sich allmählich hin zur Einsicht, dass „den svenska folkhems- och folkbildarideologin när den väl överförs i praktisk förvaltning inte bara måste bli abstrakt och ogripbar“ (die schwedische Volksheim- und Volksbildungsideologie, wenn sie in die praktische Verwaltung überführt wird, nicht nur abstrakt und ungreifbar werden muss),³⁰ sondern dass sich diese Ideologie auch von ihren ursprünglichen idealistischen Aufgaben entfernt hatte und nun nur noch auf Illusionen aufbaute.

Deutlich wird, dass in der jungen schwedischen Prosa der 1980er Jahre die konventionelle realistische Erzählung im Großen und Ganzen fehlte. Jetzt fand sich wieder im Brennpunkt, was bisher kritisch bedenklich war – das Erzählen. Viele neue, auch lockere Romanformen, von der introvertierten Seelenanalyse bis hin zu sprachlichen Experimenten, erleichterten es jungen AutorInnen, auf sich aufmerksam zu machen. Dabei wurden ohne weiteres etablierte Märchen- oder Mythenstrukturen verwendet, die sich durch das Vermögen auszeichnen, „att locka in läsaren i en värld helt anorlunda än hennes egen och därigenom tjäna både som känsloimperativ och kunskapsinstrument“ (die Lesende in eine Welt zu locken, die ganz anders ist als ihre eigene und dadurch sowohl als Gefühlsimperativ als auch als Erkenntnisinstrument zu dienen).³¹ Diese Entdeckung fremder Welten und die damit verbundenen gefühlsmäßigen Aspekte zu schildern erschien nun als vornehmste Aufgabe der Literatur.

³⁰ *Att skriva sin Tid*. a.a. O., S. 216.

³¹ Ebenda, S. 240.

Als Beispiele für die Reinterpretation von Mythen sollen hier erwähnt werden Marianne Fredrikssons (*1927) Romane *Evas bok* (1980, *Evas Buch* dt. *Eva*), *Kains bok* (1981, *Kains Buch* dt. *Abels Bruder*) sowie *Syndafloden* (1990, dt. *Die Sintflut*), deren Titel schon die Beschäftigung mit Episoden des Alten Testaments verraten; *Rövarna i Skuleskogen* (1988, *Die Räuber im Skulewald* dt. *Skord von Skuleskogen*) von Kerstin Ekman (*1933), geschrieben in einem „anda av tidlös visdom“ (Geist zeitloser Weisheit);³² und *Rödluan* (1986, Rotkäppchen), in dem Märta Tikkanen (*1935) eine von der Psychoanalyse gefärbte Frauenwelt in Form des bekannten Märchens gestaltete.

Die 1990er Jahre gelten als das postmoderne Jahrzehnt Schwedens. Sie setzten den Trend des vorangegangenen Jahrzehnts fort, die Erzählbarkeit der Welt in Frage zu stellen. Dabei waren sie noch radikaler in ihrem Zweifel an einer möglichen oder gar realistischen Wiedergabe der Wirklichkeit.

Als zentrale Merkmale des Postmodernismus gelten Intertextualität und Metafiktivität. Das heißt, postmoderne Literatur thematisierte ihre eigene Fiktivität und schildert das Verhältnis zwischen Fiktion und Wirklichkeit als instabil. Nicht die Sprache beschrieb jetzt die Wirklichkeit, sondern die Wirklichkeit beschrieb die Sprache.³³ Die Wirklichkeit galt nicht mehr als eine begreifbare Realität und ließ sich auch nicht außerhalb der Sprache erfassen. Literatur konnte daher nicht mehr die Wirklichkeit abbilden, sondern nur andere Literatur. Mit diesem dekonstruktivistischen Ansatz wurde besonders der Individualismus verstärkt, der keine Verallgemeinerungen oder gar Universalität von Erkenntnissen oder Erfahrungen zuließ. Es existierte lediglich das Ich, ein „provisorisches Kulturprodukt“,³⁴ vollständig leer und inhaltslos, das von eigenen zufälligen Erfahrungen berichten kann. Als Beispiel für die Auflösung des Wirklichkeitsbegriffs und der Identitätslosigkeit kann Carina Rydbergs *Osalig ande* (1990, Unseliger Geist) dienen, in dem die verstorbene Protagonistin Marika als allwissender Geist die verworrenen Aktivitäten ihrer Hinterbliebenen kommentiert. Daneben gibt es die metaliterarische Diskussion wie in

³² *Litteraturens historia i Sverige*. Hrsg. v. Bernt Olsson und Ingemar Algulin. Stockholm: Norstedts 1995. S. 548.

³³ Vgl. Jansson, Bo G.: *Nedslag i 1990-talets svenska prosa. Om 90-talets svenska roman och novell i postmodernt perspektiv*. Falun: Högskolan Dalarna 1998. S. 13.

³⁴ Ebenda, S. 17.

Anna-Karin Palms (*1961) Werk *Faunen* (1961, dt. *Der Faun*),³⁵ die sich u.a. mit der Frage beschäftigt, wie Geschichten erzählt wurden.³⁶

Neben dem Postmodernismus gab es ein breites Spektrum an literarischen Gattungen, die weitergeführt wurden. Der realistischen Tradition, die sich mit gesellschaftlichen Veränderungen befasste, widmete sich etwa Eva-Lena Neimann (*1955) mit *Astrid och Ambrosius* (1991, Astrid und Ambrosius). Daneben gibt es stark lyrisch geprägte Prosa, wie die von Birgitta Lillpers (*1958), die mit *Medan de ännu hade hästar* (1993, Als sie noch Pferde hatten) einen Entwicklungsroman schreibt, der allerdings entgegen der herkömmlichen Tradition in der Gegenwart beginnt und sich dann in die Vergangenheit entwickelt.

In *Och jag grep årorna och rode* (1998, Und ich ergriff die Ruder und ruderte) erzählt Neimann die Geschichte eines Mannes, der auf der Suche nach seinem Kind und seiner Ehefrau ist, in einer unbestimmten, von reiner Natur dominierten Landschaft, „den omedelbart rena natur som människan har en möjlighet att heltoreflekterat ta till sig (der unmittelbar reinen Natur, die gänzlich unreflektiert zu sich zu nehmen der Mensch die Möglichkeit hat)“.³⁷

Da viele SchriftstellerInnen in den 1990er Jahren ein sehr abwechslungsreiches Œuvre aufwiesen und Werke in den unterschiedlichsten Gattungen veröffentlichten, macht auch die Schwierigkeit deutlich, über Muster und Trends in der Literatur oder sogar über einzelne VerfasserInnen explizite Verallgemeinerungen treffen zu können.³⁸

Was vor allem ins Auge fällt ist die große Anzahl von schwedischen Thrillern und Krimis, die auf dem heimischen und auch ausländischen Buchmarkt seit Ende der 1990er Jahre erschienen ist, erinnert sei nur an die Bestseller von Liza Marklund (*1962) oder Henning Mankell (*1948) und dessen Kommissar Wallander, wobei zu bedenken gilt, dass Kriminalromane von Seiten der Literaturkritik generell nicht zu den hohen, geachteten Kunstformen in der Literatur gerechnet werden.

³⁵ Nähere zu Anna-Karin Palm im Kapitel 1.2.2.4.

³⁶ Vgl. dazu *Nordisk kvindelitteraturhistoria. Bd 4, På jorden: 1960-1990*. Hrsg. v. Elisabeth Møller-Jensen. S. 531.

³⁷ Jansson, Bo G., a.a.O. S. 107.

³⁸ Vgl. *A History of Swedish Literature*, a.a.O. S. 466.

Wichtig bleibt festzuhalten, dass seit den 1980er Jahren die Fantasie wieder im Kommen ist und seit den 90er Jahren auch die Naturmystik einen festen Platz in der Literatur gewonnen hat. Und mit ihr alle Naturmächte, seien es nun ZauberInnen oder Drachen, nordische oder griechische GöttInnen, antike Mysterien oder Gestalten des Volksglaubens, die neue oder andere Welten zu schaffen vermögen und unterschiedliche Wirklichkeiten entstehen lassen können, zwischen denen sich sowohl HeldInnen als auch LeserInnen frei bewegen können.

2.2.2 *Besonderheiten weiblichen Schreibens in der Gegenwartsliteratur*

Nach diesem allgemeinen literarischen Überblick soll nun im Folgenden besonderes Augenmerk auf die Arbeiten schwedischer Schriftstellerinnen gerichtet werden, die in den letzten drei Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts auf sich aufmerksam machen konnten und so das literarische Umfeld Marie Hermansons prägten bzw. ähnliche Thematiken wie diese bearbeiteten. Besonders in den Mittelpunkt rücken dabei jene Werke moderner Autorinnen, die gleichfalls märchen- oder mythenhafte Motive aufnehmen oder sich an deren Sprache und Stil orientieren. Außerdem soll der Versuch unternommen werden, Marie Hermanson in der schwedischen Gegenwartsliteratur zu platzieren.

2.2.2.1 *Die Entstehung der Frauenliteratur in den 1970ern*

Obwohl die Tradition schreibender Frauen in Schweden weit zurückreicht, nämlich bis ins 14. Jahrhundert zu den Schriften *Revelationes celeste* der Hl. Birgitta (1303-1373), erschien in den gängigen Literaturgeschichten Skandinaviens bis in die zweite Hälfte des vergangenen Jahrhunderts Literatur als überwiegend männliche Domäne. Auch im Hinblick auf internationale Bekanntheit befanden sich Frauen stark im Nachteil, von wenigen Ausnahmen wie etwa Selma Lagerlöf (1858-1940) abgesehen. Lagerlöf selbst, in einem für ihre Zeit untypischen, an die nordischen Sagas angelehnten epischen Stil schreibend, wurde betrachtet als "a rather naïve storyteller, but now she is reread and appreciated by new feminist literary research".³⁹

Erst in der Zeit ab 1970, mit dem erneuten Erstarren der Frauenbewegung,⁴⁰ gewannen literarische Themen, die das Erleben und Erfahrungen von Frauen schilderten, an

³⁹ *Bloomsbury Guide to Women's Literature*. Hrsg. v. Claire Buck. London: Bloomsbury 1992. S. 103.

⁴⁰ Frauenbewegung hier als politisches Phänomen mit der Forderung nach Gleichstellung von Frauen und Männern.

Beachtung. Auf dem literarischen Markt erschienen Neuausgaben von einigen Werken Victoria Benedictssons (1850-88), *Pengar* (1885, Geld) und *Stora Boken* (unveröffentlicht, Das Große Buch), von Fredrika Bremer (1801-1865), *Hertha* (1856, dt. *Hertha oder Geschichte einer Seele. Skizze aus dem wirklichen Leben*, 1857) und Maria Sandel (1870-1927), *Virveln* (1913, Der Wirbel) und *Häxdansen* (1919, Der Hexentanz). Eine inzwischen klassisch gewordene Biografie der Schriftstellerin und Frauenrechtlerin Elin Wägner (1882-1949) *Elin Wägner – En biografi (Elin Wägner – eine Biographie)* wurde von Ulla Isaksson und Erik Hjalmar Linders in zwei Teilen 1977 und 1980 herausgegeben. Außerdem entstand in den Jahren 1981-83 erstmals eine eigene Literaturgeschichte für Frauen, *Kvinnornas litteraturhistoria (Literaturgeschichte der Frauen)*.⁴¹ Diese Frauenliteraturgeschichte machte es möglich, im Licht der feministischen Literaturtheorie unterdrückte oder verborgene literarische Traditionen schreibender Frauen bewusst zu machen und zu den Werken bekannter Schriftstellerinnen aus einem alternativen Blickwinkel heraus Stellung zu beziehen.

In diesem Zeitraum wurde auch die literarische Einteilung nach dem Geschlecht Usus und als zufrieden stellend empfunden, die sog. Frauenliteratur war somit entstanden. Ihre Vertreterinnen schrieben allerdings in den unterschiedlichsten Genres. Dazu gehören sowohl die breit angelegten historisch-sozialen Romane Kerstin Ekmans (*1944) wie ihre schon erwähnte Tetralogie *Kvinnorna och staden* (1972-83)⁴² über das Leben mehrerer Generationen von Frauen in einem sich entwickelnden kleinen Eisenbahnhort in Mittelschweden als auch die autobiografische Bekenntnisliteratur Sun Axelssons (*1935) wie *Drömmen om ett liv* (1978, Der Traum von einem Leben), *Honungsvargar* (1984, Honigwölfe), *Nattens årstid* (1989, Die Jahreszeit der Nacht).

Dazu gehört auch die kühne experimentelle Literatur Elisabeth Hermodssons (*1927) Dichterin, Essayistin, Romanschriftstellerin, die sich mit philosophischen, religiösen, feministischen wie auch kulturpolitischen und ästhetischen Fragen auseinandersetzte und die zweite Woge der neuen Frauenbewegung einleitete. Ihr starkes Engagement für die Sache der Frauen stellte sie u.a. in *Ord i kvinnotid* (1979, Worte in Frauenzeit) unter Beweis, worin sie aus feministischer Perspektive eine intensive Kultur- und Gesellschaftskritik

⁴¹ Der erste Band herausgegeben von Marie Louise Ramnefalk und Anna Westberg, der zweite Band von Ingrid Holmquist und Ebba Witt-Brattström.

⁴² *Häxringarna* (1972, Hexenringe), *Springkällan* (1976, Springquelle) *Änglahuset* (1979 Das Engelhaus), *En stad av ljus* (1982, Stadt aus Licht).

leistet. Mit *Samtal under tiden* (1983, Gespräch unterdessen) wendete sie sich vom männlich bestimmten Diskurs ab und den Besonderheiten weiblichen Daseins zu, das nach ihrer Überzeugung durch einen ewigen zyklischen Kreislauf gekennzeichnet ist, im Gegensatz zur linearen, zielorientierten männlichen Existenz.

Die Romane von Inger Alfvén (*1940) wie *Städpatrullen* (1976, Die Putzpatrouille) oder ihr Durchbruch *Dotter till en dotter* (1977, Tochter einer Tochter) fokussieren „on female discontent and the search for meaningful lives and satisfying love relationships“.⁴³ In ihren Romanen schildert Alfvén vor allem Konflikte in den Beziehungen zwischen Frau und Mann, die sich durch althergebrachte Geschlechterrollen ergeben. In *Städpatrullen* gründet die in der Frauenbewegung engagierte Hauptfigur ihre eigene Reinigungsfirma, in der sie zum einen Arbeitsplätze für Frauen schafft, zum anderen ihre politischen Ideen weitergeben kann. *Dotter till en dotter* beschreibt die Situation Eva-Maries, die mit einem Sänger verheiratet ist, der mit gesellschaftskritischen Liedern seinen Durchbruch schafft. Sie erkennt, dass sie in ihrer Beziehung genau dem Muster ihrer Mutter und Großmutter folgt. Um ein eigenständiges, erfülltes Leben führen zu können, muss sie sich von diesem Erbe lösen.

Kerstin Thorvall (*1925) wurde bekannt und auch berüchtigt für ihre Auseinandersetzung mit dem Thema weibliche Sexualität, ihr Roman *Det mest förbjudna* (1976, dt. *Alles was verboten ist*) rief einen moralischen Aufruhr in Schweden ins Leben und erhöhte dadurch natürlich ihren Bekanntheitsgrad. Das Buch schildert die Versuche Anne, sich von ihrer puritanischen Mutter durch sexuelle Affären zu befreien. Die Ablehnung der Einschränkung der Frau auf Ehe und Kinder zieht sich durch alle Bücher Thovalls, so auch in *Oskuldens död* (1977, Tod der Unschuld).

Eine der bekanntesten und meist gelesenen nordischen Schriftstellerinnen ist Märta Tikkanen (*1935), Finnlandschwedin und Feministin, Inbegriff des Ausspruchs: „Das Private ist das Politische“. Sie gehört zu der ersten Generation von Frauen, die ihre eigenen Lebenserfahrungen bewusst in Literatur umwandeln. Tikkanen berichtet von Frauen, die sich gegen männliche Besitzansprüche zu Wehr setzen und ein eigenes Leben außerhalb der Familie führen möchten. Anhand der Mutter-Tochter-Konstellation setzt sie das

⁴³ *A History of Swedish Literature*. Hrsg. v. Lars G. Warme. Lincoln & London: University of Nebraska Press 1996. S. 447.

mütterliche Bedürfnis nach Eigenständigkeit und Freiheit den Bedürfnissen des Kindes gegenüber und deckt die Schwierigkeit auf, eingegangene Kompromisse rechtfertigen und die radikal andere Art der Töchter akzeptieren zu müssen. Zugleich beschreibt sie die Hilflosigkeit und Frustration von Frauen gegenüber männlicher Aggressivität und Gewalt, so in *Män kan inte våldtas* (1975, dt. *Wie vergewaltige ich einen Mann?*).

Auch die realistische Literatur der 1930er Jahre fand in den 70er Jahren neue Aufmerksamkeit. Viele Werke aus dieser Zeit, z.B. die Bücher Moa Martinsons (1890-1964), waren nie als ernsthafte Literatur anerkannt worden. Nun wurden sie ebenfalls neu aufgelegt und fanden zahlreiche Nachahmerinnen. Das meiste der neuen proletarisch-feministischen Literatur ist allerdings inzwischen selbst wieder dem Vergessen anheim gefallen, so etwa Maja Ekelöfs (*1918-1989) *Rapport från en skurhink* (1970, Bericht von einem Putzeimer).

Unter den jungen Schriftstellerinnen, die in den 1970er Jahren debütierten und bis heute erfolgreich sind, sollen noch die Lyrikerinnen Eva Runefelt (*1953) mit ihrer „sensuell, kryptiskt bildrik känslolysrik“ (sinnlichen, kryptischen, bildreichen Gefühlslyrik)⁴⁴ und Katarina Frostenson (*1953) Erwähnung finden. Frostenson ist eine typische Vertreterin des Postmodernismus, die sich in verschiedenen Stilrichtungen, neben Lyrik auch in lyrischer Prosa und experimentellen Stücken, versucht hat. Ihr Stil, der bekannt ist „for being difficult and obscure“,⁴⁵ zeichnet sich aus durch „her play with words and common references to popular Swedish songs and sayings. She often breaks the reader’s anticipation by interjecting the unexpected while her affinity for tone and rhythm enhances the opposite, beautiful images and a sense of understanding.“⁴⁶ Der Inhalt ihrer Lyrik umfasst „a complex plethora of mythology, city landscapes, and allusions to well-known songs and folklore“,⁴⁷ sie beschäftigt sich mit den Beziehungen des Menschen zur Welt und der Transformierung von inneren Eindrücken und Gefühlen in physische Ausdrücke und Töne, wie etwa in *Tankarna* (1994, Die Gedanken). Wenn ihre Arbeiten auch schwer zu verstehen sind, so ist es doch „impossible to remain indifferent to them“.⁴⁸

⁴⁴ Hägg, Göran: *Den svenska litteraturhistorien*. Stockholm: Wahlström & Widstrand 1996. S. 649.

⁴⁵ Dübois, Ia: *Katarina Frostenson*. In: *Twentieth-century Swedish Writers after World War II*. Hrsg. v. Ann-Charlotte Gavel Adams. a.a.O. S. 91.

⁴⁶ *Female Voices of the North II. An Anthology*. S. 284.

⁴⁷ Dübois, Ia: *Katarina Frostenson*. a.a.O. S. 95.

⁴⁸ Ebenda, S. 95.

Die neuen weiblichen Texte enthielten eine breite Palette an Lebensentwürfen, von satirischen Gleichstellungsutopien und Idyllen bis zur Darstellung des völligen Zusammenbruchs. Sie schilderten das „Handicap“, das Frausein mit sich brachte – oft noch erschwert durch mehrfache Belastungen, nämlich zugleich auch noch Künstlerin, Intellektuelle, Farbige, Arbeiterkind oder Lesbe zu sein. Oft beschrieben sie auch die unfreiwillige Einsamkeit, die emanzipierten Frauen droht, weil Männer eigenständige, gleichberechtigte Frauen (noch) nicht aushalten konnten.

Zum selben Zeitpunkt begann sich neben dem Entstehen literarischer Werke von Frauen auch eine „blomstrande kvinnbildsforskning“ (blühende Frauenbildforschung)⁴⁹ zu entwickeln. Bei der genauen Untersuchung der Frauenbilder in Texten männlicher Schriftsteller ergab sich die Erkenntnis, dass Frauen dort fungieren als „projektionsyta för behov som inte rymdes inom patriarkatets mansroll – eller som offer på civilisationsprocessens och kulturproduktionens altare“ (Projektionsfläche für Bedürfnisse, die nicht in die Männerrolle des Patriarchats passen – oder als Opfer auf dem Altar des Zivilisationsprozesses und der Kulturproduktion).⁵⁰

Aus diesem Grund wurde den von Frauen verfassten Texten viel Aufmerksamkeit gewidmet, besonders all jenen, die bisher durch den Rost der Literaturgeschichte gefallen waren. Auf diese Weise wurde entdeckt, dass durchaus weibliche Schreibtraditionen vorhanden waren, obgleich schreibende Frauen über die Jahrhunderte hinweg als Abnormität gegolten hatten. Allgemein wurde jetzt das Bedürfnis deutlich, vor allem Texte zu finden, die bestätigen konnten, dass die Anliegen der Frauen in Sachen Gleichberechtigung und Emanzipation Frauen auf der ganzen Welt gemeinsam waren.

Der schwedische Neufeminismus in den 1970er Jahren, politisch gestärkt durch eine scharfe Gesetzgebung zu Gleichstellungsfragen und Geschlechter-Quotenregelungen, führte zu einer intensiven Geschlechterrollendebatte und einem starken Infragestellen des konventionellen Rollenverhaltens. In der Literatur ist eine allgemeine Aufbruchstimmung für diesen Zeitraum typisch, die Anzahl schreibender Frauen nahm stark zu. Da realistische Prosa generell wegen ihrer guten Lesbarkeit geschätzt wurde, konnten die neuen Autorinnen schnell ein breites Publikum gewinnen.

⁴⁹ Clason, Synnöve: *Ängeln på vinden*. Om kvinnligt skrivande nu och förr. Stockholm: Trevi 1989. S. 321.

⁵⁰ Ebenda S. 321.

Zusammenfassend lässt sich für diesen Zeitraum also feststellen, dass ein „Übergang vom Prosamodernismus zur realistischen, frauenpolitisch bewussten und engagierten Literatur“⁵¹ in Schweden stattgefunden hatte mit vor allem realistisch geschriebener Erfahrungsliteratur, Selbstbekenntnissen und Erzählungen, die die Emanzipation, die Frauenbewegung und eine Politisierung des Privaten betrafen.

2.2.2.2 Markante Änderungen in den 1980ern und fortlaufende Tendenzen

Mit dem Übergang zum neuen Dezennium verlor der Feminismus in Schweden viel von seiner Prominenz. Die Gleichstellungspolitik hatte nicht bewirken können, die Definition von dem, was sinnvolle, produktive Arbeit ausmachte, zu verändern. Die reproduktive Arbeit der Frauen, die Beschäftigung mit Kindererziehung und Haushalt, wurde nach wie vor an den Rand gedrängt.

Auch in der Literatur erwies sich das neue Jahrzehnt als Rückschlag für Autorinnen. Wie Ebba Witt-Brattström feststellt, änderten sich die Bedingungen für schreibende Frauen zum Negativen: „Efter sjuttioalets påstådda expansionskede i feminismens tecken anvisades kvinnorna en marginell position. (Nach der behaupteten Expansionsperiode der 70er Jahre im Zeichen des Feminismus wurde Frauen eine unbedeutende Position zugeteilt)“⁵²

Das betraf weniger die Motivation der LeserInnenschaft, auf Werke von Verfasserinnen zuzugreifen als vor allem die Auswahlkriterien der Verlage, die Verteilung der Unterstützungen und die Öffentlichkeitsarbeit. Sogar ein Werk wie die neue sechsbändige Literaturgeschichte *Den svenska litteraturen*, die in den 1980er Jahren von Lars Lönnroth und Sven Delblanc herausgegeben wurde, beschränkte Schriftstellerinnen auf nur 8% Anteil am Gesamtausmaß. Selbst 1992 war es für einen renommierten Verlag wie Bonniers noch möglich, seine elf jährlichen für schwedische AutorInnen vorgesehenen Stipendien ausschließlich an Männer zu verteilen.⁵³

Junge Schriftstellerinnen,⁵⁴ meist auch noch geschult durch die einseitig von männlichen Autoren bestimmten Leselisten in den literaturwissenschaftlichen Instituten der

⁵¹ *FrauenLiteraturGeschichte. Schreibende Frauen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Hrsg. V. Hiltrud Gnüg und Renate Möhrmann. Stuttgart: Metzler 1999. S. 364.

⁵² *Att skriva sin tid*, a.a.O. S. 302.

⁵³ Vgl. *Att skriva sin tid*, a.a.O. S. 302.

⁵⁴ Vertreterinnen dazu siehe nächsten Abschnitt.

Universitäten, versuchten sich nun zu etablieren, indem sie Etiketten wie „weibliche“ Schriftstellerin, weibliche Problematik und Feministin heftig zurückwiesen. Ihre Ausgangslage war äußerst ungünstig. Während die ältere Generation mit Schriftstellerinnen wie Kerstin Ekman, Sara Lidman oder Birgitta Trotzig den Zusammenbruch des Wohlfahrtsstaates auf realistische und dialektische Weise zu beschreiben versuchten, nahmen die jüngeren Autorinnen ihre Zuflucht darin, ihre eigenen Erfahrungen innerer Leere und depressiver Gefühle auszudrücken. Dazu gehörte vor allem der Eindruck der eigenen Wertlosigkeit und einer intensiv empfundenen Einsamkeit. Generell lässt sich in diesen Texten eine starke Tendenz zu masochistischen Strukturen erkennen. Auch die Männer wurden nicht gerade schmeichelhaft bedacht – die Zeit der Prinzen war vorüber, kameradschaftliche Beziehungen glänzten durch ihre Abwesenheit und fast durchgehend war der Mann ein Fall für die Untersuchungshaft. Wie ein roter Faden begann sich die Betroffenheit darüber, dass es den Mann als zuverlässigen Partner für die Frau nicht (mehr) gab, durch die Literatur zu ziehen.

Dieser Sachverhalt weist auf mehr hin als nur auf gewisse Hürden durch das Verlagswesen und den Buchmarkt. Hier zeigt sich im gesellschaftlichen Leben „en drastisk formel för gestaltningen av under- och överordning som ett mänskligt och i synnerhet kvinnligt dilemma (eine drastische Formel für die Gestaltung von Unter- und Überordnung als ein menschliches und im besonderen ein weibliches Dilemma)“.⁵⁵ Nach wie vor wird Frausein als mit Druck verbunden und von Zwang geprägt erlebt.

Somit verschieben sich also die Akzente von den 1970ern auf die 1980er Jahre dahingehend, dass es nicht mehr möglich schien, Erfahrungen auf eine realistische Weise zu bearbeiten. Debattenbeiträge interessierten nicht mehr und Bekenntnisliteratur hatte ihre Anziehungskraft verloren. Sprachlich neu thematisiert wurde vor allem Körperlichkeit, besonders im Hinblick auf den weiblichen Körper. Junge Autorinnen wie Mare Kandre (1962-2005), Anna-Karin Granberg (*1959) und Carina Rydberg (*1962) beschäftigen sich mit Themen wie Missbrauch in der Kindheit, Frauwerdung, Inzest und sexuelle Übergriffe. Masochistische Strukturen spielen eine große Rolle, so in den Werken Rydbergs, Inger Edelfeldts (*1956) und Katarina Frostensons: „Kroppen är ett tydligt tecken som måste överskridas och kanske till och med offras för att man ska nå litterär

⁵⁵ *Att skriva sin tid*, a.a.O. S. 307.

fullbordan“ (Der Körper ist ein deutliches Zeichen, das überschritten und sogar geopfert werden muss, damit man literarische Vollendung erreichen kann).⁵⁶

In den Büchern zeigten sich junge Frauen daher nun meist in der Opferhaltung. Monströse, bösertige Züge wurden mit Vorliebe geschildert: „Att skriva om kvinnor var ute (...), om det inte var för att beskriva hur lågsinta, eländiga eller lidande de var“ (Über Frauen zu schreiben war out (...), wenn nicht beschrieben wurde wie niedrig gesinnt, elend oder leidend sie waren).⁵⁷

Generell wies die Literatur von Frauen eine ausgesprochene Ich-Zentrierung auf und eine umfassende Beschäftigung mit der eigenen Biografie, die durchaus auch mit sozialer Kritik verbrämt sein konnte.

Mehrere Möglichkeiten, diesem weiblichen Dilemma, zumindest in der literarischen Form, etwas entgegenzusetzen, taten sich auf. Zum einen durfte über das Elend gelacht werden, etwa in Form gelungener Ironie wie z.B. in Kristina Lugns (*1948) provokativem Buch *Hundstunden* (1989, Die Hundestunde). Auch wurde verstärkt auf Märchen- und Mythenstrukturen, auf Religion und Metaphysik, zurückgegriffen: „*Myterna* blir de större speglar som åtminstone skenbart skapar ordning i det kaotiska nuet (*Die Mythen* werden die größeren Spiegel, die zumindest scheinbar Ordnung im chaotischen Jetzt schaffen)“.⁵⁸

Es lässt sich schon als Trend bezeichnen, dass in Schweden ab Mitte der 1980er Jahre Autorinnen, ganz offensichtlich auch im Gegensatz zu ihren männlichen Kollegen, mit Vorliebe an antike und nordische Mythenfiguren oder an Märchenmotive anknüpften.

Damit schilderten sie die Gegenwart

utifrån ett fantasifullt och omedelbart personligt perspektiv i lyriska prosaberättelser, medan de manliga i samma författargeneration (till exempel) är sysselsatta med att utforska nutidshistorien i dokumentärromanens form

(von einer fantasievollen und unmittelbar persönlichen Perspektive her in lyrischen Prosaerzählungen, während sich die männlichen [Erzähler] in derselben Autorengeneration [zum Beispiel Ola Larsmo, Kristian Petri, Lars Jacobson und Steve Sem-Sandberg] damit beschäftigen, die Gegenwartsgeschichte in Form des Dokumentarromans zu erforschen).⁵⁹

So lassen sich also hauptsächlich zwei literarische Strömungen in den 1980er Jahren ausmachen: einmal der Versuch der konkreten Wirklichkeitsabbildung, wie er von

⁵⁶ *Att skriva sin tid*, a.a.O. S. 300.

⁵⁷ Ebenda., a.a.O. S. 304.

⁵⁸ Clason, Synnöve: *Ängeln på vinden*. a.a. o. S. 39.

⁵⁹ Nilson, Petra: *En saga i verkligheten. Intervju med Marie Hermanson* In: *Bonniers litterära magasin*. – 1996/6. S. 16.

männlichen Schriftstellern unternommen wurde, zum anderen die starke Ich- und auch Sprachfixierung der weiblichen Autorinnen, verbunden mit der Infragestellung einer objektiv existierenden Außenwelt und jeglicher gegebener ErzählerInnenposition sowie der Schaffung eigener literarischer Gesetze, was sowohl Inhalte als auch Sprache betraf.

Charakteristisch für diese Zeit waren auch die textlichen Experimente, die fast alle Autorinnen durchführten. Kaum eine ließ sich beim Schreiben auf nur ein Genre beschränken. Manche Autorinnen bevorzugten dabei realistische, andere mehr modernistische Schreibweisen. Dieses Schwanken zwischen Realismus und Modernismus war ein weiterer Zug der Zeit, es war „one of the most important consequences of the new women’s literature of the 1970s“⁶⁰ und nie stärker ausgeprägt als in den 1980ern, obwohl es mittlerweile sehr schwer geworden ist, den Unterschied von Modernismus und Realismus präzise zu definieren.

Agneta Pleijel (*1940) gehört zu den Autorinnen, die sich in verschiedenen Genres einen Namen machten. Als Dramatikerin debütierte sie 1979 mit dem Theaterstück *Kollontaj*,⁶¹ bevor sie später zur Lyrik wechselte und danach mehrere Romane veröffentlichte. Sie beschäftigt sich mit der Problematik weiblicher Identität und fokussiert demgemäß auf den weiblichen Figuren, die sich aus innerlich eher zerrissenen, unerfüllten Persönlichkeiten ihrer früheren Stücke ständig weiterentwickelten zu gereiften Frauen, fähig mit Krisen umzugehen. Oftmals tritt in ihren Romanen eine weibliche Erzählerin auf, die aus ihrer Sicht die Ereignisse beschreibt, so in *Vindspejare* (1987, dt. *Der Weg des Windes*), eine ihrer ehrgeizigsten Arbeiten, in der sie sich unter anderem mit der Thematik künstlerischen Schaffens beschäftigt, und *Hundstjärnan* (1989, Hundsstern), einer Geschichte über das Erwachsenwerden und die Identitätssuche eines jungen Mädchens. Zusammenfassend lässt sich über das Werk Pleijels sagen, es „combines a preoccupation with female characters and a focusing on liberation in terms that are probably not wholly unrelated to the simultaneous development of feminism“.⁶²

Zu den jungen Schriftstellerin, die in der literarischen Szene am Ende der 1980er Jahre auf sich aufmerksam machten, gehören z.B. Gunilla Linn Persson (*1956), die ihr Debüt als

⁶⁰ *Bloomsbury Guide to Women’s Literature*. a.a.O. S. 105.

⁶¹ Alexandra Kollontaj (1872-1952), bedeutende Persönlichkeit der russischen Revolution, später sowjetische Botschafterin in Schweden.

⁶² Forsås-Scott, Helena: *Swedish Women’s writing 1850-1995*. London: Athlone 1997. S. 191. S. 248.

Romanschriftstellerin 1989 mit *Skuggorna bakom oss* (Die Schatten hinter uns) gab und die sich vor allem der Figur des jungen Mädchens annahm und deren Konfrontationen mit Familien- und Liebesleben beschrieb. Weibliche Identitätskrisen sind bei ihr ein wiederholt auftretendes Motiv, wobei ihr großes Augenmerk auch dem deutlich gezeichneten Klassenhintergrund gilt.

Nina Lekander (*1957) beschreibt in *Mun mot mun* (1988, dt. *Mund zu Mund*), welche Möglichkeiten Frauen heutzutage haben, um sich zu verwirklichen, und welche Schwierigkeiten es mit sich bringt, traditionelle Frauenrollen mehr als nur im privaten Bereich hinter sich zu lassen. Sie kritisiert das Fehlen an progressiven politischen Ideologien, das es Frauen schwer macht, sich gesellschaftlich zu engagieren.

Gegen Ende der 1980er Jahre wurde die Bezeichnung „Frauenliteratur“ für Werke weiblicher Autorinnen immer mehr von diesen hinterfragt. Die heftig geführte Diskussion, ob es eine typisch weibliche Schreibweise gäbe, war im Verlauf des Jahrzehnts ergebnislos geblieben. Die Bezugnahme auf lediglich das Geschlecht der Verfasserinnen verlor somit als Kriterium seine Sinnhaftigkeit, solange nicht im Gegensatz etwa von Männerliteratur gesprochen wurde. Auch unter künstlerischen Aspekten betrachtet unterschieden sich die Werke von Frauen und Männern nicht – wenn, lag der Widerspruch in der sozialen Realität, die es Frauen nach wie vor schwerer machte, sich als professionelle Schriftstellerin zu profilieren.

Als logische Konsequenz der Entdeckungen der vorangegangenen Jahre nahm das Forschungsinteresse erneut eine Wendung. Nunmehr verschob sich das Interesse von den weiblichen Verfasserinnen und den literarischen Frauenfiguren hin zur Frage nach der Weiblichkeit an sich und wodurch sich diese auszeichne. Im Zuge des Dekonstruktivismus wurde diskutiert, ob sich „Weiblichkeit“ überhaupt an das biologische Geschlecht binden lässt und ob es in der menschlichen Entwicklung Stadien gibt, die sich durch Geschlechtsunterschiede auszeichnen, bevor der Sozialisierungsprozess einsetzt, oder ob Geschlecht nicht generell konstruiert und durch den gesellschaftlichen Diskurs bestimmt wird. So untersucht die amerikanische Philosophin Judith Butler (*1956) die Kategorien Körper und Identität neu und kommt zu dem Schluss, dass die Kategorien männlich und weiblich nicht mehr als natürlich verstanden werden können, sondern durch Sozialisierung konstruiert werden. Damit wird zugleich die Kategorie „Frau“ fraglich, was zu heftigen Diskussionen in der Feminismusdebatte führte.

Auch in den 1990er Jahren liegt nach wie vor ein Augenmerk auf der Besonderheit des Weiblichen, aber über das Schreiben von Frauen werden sehr wenig konkrete Aussagen getroffen. Ganz generell gesprochen sind keine homogenen Schreibtraditionen mehr erkennbar. Literatur von Frauen ist ganz offensichtlich nicht mehr ausdrücklich feministisch geprägt,⁶³ wenngleich das Bewusstsein für Gender und „gender issues“ stark ausgebildet ist.

2.2.2.3 Versuch einer theoretischen Platzierung Marie Hermansons

Mit ihrem Debüt, der Kurzgeschichten-Sammlung von 1986 *Det finns ett håll i verkligheten*, steht Marie Hermanson eindeutig im Trend der 80er Jahre, auf märchenhafte Motive und Strukturen zuzugreifen. Auch ihre späteren Romane bedienen sich immer wieder dieser Motive, sie übernimmt sowohl Märchenstrukturen als auch regelmäßig einzelne Elemente aus Märchen, Sage und, obgleich seltener, Mythos, wie im zweiten Teil dieser Arbeit genauer zu zeigen sein wird. Auch mit ihrer klaren, farbigen Sprache, mit der es ihr aber durchaus gelingt, mystische Stimmungen zu schaffen, erinnert sie an die klare, einfache Sprache des Märchens.

Damit befindet sich Hermanson in der schon von Fredrika Bremer, Elin Wägner und auch Kerstin Ekman begründeten Tradition, mythische Muster als Erzählstruktur und als Ausgangsbasis für die weibliche Identitätssuche zu benutzen. Auch die großen skandinavischen Erzählerinnen Karen/Tania Blixen (1885-1962) und Astrid Lindgren (1907-2002) haben ihre Wurzeln im Bereich des Märchen- und Sagenhaften. Besonders Lindgrens Märchenproduktion diente dazu, eine Wiederkunft des Märchens einzuleiten und es auch bewusst weiter zu entwickeln. Die neue Qualität, die sich daraus ergab, lässt sich wie folgt beschreiben: „Sagodrag och normalverklighet smältes samman till en ny värld i vilken gränserna för det möjliga, det som kan inträffa, har utvidgats“ (Märchenzüge und Normalwirklichkeit werden zu einer neuen Welt verschmolzen, in welcher die Grenzen für das Mögliche, für das, was eintreffen kann, ausgeweitet worden sind).⁶⁴ Fantasie erfährt wieder eine neue Blütezeit, und in jenem Bereich, zwischen Wirklichkeit und Traum, Alltag und Fantasie, in dem mehr möglich ist, als auf den ersten Blick hin

⁶³ Vgl. Forsås-Scott, Helena: *Swedish Women's writing 1850-1995*. a.a.O. S. 191.

⁶⁴ Holmberg, Hans: *Från Prins Hatt till Prins Mio. Om sagogenrens utveckling*. Stockholm: Rabén & Sjögren 1988. S. 70.

angenommen wird oder möglich scheint, in dem es immer wieder Einbrüche aus anderen Wirklichkeiten gibt, sind auch die Erzählungen Marie Hermansons angesiedelt.

Für Marie Hermanson, die sich vor allem dem modernen lyrischen Prosagenre zuordnen lässt, stellt das Märchenhafte eine derart wichtige Ingredienz ihrer Romane dar, dass sie von Kritikern gern auch „den svenska litteraturens moderna sagoberättare (die moderne Märchenerzählerin der schwedischen Literatur)“⁶⁵ genannt wird, die Märchen für Erwachsene erzählt und die daher zu den „stora och folkära företrädarna för den både fantasifulla och djuppsykologiska berättartraditionen (großen und populären VertreterInnen der sowohl fantasievollen als auch tiefenpsychologischen Erzähltradition)“⁶⁶ gerechnet wird.

Nach ihrer eigenen Einstellung zu Märchen befragt, führt Marie Hermanson vor allem ihre Vorliebe für die deutliche Form und die symbolische Ausdruckskraft an, die Märchen für sie anziehend machen:

Sagorna är fortfarande intressanta för mig för att de har en så tydlig form och jag är intresserad av form. Det finns ju ofta ett mönster, upprepningar, tretal o s v . Dessutom tycker jag sagan är ett naturligt språk för att uttrycka det undermedvetna, eftersom den arbetar med symboler.

(Märchen sind immer noch interessant für mich, weil sie eine so deutliche Form haben und ich mich für Form interessiere. Es gibt ja oft ein Muster, Wiederholungen, Dreizahl usw. Außerdem finde ich, das Märchen ist eine natürliche Sprache um das Unbewusste auszudrücken, weil es mit Symbolen arbeitet).⁶⁷

Allerdings hegte sie nie die Absicht, Märchen zu schreiben, da es für sie immer wichtiger war, wirklichkeitsnahe Geschichten zu entwerfen und möglichst realistisch umzusetzen. Dennoch verdanken ihre Bücher ihren besonderen Reiz der zusätzlichen Dimension, die sie durch das Fantastische, jenes magische Dazwischen, erhalten. Heute orientiert sich Hermanson nach eigenen Aussagen bewusst weniger an Märchen und Märchenhaftem, weil sie dem „wirklichen“ Leben mit zunehmendem Alter immer mehr Faszination abgewinnen kann:

Det finns en magisk dimension i verkligheten, som jag blir mer och mer medveten om. (...) Jag har aldrig själv sett mig som någon sagoberättare. Många gånger slår jag också bakut när man talar om ‚fantasy fiction‘ eller att i fantasins värld kan vad som helst hända. Det skulle bli stendöd litteratur om man bortsåg från verkligheten.

⁶⁵ Nilson, Petra: *En saga i verkligheten*. a.a.O. S. 16.

⁶⁶ Ebenda., a.a.O. S. 16.

⁶⁷ Interview mit Marie Hermanson.

(Es gibt eine magische Dimension in der Wirklichkeit, die mir mehr und mehr bewusst wird. [...]Ich habe mich selbst nie als eine Märchenerzählerin gesehen. Oftmals lege ich mich quer, wenn man von ‚fantasy fiction‘ redet oder dass in der Welt der Fantasie was auch immer passieren kann. Das würde mausetote Literatur werden, wenn man von der Wirklichkeit absehen würde).⁶⁸

Nicht nur durch das Einarbeiten von Märchenhaftem erregen ihre Romane Aufsehen, sie zeichnen sich auch durch zahlreiche andere Eigenschaften aus. So verfügt Marie Hermanson über einen sehr poetischen Sprachstil insbesondere bei den Naturbeschreibungen und bedient sich in feinen Dosen der Ironie als Stilmittel. Dazu nennt sie ein reiches Potential an Themen ihr Eigen, denen sie sich wiederholt und jedes Mal aus einem anderen Blickwinkel heraus widmet. Dazu gehört das Aufzeichnen weiblicher Entwicklungswege, die Aufarbeitung intensiver Kindheitserfahrungen und die Darstellung der Lebensverhältnisse von gesellschaftlichen Außenseitern.

Auch wenn Marie Hermanson sich selbst so beurteilt, dass sie sich zu einem realistischeren Schreibstil hin entwickelt hat, so bleiben in ihren Erzählungen doch immer noch die überraschenden Einbrüche aus anderen Wirklichkeiten, die ihr Lesepublikum immer auf etwas Unerwartetes hoffen lässt. Oder, wie Ingrid Elam die Autorin charakterisiert:

Marie Hermanson har ett eget rum i svensk samtidslitteratur. Där råder skymning, luften är klar, stämningen laddad med förväntan och oro. Där berättar hon sagor för vuxna.

(Marie Hermanson hat einen eigenen Platz in der schwedischen Gegenwartsliteratur. Dort herrscht Abenddämmerung, die Luft ist klar, die Stimmung geladen mit Erwartung und Unruhe. Dort erzählt sie Märchen für Erwachsene).⁶⁹

2.2.2.4 *Märchen- und Mythenhaftes in den Werken schwedischer Gegenwartsschriftstellerinnen*

Wie bereits festgestellt wurde, sind Motive und Strukturen aus sowohl antiken, biblischen als auch nordischen Märchen, Sagen und Mythen in den Jahren ab 1980 häufig in den Werken schwedischer Schriftstellerinnen zu finden. Diese Tatsache stellt einerseits ein Reaktionsmuster auf gesellschaftliche Gegebenheiten dar; andererseits sind besonders Märchen ein geeignetes Ausdrucksmittel um die Hoffnung auf eine gute Zukunft aufrechtzuerhalten und fungieren gleichzeitig auch als Trostspender für eine düstere Gegenwart.

⁶⁸ Nilson, Petra: *En saga i verkligheten*. a.a.O. S. 20.

⁶⁹ Elam, Ingrid: *De glömdas hämnd. Marie Hermanson tar steget ut i de osynliggjordas värld*. In: *Expressen*. 2001-09-04. S. 02.

Weil Märchen wie Mythen auf vielen Ebenen Lesende ansprechen – direkt, symbolisch, tiefenpsychologisch – haben sie offensichtlich bis heute ihre Faszination behalten. Obwohl sie keine Realität widerspiegeln, bieten sie doch eine Möglichkeit, existentielle Probleme zu gestalten und nach alten Traditionen und Vorstellungsweisen das Leben der Menschen in ein großes Ganzes einzuordnen und die Welt zu erklären.

In den 1980er Jahren machte die Journalistin Marianne Fredriksson ein breites Publikum mit ihren groß angelegten mythologischen Romanen, die sie mit Vorliebe im biblischen Bereich ansiedelte, auf sich aufmerksam und erreichte damit eine große Auflagenhöhe. Ihre Bücher, beginnend 1980 mit *Evas bok*, dem ersten Teil der Romantrilogie *Paradisets barn* (Kinder des Paradieses),⁷⁰ machen ihr Publikum vertraut mit Themen aus dem 1. Buch Mose und werden von weiteren biblischen Thematiken gefolgt. Für die Literaturkritik gelten sie als „typiska exponenter för tidens intresse för mytiskt och mystiskt avlägsna och fantasieggande historieperspektiv (typische Exponenten für das Interesse der Zeit an mythisch und mystisch entfernten und fantasieanregenden Gesichtspunkten)“.⁷¹

In *Evas bok* erzählt Fredriksson die Geschichte von Schöpfung und Sündenfall ganz neu aus weiblicher Sicht: die Protagonistin Eva macht sich, nach dem ihr ältester Sohn den jüngeren getötet hat, auf die Suche nach ihrem eigenen Ursprung und nach ihrer eigenen Identität. Die Frage nach der weiblichen Identität erscheint hier schon als ein zentrales Motiv.

Fortgesetzt wird der biblische Zyklus mit *Kains bok*, das die Geschichte des Brudermörders Kain erzählt, der zerrissen von Schuldgefühlen, immer auf der Suche nach Frieden, in einem abenteuerlichen Leben durch die Welt irrt.

Mit *Noreas Saga* (1986, dt. *Noreas Geschichte*) richtet Marianne Fredriksson den Fokus wieder auf eine weibliche Hauptgestalt. Die Tochter Evas und Adams gilt als ein besonders begabtes Kind – sie kann in die Zukunft schauen und erkennen, was im Herzen der Menschen verborgen ist. Stets fühlt sie sich im Einklang mit der Natur, wenn sie auch nicht vor Schicksalsschlägen gefeit ist.

Nach und während der Veröffentlichung realistischer Romane wie *Simon och ekarna* (1985, dt. *Simon*), die die Geschichte eines jüdischen Adoptivkindes in einer schwedischen

⁷⁰ Die anderen beiden Romane sind *Kains bok* und *Noreas Saga*.

⁷¹ *Litteraturens historia i Sverige*. a.a.O. S. 569.

Arbeiterfamilie erzählt, und *Anna, Hanna och Johanna* (1994, dt. *Hannas Töchter*), der Schilderung des Lebens dreier Generationen von Frauen in Schweden, wendet sich Fredriksson immer wieder biblischen Themen zu. Mit *Den som vandrar om natten* (1988, dt. *Marcus und Eneides*) schreibt sie eine philosophische Parabel, die zur Zeit Jesu spielt, und *Syndafloden* (1990, dt. *Die Sintflut*) führt ins Jahr 2.750 v. Chr. nach Mesopotamien und zu der Geschichte Noahs und seiner Familie im Angesicht der Flutkatastrophe zurück und hat unter anderem die Vernachlässigung gottgegebener Ressourcen zum Thema.

Mit ihrem Roman *Maria Magdalena* (1997, dt. *Maria Magdalena*) interpretiert die Autorin Gestalten des Neuen Testaments neu: die weibliche Hauptfigur erzählt lange nach dem Tod Jesu zweien seiner Jünger ihre Erinnerungen von dem Meister und gibt zugleich eine weibliche Version des Entstehens des über einen so langen Zeitraum männlich dominierten Christentums.

Die Schilderung gesellschaftlichen Lebens in diesen Romanen basiert bei Marianne Fredriksson oft auf Ansichten der Populärpsychologie, auch Einflüsse mit so genanntem New-Age-Charakter lassen sich finden. Neben ihrem großen zentralen Thema, der Freundschaft zwischen Menschen, bringen ihre Romane immer wieder zum Ausdruck, dass die Menschheit befähigt ist, mystische Erfahrungen zu machen und visionäre Sichtweisen zu entwickeln. Mit ihren Romanen möchte sie neue Perspektiven eröffnen, die Lesenden mit anderen, neuen Denk- und Sichtweisen vertraut machen und zugleich eigene Einsichten gewinnen lassen.

Die renommierte Schriftstellerin Birgitta Trotzig (*1929), seit 1993 Mitglied der Schwedischen Akademie, bringt eine eigene Note in die schwedische Literatur, ihre Arbeit „escapes categorization in traditional terms“.⁷² Abseits aller literarischen Zuordnungen beschreibt sie als überzeugte Katholikin die dunklen Seiten des Menschen und seine Ausgeliefertheit, Zustände von Erniedrigung, Leiden und Tod, deren Ursachen sie weniger sozialkritisch, sondern eher in der unbefriedigenden spirituellen Existenz des Individuums sieht. Sie setzt die Kraft von Religion verbunden mit Poesie der inhumanen, ego-orientierten Konsumgesellschaft der Gegenwart als Alternative gegenüber.

⁷² Sondrup, Steven P.: *Birgitta Trotzig*. In: *Twentieth-century Swedish Writers after World War II*. Hrsg. v. Ann-Charlotte Gavel Adams. a.a.O. S. 291.

Ihren Durchbruch erreichte Birgitta Trotzig mit *De utsatta* (1957, dt. *Die Ausgesetzten. Eine Legende*), in denen sie u.a. ihre Version der biblischen Schöpfungsgeschichte, des Sündenfalls und Hiobs Bedrängnissen und Auseinandersetzungen mit Gott darstellt. „Like a powerful undercurrent, a profound - albeit rarely simple - religious commitment runs throughout Trotzigs work. Religion, particularly, the struggle to account for the suffering and evil in the world, unites her writings and gives them a degree of interpretive cohesion”.⁷³

Unter ihren Werken zeichnet sich besonders *Dykungens dotter* (1985, dt. *Moorkönigs Tochter*) aus, das sie nach dem Märchen „Dynd-Kongens Datter“ (1858) von Hans Christian Anderson (1805-1875) schuf. In Andersens Märchen gebiert eine ägyptische Prinzessin eine Tochter vom König des Moores, die bei Tag wild und wunderschön ist, bei Nacht aber eine hässliche Kröte. Trotzig erzählt analog dazu die Geschichte einer Frau, die ungewollt von einem Mann, der im Gefängnis landet, schwanger wird sowie deren Leidensweg als alleinerziehende Mutter. Sowohl ihre Tochter als auch ihr Enkel sind zugleich dunkle und lichte Gestalten und gehen schlussendlich, im Gegensatz zur Märchenvorlage, als Ausgestoßene zugrunde. „The Marsh King’s Daughter can be read as a powerful plea for the freedom of the individual and a calling into question of standards of “normality” that threaten to become increasingly rigid and restrictive”.⁷⁴

Kerstin Ekman gehört zu den bekanntesten schwedischen Schriftstellerinnen, die in ihrem Heimatland auch schon mit allen bedeutenden Literaturpreisen ausgezeichnet wurde. 1978 wurde sie in die Schwedischen Akademie (Svenska Akademien) gewählt, an deren Arbeit sie allerdings seit 1989 aus Protest gegen die mangelnde Unterstützung für den iranischen Schriftsteller Salman Rushdie nicht mehr teilnimmt.

Schon in den letzten beiden Teilen ihrer großen Tetralogie, *Änglahuset* (1979, dt. *Das Engelhaus*) und *En stad av ljus* (1983, dt. *Stadt aus Licht*) begegnet den LeserInnen eine neue Qualität in der Verfasserschaft Ekmans. Beide Teile sind nicht mehr so leicht lesbar wie ihre früheren Bücher und die verschiedenen Bedeutungsschichten lassen sich nur schwer erschließen. Besonders der vierte Teil, *Stad av ljus*, verfügt über eine sehr aufgebrochene Erzählstruktur mit vielen verschiedenen Bedeutungsebenen.

⁷³ Ebenda, S. 291.

⁷⁴ Forsås-Scott, Helena: *Swedish Women’s Writing 1850-1995*. a.a.O. S. 166.

Ekman arbeitet unter anderem mit zahlreichen naturmythologischen Einflechtungen. Eine wichtige Rolle spielen dabei Bäume als grundlegendes Symbol des Kontaktes zwischen Erde und Himmel sowie Dunkel und Licht. So beginnt etwa *Änglahuset* mit einer Konversation zwischen einem Baum und einem Holzgebäude, das sich noch sein Baumbewusstsein bewahrt hat. Im weiteren Verlauf der Handlung erfährt Frieda, eine der Protagonistinnen, mitten in einem Winterwald eine Lichtvision.

Auch zahlreiche mythische Verbindungen werden sichtbar – Schottenius spricht in ihrer Arbeit von der Gestalt der Großen Mutter,⁷⁵ die in der weiblichen Hauptfigur Ann-Marie deutlich wird, als Verkörperung der Göttin Ishtar, hier Ishnol genannt. Wie jene Mutter- und Fruchtbarkeitsgöttin muss Ann-Marie symbolisch in die Unterwelt hinuntersteigen, um ihr Kind Elisabeth und auch sich selbst dem Leben wiederzugewinnen. Nicht umsonst wurde der dritte Teil des Romans *Katten* (Die Katze) genannt: die Katze wird oft verbunden mit dem Bild der Hexe oder einer Inkarnation der Göttin. *Stad av ljus* ist von fast schon religiös zu nennenden Einsichten geprägt, beschäftigt es sich doch in seiner Thematik immer wieder mit der Aufgabe der Frau als Akteurin im Schöpfungsmysterium.

Mit *Hunden* (1986, Der Hund) gelang Ekman eine Erzählung, die sich beschreiben lässt als „sago-lik i sin skildring av en besjälad natur, der till och med dofter kan upplevas som väsen“ (märchenhaft in ihrer Schilderung einer beseelten Natur, wo selbst Düfte als Wesen erlebt werden können).⁷⁶ Ein kleiner Welpe verschwindet im Schneewald und versucht dort zu überleben, bis er sechs Monate später, reichlich verwildert, von Menschen wieder gefunden wird. Die Autorin schildert dabei die Ereignisse und unterschiedlichen Erfahrungen, die Wahrnehmung von Düften und Bewegungen aus der Sicht des kleinen Hundes.

Hauptsächlich märchenhaft ist aber Ekmans nächster Roman, *Rövarna i Skuleskogen* (1988, dt. *Skord von Skuleskogen*). Hier erzählt Kerstin Ekman die ein halbes Jahrhundert umspannende Geschichte eines nicht menschlichen Protagonisten namens Skord. Der Name ist symbolhaft zusammengesetzt aus den beiden schwedischen Worten „skog“ für Wald und „ord“ für Wort. Der Name dient zugleich als Programm: Skord ist ein Troll aus dem Wald, ein Wesen ohne Erinnerung oder Vergangenheit, das es zu den Menschen zieht

⁷⁵Vgl. Schottenius zahlreiche Ausführungen in ihrem Buch über Kerstin Ekman *Den kvinnliga hemligheten*, Stockholm: Bonnier 1992.

⁷⁶ Nilson, Petra: *En saga i verkligheten*. a.a.O. S. 16.

und das sich durch seine Leidenschaft für die menschliche Sprache auszeichnet. Vom Mittelalter an bis ins 19. Jahrhundert bewegt sich Skord unter den Menschen, bis sich dieses seltsame Wesen nach und nach selbst in einen von ihnen verwandelt. In einem geschichtlichen Überblick über Schweden und Europa erfährt er Sprache und Verhältnisse als Bettler im mittelalterlichen Nordschweden und erlebt eine große Bandbreite an Existenzen als Gefangener, Räuber und Priesterlehrling, als Assistent eines Alchimisten, als Feldscher zur Zeit des Dreißigjährigen Krieges (1618-1648) bis hin zu einer Karriere als Gelehrter, Arzt und Hypnotiseur rund zweihundert Jahre später.

Durch den Erwerb der Sprache zeigt sich bei Skord ein beginnendes Verständnis für chronologische und kausale Zusammenhänge. Seine Trollfähigkeiten hingegen, der Gestaltwechsel etwa, wenn er als Rabe über den Baumwipfel kreist, verlieren sich, während er lesen, schreiben und auch allerlei andere Künste lernt. Was ihm bleibt ist die Kunst, seine Identität je nach Bedürfnis und nach den ihn umgebenden Personen ändern zu können. Am deutlichsten wird das bei der Wahl seines Namens: während er zu Beginn schlicht Skord heißt, nennt er sich als Alchemistenlehrling Kristian Skord, bevor er ihn zu Zeiten des Dreißigjährigen Krieges in Kristiern Skord ändert und sich schließlich als Arzt Kristiern Schordenius nennt.

Skords Ansichten geben die Ansichten eines Außenseiters die menschliche Kultur betreffend wieder, die Vielzahl der erlebten Geschichte „piece together an awareness (...) of how human beings function in and view the world“.⁷⁷ Ein Außenseiter bleibt Skord während seines langen Lebens immer, einer, der für „das Andere“ steht. Zu einem Höhepunkt gelangt der Roman, als Skord auf eine fremde Frau trifft, die ebenfalls das „Andere“ verkörpert: Xenia Linderskjöld, die als Kind aus ihrem Heim nahe des Skulewaldes verschwand und erst zwölf Jahre später wieder aufgefunden wurde. Sie leidet unter seltsamen Zuständen und ist nur wenig menschlichen Worten zugänglich. Wie sich herausstellt, hat sie all die Jahre bei den Trollen verbracht – Ekman greift hier auf das Motiv von „bergtagning“ zurück, wenn Menschen von Trollen in den Berg gelockt werden, wo sie ihr restliches Leben verbringen müssen, wenn sie nicht durch einen glücklichen Zufall entkommen können, ein in Skandinavien sehr populäres Sagenthema. Die Außenseiterin Xenia bringt sich die menschliche Welt mit ihrem Zeitkonzept näher, indem

⁷⁷ *Twentieth-century Swedish writers after World War II*. Hrsg. V. Ann-Charlotte Gavel Adams. Detroit, Mich. [u.a.]: Gale Research, 2002. S. 77.

sie Romane liest. Die Liebe zwischen Xenia und Skord lässt Harmonie in den Text einfließen, der ständig zwischen einer Zelebrierung der menschlichen Kultur und ihrer Infragestellung schwankt. Zugleich ist es diese Liebe zu Xenia, die Skord sterblich werden lässt. Nachdem er Liebe und Trauer erfahren hat, begibt er sich zum Sterben zurück zum Skulewald, aus dem er einstmals gekommen ist und wo er sich vergeblich um eine Erinnerung an seinen ursprünglichen Namen bemüht.

Mit Ekmans Skord wird der Troll wieder in der schwedischen Literatur lebendig. Der Roman ist geprägt von naturmystischen Zügen und vermittelt Eindrücke aus der von Mythen, Aberglauben und auch Okkultismus geprägten Welt der Menschen früherer Jahrhunderte. Interpretierbar wie ein Märchen mit einem Helden, der sich auf die Suchwanderung begibt, bis er durch Liebe erlöst wird, ist *Rövarna i Skuleskogen* doch zugleich eine auf ihre Art ungewöhnliche Auseinandersetzung mit der Realität und existentiellen Bedürfnissen und lässt sich durchaus auch formulieren als „search for more universal truth“.⁷⁸

Einer der neueren Romane Kerstin Ekmans wird ebenfalls der Kategorie Märchen zugerechnet. Im Jahr 2000 erschien *Urminnes tecken* (dt. *Der Ruf des Raben*), dessen Handlung ebenfalls im menschenleeren Norden Schwedens spielt. Protagonist ist hier Skymt, ein Wesen des Waldes. Dieser große Wald wird von einer großen Anzahl märchenhafter Gestalten besiedelt, dort leben in einer faszinierenden Landschaft das Bärenvolk und das Wolfsvolk. Aber nicht in einer Sage aus mythischen Vorzeiten – die Gegenwart beginnt sich spätestens abzuzeichnen, als durch wild mordende Menschen auch die Tiere von Mordlust befallen werden. Skymt, der sich dem Wolfsvolk angeschlossen hat, trifft auf Sjorpha vom Bärenvolk. Beide verlieben sich ineinander und leben gemeinsam allein im Wald bis zur Geburt ihres ersten Kindes, das auf unerklärliche Weise verschwindet. Wenn sich nach etlichen Jahren Gollies und Silpes, die späteren Kinder von Skymt und Sjorpha, daran machen, den Verbleib ihres verlorenen Geschwisterchen zu ergründen, so erinnert ihre Suche stark an die mit Bewährungsproben verbundene Suchwanderung des Märchens. Mit viel Mut und Schlagfertigkeit bestehen sie diese Herausforderungen, bis sie am Ende den Weg in ihr eigenes Leben finden können.

⁷⁸ Wright, Rochelle: *Kerstin Ekman*. In: *Twentieth-century Swedish Writers after World War II*. a.a.O. S. 78.

In ihrer bildreichen Sprache behandelt Kerstin Ekman hier in einer dem Märchen nachempfundenen Form die alte Frage nach dem Bösen in der Welt, woher es kommt und wie es überwunden werden kann. Sie nutzt die Märchenschablone, um daran die Sinnlosigkeit von Hass und Krieg und die alles überwindende Kraft der Liebe aufzuzeigen.

Zu den bekanntesten der jüngeren schwedischen Schriftstellerinnen gehört zweifellos Mare Kandre, (1962-2005). Immer auf der Suche nach Ausweitung ihrer Ausdrucksmittel widmet sie sich einem breiten Spektrum an Genres, unter anderem der Prosaepik, der Satire wie auch dem Schauerroman, und lässt dabei märchen- und mythenhafte Motive in ihre Arbeit einfließen. Ihr literarisches Kennzeichen ist „[p]owerful imagery, conveyed by a vivid, rhythmical language which (...) becomes increasingly prone to challenging the conventions of genre and style”.⁷⁹

Thematisch konzentriert sich Kandre besonders auf die (weibliche) Kindheit, die oft als verbunden mit Traumatisierungen erlebt wird, der sich anschließenden Pubertät und dem Vorgang der Frauwerdung. Sie widmet sich wiederkehrend der Frage, was den weiblichen Körper ausmacht und geht den Wurzeln von Weiblichkeit auf die Spur. Dabei beschreibt sie auch die Initiation ins Frausein – in Form von Übergangsriten, die mythische Elemente enthalten und oft auch einer metaphysischen Dimension angehören. Wenn Marianne Steinsaphir konstatiert „Mare Kandre (...) has clearly incorporated myth and fairy tale motifs in a number of her books, both prose and prose poems”,⁸⁰ so betrifft das z.B. *I ett annat land* (1984, In einem anderen Land), das in dreizehn thematisch zusammenhängenden Prosastücken die Welt eines aufwachsenden Mädchen wiedererschaffen will, das in Harmonie mit der Natur lebt, oder, wie schon im Titel anklingt, *Bebådelsen* (1986, Die Verkündigung). Kandre arbeitet die Verkündigungsgeschichte um, indem sie Maria zur Hauptperson werden lässt, deren Ich verändert wird durch die Verkündigung des Engels und der danach einsetzenden Menstruationsblutung. Maria erfährt sich als „en farlig, heroisk gudinde med magt til at overskue og påvirke alt“ (eine gefährliche, heroische Göttin mit der Macht alles zu

⁷⁹ Forsås-Scott, Helena: *Swedish Women's writing 1850-1995*. a.a.O. S. 240.

⁸⁰ Florin, Magnus, Steinsaphir, Marianne und Margarete Sörenson: *Literature in Sweden*. Svenska Institutet-Stockholm 1997. S. 72.

überschauen und zu beeinflussen)⁸¹ und aus deren Körper die Welt aufs Neue geboren wird.

Eine symbolische Schilderung des Heranwachsens vom Kind zur Frau enthält auch Kandres Roman *Bübins unge* (1987, Bübins Kindchen), das sich durch eine „personligt särpräglad konstprosa med inslag av vegetationsmystik och skräckromantik“ (persönlich eigene Kunstprosa mit Einschlägen von Vegetationsmystik und Schauerromantik)⁸² auszeichnet. Es geht um den als chaotisch erlebten Zustand der Pubertät und den Kampf gegen den eigenen weiblichen Körper. Auf dem Weg zu sexueller Reife und Identitätsfindung versucht die Hauptperson in diesem wie auch in dem folgenden Roman *Aliide, Aliide* (1991) in einen körperlosen Zustand zu gelangen, jenseits von Leben und Tod. Die Erzählungen von traumatisierten Mädchen, die sich gern in eine eigene surreale Welt flüchten, und die Beschreibung ihrer Entwicklungswege machen einen wichtigen Bestandteil in den ersten Werken Mare Kandres aus, in denen sie besticht durch ihre „extremt uppdriven känslighet för ords klangfärger, deras rytm och sinnliga valörer“ (extrem gesteigerte Empfindlichkeit für die Klangfarben der Worte, deren Rhythmus und sinnliche Werte).⁸³

Mit *Djävulen och Gud* (1993, Der Teufel und Gott) begibt sich die Autorin in den Bereich der Satire. Während der Teufel um die Existenz Gottes weiß, kommt es für diesen einem Schock gleich, vom Dasein seines Gegenübers zu erfahren. Kandres versieht die großartige Erzählung von dem Gegenüber von Gott und Teufel mit einem neuen Gepräge: „the Devil is the complex and interesting character while God begins life as a spoiled little boy and soon loses interest in his creation“.⁸⁴

Ganz anders wiederum präsentiert sie sich in dem 1999 veröffentlichten Roman *Bestiarium*, ein geglücktes Pastiche in der Tradition des englischen Schauerromans. Im England des 19. Jahrhunderts spielt diese dunkle mystische Geschichte voll unterdrückter menschlicher Leidenschaften.

⁸¹ *Nordisk kvindelitteraturhistoria*. Bd 4, *På jorden* : 1960-1990. Hrsg. v. Elisabeth Møller-Jensen u.a. Kopenhagen: Rosinande 1997. S. 527.

⁸² Lönnroth, Lars und Sverker Göransson: *Den svenska litteraturen. Medieålderns litteratur 1950-85*. Stockholm: Bonnier 1997. S. 287.

⁸³ *Att skriva sin tid*. a.a.O. S. 235.

⁸⁴ Forsås-Scott, Helena: *Swedish Women's writing 1850-1995*. a.a.O. S. 252.

In ihrem zuletzt erschienen Roman *Xavier* (2002) ist der Protagonist Xavier ein etwas entschlossunfreudiger Sonderling, der sich Hals über Kopf verliebt und sich auf den Weg macht, der Frau seines Herzens, deren Aussehen er noch nicht einmal kennt, einen Liebesbrief zu überbringen. Dabei trifft er eine große Anzahl verschiedener Personen, von denen er in unterschiedlichste Rollen gezwungen wird. Trotz der surrealistischen Züge erinnert *Xavier* an die mittelalterlichen Rittergeschichten,⁸⁵ in denen der Held verschiedenen Proben ausgesetzt wird, bei denen er seinen Wert beweisen muss, um anschließend die Prinzessin bekommen zu können.

Auf dem Gebiet der Lyrik und mit einer Vorliebe für mythologische Gestalten machte die junge Autorin Lotta Olsson (*1973) auf sich aufmerksam. Ihr Erstlingswerk *Skuggor och speglingar* (1994, Schatten und Spiegelungen) orientiert sich am antiken Mythenkreis um die Vegetations- und Muttergottheit Demeter. In 22 Sonetten beschreibt Olsson die Geschichte Persephones, der Tochter Demeters, die von Hades mit Gewalt in das Reich des Todes entführt wird. In der Ich-Form schildert Persephone ihre Erfahrungen, besonders ihre Verletzlichkeit und Ohnmacht als Frau.

Direkt aus der griechischen Mythologie genommen ist auch das Sujet von Lotta Olssons 2003 erschienenen Buches *Den mörka stigen* (Der dunkle Pfad), das in gebundenem Versmaß den Mythos von Orpheus und Eurydike neu interpretiert. Orpheus, das dichterische Ich, befindet sich auf dem Rückweg vom Reich des Todes, dem er seine geliebte Eurydike zu entreißen suchte und wo er wie bekannt kurz vor dem beglückenden Ende scheitert. Dieser Rückweg wird in Form eines Sonettkranzes von 15 Sonetten geschildert, die von hoher technischer und dichterischer Meisterschaft zeugen.

Auf andere Weise mit der Thematik des Magisch-Märchenhaften beschäftigt sich Majgull Axelsson (*1947) in ihrem Roman *Aprilhäxan* (1997, dt. *Die Aprilhexe*). *Aprilhäxan*, angelehnt an die Kurzgeschichte *The April Witch* aus Ray Bradburys (*1920) *The Golden Apples of the Sun* (1953), erzählt die Geschichte von Desirée, einer körperlich mehrfach behinderten Epileptikerin, die über die Gabe verfügt, ihren Körper verlassen und in den anderer Personen eintreten zu können. Dabei kann sie sich der Körper von Vögeln bemächtigen, die sie ihrem Willen unterwirft, und danach das Leben anderer Menschen

⁸⁵ Etwa der Artusepik, wie z.B. in Wolfram von Eschenbachs (1160/80 bis ca. 1220) *Parzival* (vermutlich um 1200 verfasst).

steuern, ohne dass diese es überhaupt bemerken. Während sie selbst im Pflegeheim liegt und es ihr gesundheitlich immer schlechter geht, bestimmt sie so das Leben ihrer drei Pflegeschwestern, Christina, Margareta und Birgitta, die keine davon Ahnung haben, dass Desirée überhaupt existiert. Jene hingegen ist aber überzeugt, dass ihr eigenes Leben von diesen drei Schwestern gestohlen wurde. Axelsson verflucht Elemente des Metaphysischen und der Mystik hier mit einer realistischen Alltagsschilderung und der Frage nach der Wahrheit. Dieser Roman wurde 1997 mit dem Augustpriset ausgezeichnet.

Anna-Karin Palm (*1961) veröffentlichte ihren ersten Roman 1991 unter dem Titel *Faunen* (dt. *Der Faun*), inspiriert durch ein Gemälde Piero di Cosimos mit dem Namen „A Mythological Subject“,⁸⁶ in das sie sich verliebt hatte.⁸⁷ Dieses mythische Wesen, ein kleiner Wald- und Liebesgott von starker erotischer Ausstrahlung, spielt die Hauptrolle in drei Geschichten, die in drei verschiedenen geschichtlichen Epochen spielen und ebenfalls in drei verschiedenen Stilrichtungen gehalten sind. Mythen und Träume dienen dabei oft als Motive.

In der Hauptgeschichte, im England des 19. Jahrhunderts spielend, und „closely related to the traditional English novel, is a pastiche with a classical plot and momentum“.⁸⁸ Amelia Spencer, Verfasserin trivialer Liebesromane, findet den Faun eines Tages auf der Chaiselongue ihres Arbeitszimmers vor. Dieser entfaltet seine Fähigkeiten als verführerischer Gentleman und entwickelt den Ehrgeiz, Miss Amalia einerseits leidenschaftlich zu beglücken und sich andererseits in ihre Romanwelt einzumischen. In der zweiten Geschichte, die im Mittelalter spielt und die Form eines Märchens hat, versucht der Faun, eine liebeshungrige Hofdame namens Eleanor von ihrer Burg in einen mystisch-erotischen Wald zu locken.

Die dritte Geschichte schließlich, in Form von Tagebuchaufzeichnungen, erzählt von Anna, einer schwedischen Literaturstudentin in London. In eine unbestimmte Gegenwart hineinversetzt, befasst sich die Tagebuchschreiberin mit tiefgründigen Gedanken über „vårt ansvar för varandra, om ‚den seende blicker‘ och om vänskap“ (unsere Verantwortung füreinander, über ‚den sehenden Blick‘ und über Freundschaft).⁸⁹

⁸⁶ Das Gemälde (um 1495), das sich in der London National Gallery befindet, zeigt einen Satyr, der offensichtlich eine Nymphe betrauert.

⁸⁷ Vgl. Kjersén Edman, Lena: *Systrar. 25 kvinnliga författare från dåtid till nutid*. a.a.O. S. 174.

⁸⁸ Florin, Magnus, Steinsaphir, Marianne und Margarete Sörenson: *Literature in Sweden*. a.a.O. S. 78.

⁸⁹ Kjersén Edman, Lena: *Systrar. 25 kvinnliga författare från dåtid till nutid*. a.a.O. S. 174.

In diesem Überblick wurde gezeigt, in welcher Form gerade in den Werken junger Schriftstellerinnen Märchen und Mythen Anwendung fanden und finden. Ganz offenkundig ist ein starker Aspekt der Gegenwartsliteratur „its affinity for fairy tale motifs, myths and absurdism“.⁹⁰

Seit Mitte der 80er Jahre bis in die aktuelle Gegenwart hinein ziehen sich immer wieder mythische und märchenhafte Motive, Figuren und Sprachmuster, gekennzeichnet von einer sehr großen Bandbreite und in verschiedenen Genren anzutreffen. Sie finden sich in lyrischen Werken wie auch in Prosalyrik und Prosa. Populäre Schriftstellerinnen wie Marianne Fredriksson, deren Romane eine große Auflagenhöhe erreichen, verwenden sie genauso wie die mehrfach ausgezeichnete Preisträgerin von internationalem Ruf, Kerstin Ekman, wie auch junge Nachwuchsautorinnen wie Mare Kandre und Anna-Karin Palm oder, auf dem Gebiet der Lyrik, Lotta Olsson.

Daran zeigt sich, dass sich der Versuch, Erfahrungen in bekannten, vertrauten Bildern aus Märchen, Mythos und Sage auszudrücken, noch immer durch große Aussagekraft und auch große Beliebtheit auszeichnet, letzteres sowohl bei den Autorinnen wie auch beim lesenden Publikum. Marie Hermanson stellt mit ihrem von Märchen beeinflussten Werk also keine Einzel- oder Ausnahmeerscheinung dar.

Wie dargelegt wurde, erscheint die Hinwendung zu Märchen- und Mythenhaftem als ein stark sichtbarer Zug der schwedischen Gegenwartsliteratur, der sozialgeschichtlich begründbar ist und sich vor allem durch eine deutliche Abweichung vom gesellschaftspolitischen bestimmten Literaturdiskurs des vorangegangenen Jahrzehnts abhebt.

⁹⁰ Florin, Magnus, Steinsaphir, Marianne und Margarete Sörenson: *Literature in Sweden*. a.a.O. S. 72.

3 DEFINITIONSVERSUCHE MÜNDLICHER ERZÄHLFORMEN

Im folgenden Kapitel sollen die für diese Arbeit relevanten Formen der volkstümlichen Erzählprosa Märchen, Sage und Mythos sowie verwandte Erzählformen näher untersucht werden. Neben dem Versuch einer Begriffsklärung sollen dabei wichtige Abgrenzungen zwischen einzelnen Begriffen wie auch Interpretationsansätzen getroffen werden.

Das Hauptaugenmerk wird dabei im Verlauf der Abschnitte darauf liegen klarzustellen, was unter märchen- und mythenhaften Strukturen zu verstehen ist sowie ein erkennbares Muster zu erarbeiten, nachdem sich die Werke Marie Hermansons analysieren lassen.

3.1 Märchen

Eine Vielzahl von ForscherInnen hat sich in den letzten beiden Jahrhunderten des Begriffes „Märchen“ angenommen, so dass eine Fülle an Forschungsliteratur dazu existiert. So verschieden die unterschiedlichen Ansatzpunkte sein mögen, so lässt sich doch als allgemeiner Grundtenor festhalten, dass eine eindeutige und präzise Definition des umfassenden Phänomens „Märchen“ nicht realisierbar ist.

Einerseits als die Fantasie anregend gelobt, andererseits als Möglichkeit zur Realitätsflucht gerügt bieten Märchen ein breites Feld an Spekulationen zwischen kontroversen Polen. Dienen sie nun zur Ausbildung gesellschaftlicher Utopien oder wirken sie durch ihre konservative Form politischen Veränderungen eher entgegen? Enthalten sie zeitlose Wahrheiten oder sind sie historisch bedingt? Handelt es sich bei ihnen um einfache epische Kurzformen oder hohe dichterische Kunst? Entstammen sie dem einfachen Volk oder wurden sie von Erzählprofis verfasst? Sind sie besonders gut für Kinder geeignet oder dienen sie generell nur der Unterhaltung für Erwachsene? Stellen sie eine eigenständige Gattung dar oder handelt es sich bei ihnen um „abgesunkenes“ Kulturgut, wie die Gebrüder Grimm meinten, um alte Mythen, die ihre rituelle Bedeutung verloren haben?

3.1.1 Das Märchen – Bezeichnung und Gattung

Der Begriff des Märchens ist erst durch die Gebrüder Grimm⁹¹ im deutschen Sprachgebrauch populär geworden, wobei hier unter „Märchen“ auch nach wie vor zuallererst die Märchen der Gebrüder Grimm assoziiert werden, die 1812 ihre erste Auflage der Sammlung der *Kinder- und Hausmärchen*⁹² herausgaben.

Bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts wurden unter Märchen alle Arten von Volkserzählungen verstanden. Aber „im Rahmen der allgemeinen Selbstsuche und Selbstfindung des jungen Deutschland um 1850“⁹³ konzipierten die Gebrüder den Begriff neu; und indem sie ein passendes deutsches Wort für die neu von ihnen gesammelten Geschichten suchten, griffen sie auf das Märchen zurück, das damit wesentlich eingengter aufgefasst wurde als vorher. Der Name Märchen leitet sich ab von „Maerlin“,⁹⁴ mittelhochdeutsch für kurze Erzählung, womit, noch gänzlich wertfrei, die Herkunft des Märchens aus der mündlichen Erzähltradition unterstrichen wird und wobei es sich durchaus auch um gewichtige Mitteilungen handeln konnte. Das zugehörige Grundwort „Mär“ oder „Märe“ bedeutet „Nachricht, Kunde, Erzählung“, ebenfalls ohne etwas Zweifelhafes oder Unwahres anzudeuten.

Mit dem ersten Auftreten der Verkleinerungsform „Mär-chen“ um 1450 hatte der Begriff schon einen Bedeutungswandel durchlaufen, stand er doch jetzt für „Nachricht, Gerücht, kleine, ungläubhafte Erzählung“.⁹⁵

Das Diminutiv sorgte also für eine anhaltende Bedeutungsverschlechterung und Abwertung als unwahre Geschichte, die auch in den Bereich der Alltagssprache vordrang bis hin zu den „Ammenmärchen“, die den unmündigen Kindern in der Kinderstube erzählt wurden.

Der deutsche Begriff des Märchens ist auf seine Weise einzigartig: im Vergleich mit anderen Sprachen lässt sich erkennen, dass „Märchen“ keine exakte Entsprechung aufweisen kann: entweder sind die Bezeichnungen allgemeiner gehalten - engl. tale, frz.

⁹¹ Wilhelm Karl Grimm (1786-1859) und Jacob Ludwig Karl Grimm (1785-1863), erste Märchensammlung 1810 zusammengestellt, zwischen 1812 und 1858 17 Editionen der gesammelten Märchen herausgegeben.

⁹² Kurz KHM, Erstdruck 1812/ Zweiter Band 1815

⁹³ Müller, Elisabeth: *Das Bild der Frau im Märchen. Analysen und erzieherische Betrachtungen*. München: Profil 1986. S. 17.

⁹⁴ Nach Müller, Elisabeth: Indogermanische Wurzel des Adjektivs – mē-, oder mō- bedeutet „groß, ansehnlich“.

⁹⁵ Müller, Elisabeth: a.a.O., S. 16.

conte, ital. conto, ndl. sprookje, vertellinge, swed. sagor, dän. eventyr;⁹⁶ oder sie gelten auch für benachbarte Gattungen - engl. folktales, swed. folksagor, dän. folkeeventyr ; oder aber sie erfassen nur spezielle Teile - engl. fairy tale, frz. contes de fées.⁹⁷ Gerade im englischsprachigen Raum ist „(t)he term *fairy tale* ... actually a poor one anyway, for fairies rarely appear in fairy tales“.⁹⁸

So schwierig es sich erweist, vom Namen auf eine Begriffsklärung von Märchen zu schließen, so stellt sich auch die gattungsspezifische Abgrenzung als komplexes Problem dar. Innerhalb der Volksüberlieferungen werden generell vier große Genres unterschieden: Märchen, Legende, Mythos und Sage, wobei „als Definiens am häufigsten das der ‚Mündlichkeit‘ angeführt wird“,⁹⁹ obwohl Mündlichkeit allein ein äußerst unzureichendes Kriterium darstellt und sich darüber hinaus auch nicht als generell erforderlich erweist. Daher wird im Hinblick auf das Märchen gern auf „Verlegenheitsbegriffe“¹⁰⁰ wie „Märchen im eigentlichen Sinn“, „Zaubermärchen“, „Glücksmärchen“ oder „Wundermärchen“ zurückgegriffen, um sie gegenüber anderen mündlichen volkstümlichen Traditionen abgrenzen zu können.

Nach Max Lüthi rechtfertigt die Häufigkeit der ausgewählten und immer wieder auftretenden Themen, mit denen sich das Märchen beschäftigt, selbiges als eigene Gattung zu konstituieren.¹⁰¹ Dabei werden der Gattung Märchen eher willkürlich erscheinende Merkmale zugeordnet, etwa der „Widerstreit zwischen Schein und Sein“¹⁰² oder die Charakteristik als „Erzählgattung der Angstverdrängung“.¹⁰³ Als besonderes Kennzeichen zur Beschreibung dienen dabei etwa die schematisch einsträngige Handlung, das Fehlen jeglicher psychologischer Tiefe der Figuren, die klare Einteilung in Gut und Böse und allem voran das glückliche Ende. In dieser Hinsicht unterscheidet sich das europäische

⁹⁶ Von mittellateinisch *adventura* – Begebenheit.

⁹⁷ Vgl. hierzu Lüthi, Max: *Märchen*. 8. Aufl. Stuttgart: Metzler 1990. S. 1.

⁹⁸ Bottigheimer, Ruth B.: *Fairy Tales and Society*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1986. S. 264.

⁹⁹ Dorner-Bachmann, Hannelore: *Erzählstruktur und Texttheorie. Zu den Grundlagen einer Erzähltheorie unter besonderer analytischer Berücksichtigung des Märchens und der Gothic Novel*. Hildesheim: NY: Georg Olms 1979. S. 33.

¹⁰⁰ Filz, Walter: *Es war einmal? Elemente des Märchens in der deutschen Literatur der siebziger Jahre*. Bd. 1. FaM: Verlag Peter Lang 1989. S. 17.

¹⁰¹ Lüthi, Max: *Das Volksmärchen als Dichtung. Ästhetik und Anthropologie*. Düsseldorf: Köln: Diederichs 1975. S. 142.

¹⁰² Vgl. ebenda, S. 143.

¹⁰³ Röhrich, Lutz: *Zur Deutung und Be-Deutung von Folklore-Texten*. In: *Fabula*. Zeitschrift für Erzählforschung. Hrsg. v. Rolf Wilhelm Brednich und Elfriede Moser-Rath. 26. Band. Berlin: NY: Walter de Gruyter 1985. S. 21.

Volksmärchen stark von den Märchen sog. Naturvölker, die im Gegensatz zu dem erwarteten glückhaften Schluss „oft tragisch nach völlig märchenhaftem Verlauf“¹⁰⁴ enden. Auch vom orientalischen Märchen unterscheidet sich das europäische „durch seine durchgehend wirklichkeitsferne Stilisierung, sein rasches Fortschreiten der Handlung, seine strengere Knappheit“¹⁰⁵.

Diese Beispiele sollen deutlich machen, dass aufgrund seiner ethnografisch verschieden ausgeprägten stilistischen Merkmale von dem Volksmärchen schlechthin nicht gesprochen werden kann.

Auch über das Alter der Gattung Märchen herrschen verschiedene Ansichten. Das altägyptische Zwei-Brüder-Märchen wird als Gattungsbeispiel einerseits auf das 11. bis 13. Jahrhundert v.u.Z. zurückdatiert,¹⁰⁶ was für eine sehr lange Tradition der Gattung Märchen sprechen würde. Andererseits weist Lutz Röhrich darauf hin, dass dieses Brüdermärchen „ein Pharaonenmythos und noch kein Märchen“¹⁰⁷ sei, weder als Märchen im heutigen Sinn noch als Beweis einer sicheren Kontinuität, mit der sich Märchenstoffe und -elemente bis heute durchgängig erhalten haben. Max Lüthi verweist auf die Annahme, die Gattung Märchen „als eine Spätform zu betrachten, eine Spielform von ursprünglich mit Riten und Glaubensvorstellungen eng verbundenen Erzählungen“.¹⁰⁸ Dafür spreche auch die hohe dichtere Kunst, mit der es geschaffen sei.

Der Gattungsbegriff allein, dehn- und wandelbar wie er ist, bringt uns aber einer Definition des Märchens noch nicht näher. Denn zwischen den verschiedenen erzählenden Gattungen lässt sich oft nur schwer unterscheiden. So treten gerade mit dem utopischen Roman oder mit der fantastischen Wundererzählung viele Überlappungen auf, wobei auf Letztere später noch näher eingegangen werden soll.

Um das Märchen präziser definieren zu können, werden daher Unterkategorien hinzugezogen, die der Verschiedenheit der Märchenstrukturen Rechnung tragen sollen. Als auffälligstes Merkmal erweist sich dabei das Element des Wunderbaren in den europäischen Volksmärchen, daher der, wenn auch unzureichende, Begriff des

¹⁰⁴ Röhrich, Lutz: *Märchen und Wirklichkeit*. 3. Aufl. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag 1974. S. 54.

¹⁰⁵ Lüthi, Max: *Volksmärchen und Volkssage. Zwei Grundformen erzählender Dichtung*. Bern: München: Francke 1961. S. 19f.

¹⁰⁶ Köhler-Zülch, Ines und Christine Shojaei Kawan: *Schneewittchen hat viele Schwestern. Frauengestalten in europäischen Märchen. Beispiele und Kommentare*. 2. Aufl. Gütersloh: Gerd Mohn 1991. S. 25.

¹⁰⁷ Röhrich, Lutz: *Märchen – Mythos – Sage*. In: *Antiker Mythos in unseren Märchen*. Im Auftrag der Europäischen Märchengesellschaft. Hrsg. von Wolfdietrich Sigmund. Kassel: Röth 1984. S. 21.

¹⁰⁸ Lüthi, Max: *Märchen*. 8. Aufl. Stuttgart: Metzler 1990. S. 119.

„Zaubermärchens“ als des eigentlichen Märchens. In diesen Märchen begegnen uns „Zauber, Wunder, Übernatürliches“¹⁰⁹ als etwas völlig Selbstverständliches. Darin herrscht bei allen Märchenforschern von André Jolles, Max Lüthi über Tzvetan Todorov bis Volker Klotz Einigkeit.

Weder erschrecken die Wunder die agierenden Personen noch faszinieren sie diese durch ihre Andersartigkeit. Schon Ludwig Bechstein formulierte: „Das eigenste Wesen des Märchens ist das Wunder und der das Wunder bewirkende Zauber“¹¹⁰ und Vladimir Propp baute seine formale Analyse des Volksmärchens nur anhand einer Auswahl an Zaubermärchen auf.¹¹¹

Wesentlichstes und bestimmendes Kennzeichen der Zaubermärchen ist der gute Ausgang mit garantierter Glückserfüllung. Glück und Erlösung sind dabei die bestimmenden Themen, denn „Glück im Zaubermärchen besteht in der Erlösung. Erlösung ist das märchentypischste und märchencharakteristischste Motiv“.¹¹² Im Unterschied zu christlichem Gedankengut, das den Mensch ebenfalls als erlösungsbedürftig betrachtet, wird der Mensch hier aber durch den Menschen erlöst,¹¹³ so dass es sich dabei zwar durchaus um den Ausdruck religiös-ethischer Ideen handeln kann, aber nicht um explizit christliche.¹¹⁴

Märchen, die über kein gutes Ende verfügen, wie etwa „Rotkäppchen“ (KHM 26, AaTh 333) in der französischen Fassung¹¹⁵ oder „Vom Fischer und seiner Frau“ (KHM 19, AaTh 555) gelten nicht als Zaubermärchen, sondern als Warn- oder Schreckmärchen mit eindeutig didaktischem Zweck.

Als weitere Unterkategorien gelten außerdem die Schwankmärchen als Zwischengattung: hier werden die Märchenwunder ersetzt durch Mut und List des Helden/der Heldin gegen die Übermacht des Starken, so etwa in „Das tapfere Schneiderlein“.

¹⁰⁹ Lüthi, Max: ebenda, S.3.

¹¹⁰ Rölleke, Heinz: *Zauber-Märchen Märchen-Zauber. Vom Zauber im Volks- und Kunstmärchen. In: Zauber Märchen. Forschungsberichte aus der Welt der Märchen.* Im Auftrag der Europäischen Märchengesellschaft hrsg. v. Ursula Heindrichs und Heinz-Albert Heindrichs. München: Eugen Diederichs 1998. S. 9.

¹¹¹ Propp, Vladimir: *Morphologie des Märchens.* Hrsg. v. Karl Eimermacher. FaM: Suhrkamp 1975. Originalausgabe: Morfologija skazki, 1928.

¹¹² Röhrich, Lutz: *Sage und Märchen. Erzählforschung heute.* Freiburg: Herder 1976. S. 19.

¹¹³ Dornröschen (KHM 50, AaTh 410) durch den Kuss des Prinzen, der Froschkönig (KHM 1, AaTh 440), indem er von der Prinzessin an die Wand geworfen wird u.a.

¹¹⁴ Vgl. zum Erlösungsbegriff Röhrich, Lutz: „und weil sie nicht gestorben sind...“ *Anthropologie, Kulturgeschichte und Deutung von Märchen.* Köln u.a.: Böhlau 2002. S. 231ff.

¹¹⁵ Der Jäger in den KHM wurden von den Grimms bewusst hinzugefügt, um das Märchen zu dem stilistisch geforderten guten Ende zu bringen.

Die Legendenmärchen, z.B. „Marienkind“ folgen in etwa dem Schema der Zaubermärchen, nur treten in ihnen Legendenfiguren wie die Jungfrau Maria auf und sie zeichnen sich durch einen dogmatisch-belehrenden Schluss aus.

Parabelmärchen wie „Gevatter Tod“ erzählen von der Begegnung mit dem Tod und geglückter Totenheilung, aber sie enden im Gegensatz zu den Zaubermärchen schlecht. In den Predigtmärchen steht nach Röhrich die „Untat des Antihelden“¹¹⁶ im Mittelpunkt und endet belehrend mit dessen Bestrafung. Sie enthalten wie etwa in „Der singende Knochen“¹¹⁷ die Lehre, dass Gott nichts verborgen bleibt.

Ätiologische Märchen dienen als erklärende Erzählungen für Naturphänomene. Sie gehören „den verschiedensten Gattungen“ an und können nach Röhrich „doch einen ‚wahren Kern‘ enthalten und verraten oft eine weise Lebenskenntnis“.¹¹⁸

Die Novellenmärchen hingegen verfügen über eine wesentlich größere Wirklichkeitsnähe als die Zaubermärchen, die zauberischen Elemente fehlen hier ganz und werden etwa durch unlösbare Rätsel ersetzt, wie bei der „Klugen Bauertochter“. Die Novelle nach Goethe als eine „sich ereignete, unerhörte Begebenheit“¹¹⁹ kann durchaus Geschehnisse enthalten, die an Wunder grenzen, wenn sie auch nicht als solche wahrgenommen werden. Wesentlich auch hier ist der glückhafte Schluss.

Noch komplizierter erweist sich die Frage nach den Unterkategorien im Hinblick auf die fantastische Erzählung, die etwa von Vivi Edström durchaus auch als Unterabteilung des Märchens angesehen wird.¹²⁰ Auf diese Art Erzählungen soll im Abschnitt Fantastik näher eingegangen werden.

Des Weiteren gibt es auch im Bereich des Kunstmärchens eine Vielzahl an Unterkategorien und Namensgebungen wie „phantastische Novellen, Legendenmärchen, Phantasiestücke, Nachtstücke, Novellenmärchen, Märchenovellen, Märchenromane, Märchendramen, Märchenkomödien, Capricci, Vermärchen, Märchenscherze“¹²¹ usw. Diese Etikettierungen sollen hier nicht weiter interessieren – das Kunstmärchen als ein

¹¹⁶ Solms, Wilhelm: *Das Märchenwunder*. In: *Zauber Märchen. Forschungsberichte aus der Welt der Märchen*. a.a.O. S. 39.

¹¹⁷ KHM 28, AaTh 780

¹¹⁸ Ebenda, S. 41.

¹¹⁹ Ebenda, S. 38.

¹²⁰ Vgl. Holmberg, Hans: *Från Prins Hatt till Prins Mio. Om sagogenrens utveckling*. Stockholm: Rabén & Sjögren 1988. S. 82.

¹²¹ Wührl, Paul-Wolfgang: *Das deutsche Kunstmärchen. Geschichte, Botschaft und Erzählstrukturen*. Hohengehren: Schneider 2003. S. 2.

„raffiniertes literarisches Experiment mit der epischen Integration des Wunderbaren“¹²² soll in einem eigenen Abschnitt kurz untersucht werden – mit Ausnahme des Begriffs Märchenroman, da Marie Hermansons *Snövit* als Märchenroman behandelt werden soll. Nach Kurt Derungs unterscheidet sich der Märchenroman vom Volksmärchen durch einen wesentlich höheren Dialogisierungsgrad, durch die Zerlegung von Handlungseinheiten in Teilphasen und eine damit verbundene Ausdehnung der Erzählung, durch den Einschub von Handlungen dekorativen oder zeremoniösen Charakters sowie durch deskriptive Einschübe und Erzählreflexionen.¹²³

Insgesamt lässt sich festhalten, dass die Forschung sich keineswegs darin einig ist, ob „die [oben erwähnten] anderen Erzählformen Subgenres des Märchens sind und, sofern dies bejaht wird, wie diese mit den eigentlichen Märchen zusammenhängen“.¹²⁴ Stilistische und formale Kriterien sind von Literaturwissenschaftlern wie Max Lüthi oder Vladimir Propp durchgehend in Bezug auf die Zaubermärchen erstellt worden, so dass sich diese Arbeit auch an diesen orientieren wird.

3.1.2 Und so leben sie noch heute – die Bedeutung des Märchens in der Gegenwart

Wie viele auch immer die Jahrhunderte sein mögen, die das Märchen¹²⁵ in unterschiedlichen Ausprägungen schon überdauert hat – interessant ist vor allem die Frage, wieso das Märchen noch immer als so wichtig empfunden wird. Gesellschaftliche Funktionen – seien es die Erfüllung des Informationsbedürfnisses in einer analphabetischen Gesellschaft, gemeinsame Unterhaltung u.v.m. – übt es augenscheinlich heute nicht mehr aus; den berühmten Spiegel kann es seiner Zeit also nicht mehr vorhalten. Dazu trug besonders die Tatsache bei, dass Märchen schriftlich fixiert und bis in die 1970er Jahre¹²⁶ in einer sterilen Tradition unwandelbar weitergegeben wurden, so dass

¹²² Wührl, Paul-Wolfgang: *Das deutsche Kunstmärchen. Geschichte, Botschaft und Erzählstrukturen.* Hohengehren: Schneider 2003. S. 2.

¹²³ Kurt Derungs: *Struktur des Zaubermärchens II. Transformation und narrative Formen.* Hildesheim: Zürich: NY: Olms-Weidmann 1994. S. 100.

¹²⁴ Solms, Wilhelm: a.a.O. S. 34.

¹²⁵ Märchen bezieht sich hier und im Folgenden vor allem auf das europäische Volksmärchen.

¹²⁶ Ab den 1970ern entstanden zahllose Neufassungen und Adaptionen der Grimmschen Märchen in dem Bemühen, ihr emanzipatorisches Potential freizulegen – Vgl. Filz, Walter: a.a.O. S. 178.

jegliches Verständnis für die sozialen Kontexte der Märchen, die Bedeutung ihrer Botschaften für spätere Generationen verloren gehen musste.

Woher kommt dann das Interesse, das dem Märchen sowohl aus Richtung der Forschung, Pädagogik und Psychologie als auch vom allgemeinen Publikum entgegengebracht wird? Da Märchen bei so vielen Völkern so ähnliche Formen aufweisen, wird geschlussfolgert, dass sie auch eine ähnliche gemeinsame Bedeutung haben müssen. Wenn Märchen „nicht Modelle zur Lösung von Problemen anbieten würden“, hätten sie wohl kaum so lange überlebt, denn nur „was wichtig ist und den Menschen unmittelbar berührt, wird weitererzählt“.¹²⁷

Märchen besitzen eine rätselhafte Anziehungskraft für die menschliche Hoffnung auf Sinnfindung. Sie dienen als utopische Visionen einer besseren Welt, die sich die Menschheit aus eigener Kraft erschaffen kann. Mit ihnen liegt ein großes Konzept an Welt- und Lebensdeutung vor, das es den Menschen erleichtert, ihnen unverständliche Dinge in ein großes Ganzes einzuordnen. Bedrohliches wird in einer Figur vermenschlicht und so annehmbar und zugleich überwindbar gemacht. Neben tief sitzenden Ängsten kommen aber auch die Urwünsche der Menschheit zum Tragen: für die Schwachen, Unterlegenen wird Partei ergriffen, sie können sich erproben und entfalten sich im Gang der Geschichte, sie werden aus aussichtslosen Situationen errettet und leben im Vertrauen darauf, dass alles gut ausgehen wird. Wesentliche Lebensvorgänge werden in bunten, eindrucksvollen Bildern dargestellt, die sich dadurch als Orientierungshelfer bewähren.

Als anziehend in den Märchen erweist sich auch die Frage nach dem Glück, denn das „Thema der Glücksverwirklichung, die Erfüllung des Glücksstrebens ist es (...), was das Märchen als Erzählung beglückend macht“.¹²⁸ Mit Glück ist hier nicht nur Reichtum und langes Leben gemeint, sondern auch innere Reifung und vor allem Befreiung aus allen denkbaren einengenden Situationen und Bindungen.

Daneben wird das Märchen als eine rege Quelle der Fantasie verstanden, als Anregung in einer Zeit, der es an Sinn gebender Struktur mangelt und die sich durch Leere, Planlosigkeit und Beziehungsgewirr auszuzeichnen scheint. Dafür bietet das Märchen „offenbar all das, was die aktuelle Wirklichkeit nicht (mehr?) aufweist (...):

¹²⁷ Röhrich, Lutz: *Zur Deutung und Be-Deutung von Folklore-Texten*. a.a.O. S. 27.

¹²⁸ Röhrich, Lutz: *Märchen und Wirklichkeit*. a.a.O. S. 236.

Verbindlichkeit, Überschaubarkeit, Wahrheit, Antwort auf die ‚letzten Fragen‘.¹²⁹ Hier wird ‚die Welt dichterisch bewältigt‘¹³⁰ und wie alle Formen der Dichtung bietet daher das Märchen schlicht eine Form von Lebenshilfe, die es nach wie vor anziehend macht.

3.1.3 *Das Bedürfnis nach Interpretation*

Das Interesse an der Sinnggebung durch das Märchen ist intensiv verbunden mit einem starken Interesse nach einer Deutung desselben. Gerade die einfache Form lässt Raum für die verschiedenartigsten Interpretationen. Der Erkenntnis Max Lüthi's ‚jede einseitige Märchendeutung ist willkürlich‘¹³¹ wird dabei zumeist wenig Beachtung geschenkt – stattdessen werden Wahrheiten verkündet, die von einer schon vorhandenen Weltanschauung ausgehen, die mit derjenigen des Märchens nicht kongruent sein kann. Von diesem Punkt aus werden Deutungen in das Märchen hineininterpretiert, seien es nun marxistische Ideologien von Herrschaft und Ausbeutung oder anthroposophische Ansichten über die menschliche Entwicklung oder psychologische und pädagogische Reifungsprozesse.

Jedes Märchen verfügt über ein reichhaltiges Arsenal an Bildern, die von jedem Menschen verschieden erlebt werden. Schon allein dadurch ist immer eine Vielzahl von subjektiven Bedeutungen gegeben. Da wir die Welt der Erzählenden und ihre Absichten nicht mehr kennen, lassen sich für uns auch keine ‚objektiv richtigen‘ Erkenntnisse ableiten. Ausschlaggebendes Kriterium bei der Interpretation gerade mündlicher Erzählformen sollte daher bleiben, keine absoluten Ansprüche zu formulieren, denn es ist ein ‚entscheidendes Merkmal von Texten, daß ihre Auslegung nicht nur einen, sondern viele verschiedene Sinnkomplexe ergeben kann‘.¹³²

So können Figuren oder auch ganze Szenarien aus einem Märchen zum einen schlicht Gegebenheiten des damaligen Alltags repräsentieren, zum anderen auch ganz konkrete Funktionen im Handlungsverlauf ausfüllen. Manche Figuren – etwa die Hexe bei den Gebrüder Grimm, alt, hässlich und böse – sind bewusst auf einen starren Typus festgelegt worden.

¹²⁹ *Märchen und Moderne. Fallbeispiele einer intertextuellen Relation.* Hrsg. v. Thomas Eicher. Münster: Lit. 1996. S.194.

¹³⁰ Lüthi, Max: *Das europäische Volksmärchen. Form und Wesen.* Bern: Francke, 1947. S. 78.

¹³¹ Ebenda, S. 88.

¹³² Röhrich, Lutz: *Zur Deutung und Be-Deutung von Folklore-Texten.* a.a.O. S. 8.

3.1.3.1 Psychologische Interpretation

Die psychologische Märcheninterpretation mit so namhaften VertreterInnen wie Hedwig von Beit, Sibylle Birkhäuser-Oeri, Marie-Louise von Franz, Bruno Bettelheim oder C.G. Jung, soll hier nur kurz umrissen werden, da sie für eine literaturwissenschaftliche Analyse nicht von Bedeutung ist. Weder arbeitet diese Art der Interpretation mit Variantenvergleichen noch berücksichtigt sie den gesellschaftlichen Kontext der Märchen. Daraus ergeben sich recht beliebige individuelle Interpretationen, die als zeitlose Wahrheiten ausgegeben werden und in vielen Fällen mehr über ihre VerfasserInnen aussagen als über den Untersuchungsgegenstand. Vorsicht ist angebracht gegenüber „Ideologen, die a priori immer genau schon wissen, was ein Märchen ‚eigentlich‘ bedeutet. Symbolische Märchendeutung ist oft in Gefahr, daß sie ihre Annahmen allzu rasch als bewiesen ansieht“.¹³³

Über der Beschäftigung mit numinosen Archetypen und der Gleichsetzung von Märchenmotiven¹³⁴ mit abstrakten psychologischen Begriffen werden die historischen Sozialisationsprozesse und die gesellschaftliche Normentradierungen gern außer Acht gelassen. Die Farbe Rot etwa wird häufig mit Menses assoziiert, worunter zum Beispiel das „Rotkäppchen“ leidet, dass jedoch in der Fassung Charles Perraults (1628-1703) gar kein rotes Käppchen trägt und sich auch wesentlich besser zu helfen weiß als das Mädchen in der Grimmschen Variante. Auch die Suche nach den Erdbeeren im Schnee in dem Märchen „Die drei Männlein im Walde“ (KHM 89, AaTh 403) steht in erster Linie für das Lösen einer Aufgabe, die undurchführbar erscheint, zumal in anderen Varianten durchaus auch andersfarbige Früchte gesucht werden müssen.

In der feministischen Märchenforschung wird bezweifelt „daß Märchen angeborene Verhaltensmuster abbilden“.¹³⁵ Hier wird der psychologischen Interpretation angelastet, vor allem vorurteilsvolle Weiblichkeitsbegriffe zu tradieren und patriarchale Normen und Werte ohne Hinterfragung zu übernehmen. Passive Heldinnen, die schweigen, dulden, sich

¹³³ Röhrich, Lutz: *Zur Deutung und Be-Deutung von Folklore-Texten*. a.a.O. S. 25.

¹³⁴ Mit Motiv ist in dieser Arbeit generell das „kleinste und einfachste narrative Element“ einer Erzählung (Petzold S. 120) gemeint - ein Element, das sich als typisch, wiederholend, dynamisch und menschlich bedeutungsvoll erweist, also die Erzählung vorantreibt. Nach Lüthi ist ein Motiv ein Handlungskern, während bloße Figuren nur Stoffelemente sind (Lüthi, *Das Volksmärchen als Dichtung*, S. 140) Weiters erweisen sich Motive durch ihre Kraft, sich in der Überlieferung zu erhalten (nach Stith Thompson in: Lüthi, *Märchen*, S.S. 19).

¹³⁵ Köhler-Zülch, Ines und Christine Shojaei Kawan: *Schneewittchen hat viele Schwestern. Frauengestalten in europäischen Märchen. Beispiele und Kommentare*. 2. Aufl. Gütersloh: Gerd Mohn 1991. S. 30.

selbst zurücknehmen oder bestraft werden, werden idealisiert. Männliche Eigenschaften werden grundsätzlich höher bewertet, der gesellschaftlichen Bedingtheit von Geschlechterrollen dabei keine Beachtung geschenkt. So wird nicht auf die zeit- und kulturgebundene Botschaft der Märchen verwiesen, sondern der Anschein erweckt „als wären Märchen biologisch gewachsen und würden uns Auskunft über die ‚Urgesetze‘ der Psyche geben“.¹³⁶

Für diese Arbeit soll die Meinung Röhrichs ausschlaggebend sein, dass „Märchen nicht zeitlos, universell und ‚schön und selig in sich selbst‘ sind, sondern daß sie bestimmten historisch-sozialen Prozessen entsprechen und daß wir sie darum nicht mystifizieren sollten“,¹³⁷ nach Holbek „to think of the fairy tale as something akin to a natural phenomenon and not as a characteristic of one cultural area among several is nothing but European vanity and narrowmindedness“.¹³⁸

3.1.4 Märchen vor und nach Grimm

Es ist die „scheinbare Zeitlosigkeit“ der Märchen, die sie nicht nur zu einem reichen Feld an spektakulären Interpretationen werden lässt, sondern auch „für die kühnsten Alters-, Herkunfts- und Ursprungshypothesen anfällig gemacht“¹³⁹ hat.

Da das Märchen eine mündliche Erzählform war, wurde es je nach Talent und Anspruch der Vortragenden und durch Einbeziehung des Publikums anders gestaltet. Es gab ein durchaus unterschiedliches Repertoire, je nachdem ob die Erzählenden Frauen oder Männer waren.¹⁴⁰ Inwieweit diese mündliche Überlieferung wirklich kontinuierlich stattgefunden haben kann, ist fraglich.

Möglicherweise lassen sich in den Märchen noch sehr alte Motivkomplexe finden, so scheinen etwa die Jenseitswanderung, die Suche nach dem Wasser des Lebens oder totemistische Züge wie die Hilfe verschiedener Tiere alte Glaubensvorstellungen bewahrt zu haben. Auch Themen wie vorherbestimmtes Schicksal und die Schicksalsbestimmung

¹³⁶ Müller, Elisabeth: *Das Bild der Frau im Märchen. Analysen und erzieherische Betrachtungen*. München: Profil 1986. S. 33.

¹³⁷ Röhrich, Lutz: *Zur Deutung und Be-Deutung von Folklore-Texten*. a.a.O. S. 9.

¹³⁸ Holbek, Bengt: *Interpretation of fairy tales. Danish Folklore in a European Perspective*. (FF Communications No. 239) Helsinki: Academia Scientiarum Fennica 1987. S. 26.

¹³⁹ Röhrich, Lutz: „und weil sie nicht gestorben sind...“ a.a.O. S. 6.

¹⁴⁰ Vgl. hierzu Holbek, Bengt: *The language of fairy tales*. In: *Nordic Folklore. Recent studies*. Hrsg. v. Reimund Kvideland und Henning K. Sehmsdorf zus. mit Elizabeth Simpson. Indiana University Press 1989. S. 42.

bei der Geburt, die Figur der Schwanenjungfrau oder die Martenehe¹⁴¹ könnten auf eine vorchristliche Tradition verweisen. Die meisten Erzählstoffe finden sich jedoch erst im Mittelalter, wo sie in Heldenliedern oder höfischen Romanen auftauchen. Auch Chroniken, die Vitae der Heiligen oder Predigtexempel bieten den Stoff, aus dem die Märchen sind. Die Märchen selbst sind nun nicht etwas, was einfach und von selbst im Volk entstand; sondern sie sind kunstvolle Gebilde, die von Profis, das heißt dafür ausgebildeten ErzählerInnen, tradiert, umgeformt oder neu gedichtet wurden. Durch die symbolische Bildsprache vermochten sie, auf emotionale Weise über Hoffnungen, Sorgen und Wünsche der Gemeinschaft, in der sie lebten, zu sprechen.

Wer aber war ihr Publikum? „The Romantic conception of the folk as a more or less undifferentiated mass ... cannot stand up to close scrutiny“, behauptet Holbek.¹⁴² Das „Volk“ der Volksmärchen umfasste soziologisch gesehen die Mehrheit der Menschen, die nicht zur gebildeten Kultur gehörten: Frauen, Kinder und Männer der sozial niederen Schichten, überwiegend auf dem Land beheimatet und des Lesens und Schreibens nicht kundig. Wenn nun die Gebrüder Grimm bei ihrer Märchensammlung von Volksmärchen sprechen, so ist diese Bezeichnung irreführend. Denn sie selbst wie auch die Personen, bei denen sie Märchen sammelten, stammten aus dem gut situierten Bürgertum und außerdem häufig aus Frankreich. Zur Quelle der Grimmschen Sammlung gehörten unter anderem Marie, Jeanette und Amalie Hasenpflug, deren Mutter eine französische Hugenottin war; der Theologe Ferdinand Siebert und, ebenfalls hugenottischer Herkunft, Dorothea Viehmann aus Niederrhein. Die Grimms verfügten also weder über eine „elementare Primärtradition“¹⁴³ noch über wörtliche Mitschriften oraler Erzählungen.

Aber auch schon lange vor Grimm gab es Märchensammlungen in Europa. Die ersten Märchensammlungen stammen aus Italien: Giovanni Francesco Straparolas (1480-1558) *Le piacevoli notti* (Die ergötzlichen Nächte), publiziert zwischen 1550 und 1553 und *das Il Pentamerone* (Das fünf-Tage-Werk), 1634 und 1636 in zwei Bänden posthum veröffentlicht unter dem Pseudonym Gian Alesio Abbattuti und dem Titel *Lo cunto de li cunti* (Das Märchen der Märchen) des Giambattista Basile (1575-1632). In Frankreich machte Marie-Catherine d'Aulnoy (1650-1705) mit *Les Contes des Fées* (1689, Die

¹⁴¹ Martenehe bezeichnet die (sexuelle) Verbindung eines Sterblichen mit einer Frau aus der jenseitigen Welt.

¹⁴² Holbek, Bengt: *Interpretation of fairy tales*. a.a.O. S. 28.

¹⁴³ Hetmann, Frederik: *Traumgesicht und Zauberspür. Märchenforschung, Märchenkunde, Märchendiskussion*. FaM: Fischer 1982.S. 49.

Feenerzählungen) die Feenmärchen salonfähig. Der Franzose Charles Perrault (1628-1703) jedoch war unumstritten der berühmteste Märchenherausgeber mit seiner Sammlung *Histoires ou contes du temps passé, avec des moralités: Contes de ma mère l'Oye* (1697, Geschichten oder Erzählungen vergangener Zeiten, mit Moral: Erzählungen meiner Mutter Gans, dt. *Feenmärchen für die Jugend*, 1822).

Die Ansätze der Gebrüder Grimm unterschieden sich jedoch von ihren Vorläufern auf prinzipielle Weise. Die Erstausgabe der *Kinder- und Hausmärchen*¹⁴⁴ wollte Überlieferungen aus dem Munde des Volkes wiedergeben und so dazu beitragen, einen wesentlichen Teil der eigenen nationalen Geschichte zu rekonstruieren. Dabei glaubten Jakob und Wilhelm Grimm durchaus, dass die von ihnen aufgeschriebenen Märchen aus mündlicher deutscher Tradition stammten und sich als ein Zeugnis germanischen Altertums verbürgten:

Gemeinsam allen Märchen sind die Überreste eines in die älteste Zeit hinaufreichenden Glaubens, der sich in bildlicher Auffassung übersinnlicher Dinge ausspricht. Das Mythische gleicht kleinen Stückchen eines zersprungenen Edelsteins, die auf dem von Gras und Blumen überwachsenen Boden zerstreut liegen und nur von dem schärfer blickenden Auge entdeckt werden.¹⁴⁵

Mit der Orientierung auf ein kindliches Publikum hin wurden die Texte pädagogisch und poetisch überarbeitet und manchmal durchaus auch mehrere Varianten miteinander kombiniert. Es erfolgten regelmäßig eindeutige Identifikationsangebote für Kinder, mit einer direkten Anrede an die Zuhörenden, des Weiteren gab es „wertende Periphrasen (...) und Raisonnements (...), welche die Orientierung und Urteilsbildung erleichtern sollen, sowie märchengerechte Parallelisierungen“.¹⁴⁶

Nach der nur sehr karg gehaltenen Oelenberger Handschrift von 1810, der ältesten Aufzeichnung, die überwiegend nur Märcheninhalte kurz gefasst wiedergibt, erfolgte die vor allem von Wilhelm Grimm vorgenommene Übertragung in den „Märchenstil“, der sich durch emotionalisierende Zusätze, Wiederholungen und poetische Vergleichsbilder auszeichnet. Hier finden wir die Wald- und Blumenpoesie der Romantik und inniges biedermeierliches Lebensgefühl. Auch die Sprache kennzeichnet die bourgeoise Einstellung: mit Attributen wie „schön“, „geschickt“, „fleißig“, „geduldig“, „treu“, „flink“ werden z.B. traditionelle Frauenbilder gezeichnet und kulturgebundene Geschlechtsstereotypen aufgerichtet.

¹⁴⁴ Kurz KHM, Erstdruck 1812/ Zweiter Band 1815.

¹⁴⁵ Grimm, Jacob: *Deutsche Mythologie*. Bd. 1, 4. Aufl. Graz 1953. S. IX.

¹⁴⁶ Hohn, Hansjörg: *Das Märchen aus bildungstheoretischer Sicht*. Oslo: NAVF 1991. 1. Bd. S. 86.

Nach dem Vorbild der Gebrüder Grimm wurde überall in Europa begonnen, nationale Märchensammlungen anzulegen. Von den bekannten Sammlern in Skandinavien sollen hier nur Erwähnung finden die Norweger Peter Christen Asbjørnsen (1812-1885) und Jørgen Moe (1813-1882) mit *Norske Folkeeventyr* (Norwegische Volksmärchen), erschienen 1843-44; der Däne Christian Molbech (1783-1857) mit *Udvalgte Eventyr og Fortællinger* (Ausgewählte Märchen und Erzählungen), 1843 erschienen; und der Schwede Gunnar Olof Hyltén-Cavllius (1818-1889), der zusammen mit George Stephens (1813-1895) die *Svenska Folksagor och äfventyr* (Schwedische Märchen und Abenteuer) in den Jahren 1844-49 herausgab: Beide hatten ihre Märchen in den 1830er Jahren gesammelt und waren besonders von den Grimms beeinflusst, was sich u.a. darin zeigt, dass sie eine sehr altertümliche Sprache bei der Wiedergabe der Märchen anstrebten. In den 1880er Jahren gab es in Schweden drei große Sammlungen von Volkserzählungen von Nils Gabriel Djurklou (1829-1904), einem etablierten Folkloristen, der im Dialekt schrieb und u.a. *Sagor och äfventyr berättade på svenska landsmål* (Sagen und Märchen erzählt in Schwedischer Mundart) 1883 herausgab, sowie von August Bondeson (1854-1906) *Svenska folksagor från skilda landskap, samlade och berättade* (1882, Schwedische Volksmärchen aus verschiedenen Provinzen, gesammelt und erzählt) und Eva Wigström (1832-1901) *Skånska visor, sagor och sägner* (1880, Lieder, Märchen und Sagen aus Skåne). Von Waldemar Liungman (1883-1978) erschienen *Sveriges samtliga folksagor* (Schwedens sämtliche Volksmärchen) in den Jahren 1949-50.

All diese gesammelten Märchen, wie wir sie heute kennen, sind „ein Amalgam von Elementen, die aus den verschiedensten Zeiten, Ländern und Kulturen stammen, und nicht zuletzt ist Individuelles eingeflossen“. ¹⁴⁷ In einem ständigen Prozess der aktiven Weitergabe wurde Neues hinzugefügt, Altes modernisiert oder nostalgische Rückgriffe auf „alte“ Märchenformulierungen getätigt.

3.1.5 Märchenforschung

Während im 19. Jahrhundert in wissenschaftlichen Kreisen der Märchenforschung vor allem der Ursprung der Märchen und ihr Sinn diskutiert wurde, verschob sich im 20. Jahrhundert der Blickpunkt auf die Funktionen der Märchen in der Gemeinschaft und auf

¹⁴⁷ Köhler-Zülch, Ines und Christine Shojaei Kawan: *Schneewittchen hat viele Schwestern*. a.a.O. S. 25.

ihre Wesensart. In den Mittelpunkt des Interesses rückten jetzt Struktur- und Stilforschung sowie Märchenbiologie und -soziologie.

Die geografisch-historischen Studien, vertreten etwa durch die Finnische Schule mit Julius Krohn (1835-1888) und dessen Sohn Kaarle Krohn (1863-1933), versuchten noch in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts durch chronologische Ordnung und Vergleiche die sog. Urform der jeweiligen Märchen zu recherchieren, also die ursprüngliche Form, in der ein Märchen zu einer bestimmten Zeit und an einem bestimmten Ort erschaffen wurde, bevor es sich über verschiedene Wanderwege ausbreitete.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts beschäftigte sich Antti Amatus Aarne (1867-1925) damit, einen Katalog von Märchentypen zu schaffen, wobei jeder Typ ein Motiv oder auch einen Motivkomplex enthielt. Dieses Verzeichnis der Märchentypen von 1910 wurde von Stith Thompson (1885-1976) 1928 bzw. 1961 überarbeitet und er erreichte mit dem *Motif-index of folk-literature* „a classification system that would allow for the systematic and updateable cataloging of multiple versions of any particular folk narrative“.¹⁴⁸

Nach den streng textimmanenten Untersuchungen der geografisch-historischen Schule begannen spätere literaturwissenschaftliche Studien strukturtheoretisch und kontextimmanent zu arbeiten. Hierbei wurde entweder die Syntax der Märchen untersucht oder das Augenmerk auf ihre morphologischen Aspekte gerichtet.

Die durch Max Lüthi (1909-1991) mit der 1947 erschienen Arbeit *Das europäische Volksmärchen* initiierte literaturwissenschaftliche Strömung befasste sich mit dem Märchen von einem formalen Standpunkt aus. Lüthi betrachtete Märchen als literarische Kunstwerke und konnte sie somit nach von ihm konzipierten stilistischen Kriterien untersuchen. Im Zuge dessen verlor die Beschäftigung mit den Herkunfts- und Wandertheorien in der Literaturwissenschaft an Bedeutung.

Indem seit Lüthis Arbeiten das Hauptaugenmerk auf den Schöpfungsprozess wie auch auf die Stilistik der Märchen gelegt wurde, wurden vor dem „Hintergrund des jeweils konkreten Märchentextes, des sozialen Standorts und der Lebensgeschichte des Künstlers sowie den kulturellen und politischen Umständen seiner Zeit, (...) die Darstellungsabsicht ermittelt und ihre Durchführung kritisiert“.¹⁴⁹

¹⁴⁸ Benson, Stephen: *Cycles of Influence. Fiction Folktales Theory*. Detroit: Wayne State University Press 2003. S. 23.

¹⁴⁹ Hohn, Hansjörg: *Das Märchen aus bildungstheoretischer Sicht*. Bd. 1. a.a.O. S. 9.

Die wichtigsten Methoden der Märchenanalyse in jüngster Zeit lassen sich idealtypisch vereinfacht nach Malte Dahrendorf und H. Kerst wie folgt dreiteilen:

1. strukturalistisch-formalistischer Ansatz;
2. psychologisch-symbolischer Ansatz;
3. materialistischer Ansatz.¹⁵⁰

Da diese Einteilung es ermöglicht, einen kurzen Überblick über die jeweiligen Ansätze zu geben, soll sie hier beibehalten werden.

Die strukturalistisch-formalistische Methode wurde in der Sowjetunion entwickelt, wo 1928 von Vladimir Propp (1895-1970) der Versuch einer ausführlichen Strukturanalyse der Zaubermärchen nach formalen Kriterien erfolgte, die, 1958 unter dem Titel *Morphologie of the Folktale* ins Englische übersetzt, für weltweites Aufsehen sorgte. Darin legte Propp dar, dass als konstante Bausteine des russischen Zaubermärchens 31 Funktionen dienen, deren Folge immer identisch ist, unabhängig davon, von welchen Gestalten sie ausgeführt werden, wobei nicht immer alle Funktionen ausgefüllt sein müssen. Somit gehören alle Zaubermärchen nach ihrer Struktur zum selben Typus.

Die psychologisch-symbolische Methode wurde vor allem von Carl Gustav Jung (1875-1961) entwickelt. Nach seiner Lehre vom kollektiven Unbewussten und den Archetypen gehen Jung und seine Schule davon aus, dass „alle Märchen ein- und denselben psychischen Fakt beschreiben oder auszudrücken versuchen, der allerdings so komplex, weitreichend und schwer vorstellbar ist, dass es der Wiederholung (...) bedarf, bis dieser Fakt vom Bewußtsein wahrgenommen wird“.¹⁵¹ Bei diesem Fakt handelt es sich nach Jung um das „Selbst der psychischen Gesamtheit eines Individuums“.¹⁵² Im Rahmen dieser Methode werden Märchen vor allem als Symbole für Reifungs- und Individuationsprozesse verstanden.

Die materialistisch-historische Methode baut auf der Erkenntnis auf, dass Märchen in spezifischen historischen Situationen entstanden und in jeder Epoche gemäß den jeweiligen gesellschaftlichen Bedürfnissen verändert wurden. Die spätere schriftliche Fixierung war dann mit einer festen ideologischen Absicht verbunden, die von den ForscherInnen herausgearbeitet werden kann. Ein Vertreter dieser Methode, Jack David

¹⁵⁰ Hetman, Frederik: *Traumgesicht und Zauberspür. Märchenforschung, Märchenkunde, Märchendiskussion*. a.a.O. S. 54f.

¹⁵¹ Hetman, Frederik: a.a.O. S. 64f.

¹⁵² Ebenda, S. 65.

Zipes (*1937) zeigt in seinen Arbeiten, wie Märchen durch eine bewusste Bearbeitung vom mündlichen „Folktale“ zu einem schriftlichen Kunstmärchen „Fairy tale“ werden und dabei die Ansichten und den Stil der Oberklasse widerspiegeln.

Im Rahmen dieser Methode sind aus dem feministischen Bereich auch die Arbeiten von Heide Göttner-Abendroth (*1941) hervorzuheben, die den Versuch darstellen, eine differenzierte Matriarchatstheorie zu erarbeiten, die davon ausgeht, dass Märchen und Mythen „Abbilder der komplexen Praxis archaischer Gesellschaften“¹⁵³ sind, worunter Göttner-Abendroth explizit matriachale Gesellschaften versteht. Gemäß ihren Theorien besteht die Basis aller Märchen im Jahreskreis- und Vegetationszyklus, der die dreigestaltige Göttin zum Mittelpunkt hat. Göttner-Abendroth erkennt drei exemplarische Typen von Märchen, von denen zwei die Göttinnenstruktur besitzen, nämlich die Erzählungen mit der Göttin als Reichtumspenderin im Jenseits und jene von der schenkenden Frau im totenähnlichen Zustand, und daneben jene mit dem Muster der Herosstruktur, in denen von der Göttin und dem ihr beigeordneten sterblichen Heros erzählt wird, der die Zyklen Initiation, Hochzeit, Tod und Wiederkehr durchläuft. Diese matriachalen Mythen haben nun nach Meinung der Verfasserin während der Zeiten patriarchaler Unterdrückung als ein geheimer Kult weitergelebt, der innerhalb bestimmter Randgruppen tradiert wurde. Durch Überlagerungen und Transformierungen haben diese Geschichten dann die Form der uns heute bekannten Märchen erhalten. Während sich also die Gattung verändert hat, blieb die mythische Struktur jedoch erhalten, und auch die Botschaft der Märchen ist (für die, die sie verstehen können) noch dieselbe.

Diese Interpretationsversuche sehen sich der Schwierigkeit gegenüber, eine mündliche Tradition über den Zeitraum von mehreren tausend Jahren zurückverfolgen zu wollen. Es soll durchaus nicht bezweifelt werden, dass die Märchen Reste alter matriachaler Mythen enthalten, doch gibt es bei Weitem viel zu wenige Informationen, auf deren Basis die Konstruktion einer matriachalen Gesellschaftsordnung erfolgen könnte, so dass diese Methode nicht ohne Spekulationen auskommen kann. Außerdem verfolgt die Autorin die Strategie, wie Sonja Distler¹⁵⁴ feststellte, alle Mythen und Märchen, die vom „deskriptiven Gehalt her nicht in das Deutungsschema integrierbar sind, (...) als patriarchale

¹⁵³ Göttner-Abendroth, Heide: *Die Göttin und ihr Heros*. 10. Aufl. München: Frauenoffensive 1993. S. 149.

¹⁵⁴ Vgl. Distler, Sonja; *Mütter, Amazonen & dreifältige Göttinnen: Eine psychologische Analyse des feministischen Matriachatsmythos*. Wien 1989.

Verzerrungen des ursprünglich ‚echten Mythos‘¹⁵⁵ anzusehen, um so ihre Theorie zu festigen.

3.1.6 *Stilistische Merkmale des Märchens: Max Lüthi*

Märchenphänomenologie

Bei der Erarbeitung stilistischer Merkmale für das europäische Volksmärchen legt Max Lüthi besonderes Gewicht auf dessen Ästhetik und erkennt einen ihm innewohnenden abstrakten Stil. Dieser zeichnet sich durch eine klare Form, dem Hang zu Extremen und die Verwendung starrer Formeln, besonders zu Beginn und Ende, aus. Auch die häufigen Wiederholungen sind ein wichtiges Element dieses Stils.

Weiters stellt Lüthi als Kennzeichen des Märchens Eigenschaften wie Eindimensionalität und Flächenhaftigkeit, Isolation und Allverbundenheit, Sublimation und Welthaltigkeit, Stabilität und Dynamik, Wiederholung und Variation sowie künstlerische Ökonomie und Verschwendung fest.

Als Ausgangspunkt eines jeden Märchens erscheint ein als Mangel empfundener Zustand, eine oft extreme Ausgangslage, die über eine sehr gerade und zielbewusste Handlungslinie zu einem bewussten Schlusspunkt geführt wird. Aufbauend auf den Arbeiten Vladimir Propps und Alan Dundes¹⁵⁶ übernimmt Lüthi das stark vereinfachte Grundschema „Mangel-Behebung, Unglück-Rettung, Aufgabe-Lösung“¹⁵⁷ als charakteristisch für den Darstellungsstil. Innerhalb dieses Schemas lassen sich alle menschlichen Verhaltensweisen finden wie die Bewältigung von schwierigen Aufgaben, das Aufstellen raffinierter Intrigen, das Erhalten unerwarteter Hilfe, Schädigung und Heilung, Gefangennahme und Vergewaltigung, und schlussendlich die Rettung, Erlösung und Vermählung.

Die Darstellungsweise des Märchens bezeichnet Lüthi als eindimensional und flächenhaft, womit nicht Oberflächlichkeit gemeint ist, sondern der Drang des Märchens nach einem raschen und direkten Fortschreiten der Handlung. Es geht nicht um eine wirkliche Umwelt und Gefühlswelt, sondern es wird nur „von Dingen, die die Handlung bewegen“¹⁵⁸ gesprochen. Durch ihre Handlungen zeigen die Personen ihren Charakter. Statt eines Miteinanders gilt ein „Neben- und Nacheinander“ der Bilder, wobei die Zeit keine

¹⁵⁵ Rosenkranz-Kaiser, Jutta: *Feminismus und Mythos. Tendenzen in Literatur und Theorie der achtziger Jahre*. Münster: NY: Waxmann 1995. S. 68.

¹⁵⁶ Näheres zu den Arbeiten Dundes im Kap. 2.1.8.

¹⁵⁷ Lüthi, Max: *Das Volksmärchen als Dichtung*. a.a.O. S. 69.

¹⁵⁸ Lüthi, Max: *Volksmärchen und Volkssage*. a.a.O. S. 28.

wesentliche Rolle spielt. Wichtig ist dem Märchen nur, knapp und klar voranzuschreiten. In dieser Eindimensionalität treffen auch Irdische und Überirdische problemlos aufeinander ohne jede Andeutung von Furcht oder Befremden.

Durch die Isolation der einzelnen Episoden und Motive kann das Märchen mühelos alles mit allem verbinden. Die einzelnen Elemente müssen nicht aufeinander Bezug nehmen sondern sind völlig losgelöst voneinander, Figuren und Episoden erscheinen ohne jeden Bezug. Weder lernen die Menschen des Märchens aus ihren Fehlern noch machen sie Erfahrungen, die ihnen zukünftig helfen könnten. Über ihre Gefühle sprechen sie nicht, sie projizieren sie durch ihr Handeln nach außen. Sie bewegen sich losgelöst von ihren Familien und Bindungen an andere Menschen, einsam begeben sie sich auf ihre Wanderung durch die Welt und können dadurch jederzeit neue Verbindungen eingehen. Somit erweisen sich „Isolation und potentielle Allverbundenheit sind Korrelate (...) im Märchen ist sich alles gleich nah und gleich fern, alles ist isoliert und deshalb universal beziehungs-fähig“.¹⁵⁹

Das Märchen sublimiert die Wirklichkeit, indem es sie der Realität und des Konkreten beraubt. Alles, was Magisch, Erotisch oder Numinos ist, löst sich auf, verschwindet. Die einzelnen Elemente erscheinen umgewandelt, leer, flächenhaft, sind aber noch geeignet, das Numinose zu repräsentieren. Dadurch wirkt das Märchen laut Lüthi sublimierend und welthaltig zugleich.

Die Stabilität des Märchens bildet sich durch die vielen formelhaften Wendungen und Wiederholungen. Dabei werden mit Vorliebe Vergleiche verwendet, vorzugsweise aus dem Reich des Metallischen und Mineralischen: Dinge wie Gold, Silber, Glas oder Kristall bedeuten dem Märchen viel. Im Gegenzug sorgen starke Kontraste für genügend Dynamik: „Kontrastierung und Wiederholung stehen selber polar und damit komplementär zueinander“.¹⁶⁰ Ob es um Belohnungen oder Strafen geht, überall liebt das Märchen das Extreme.

Den Märchenhelden sieht Lüthi als einen Menschen, der losgelöst von allen Bindungen in die Welt schreitet, ohne viel vorher oder dabei zu denken. Er geht „als Isolierter in die Fremde und hat dort die entscheidenden Begegnungen,¹⁶¹ er kann gerade wegen seiner isolierten Lage mit allen Wesen neue Verbindungen eingehen. Für den Aufbruch selbst

¹⁵⁹ Derselbe: *Das europäische Volksmärchen*. a.a.O. S. 52f.

¹⁶⁰ Lüthi, Max: *Das Volksmärchen als Dichtung*. a.a.O. S. 110.

¹⁶¹ Derselbe: *Es war einmal*. a.a.O. S. 109.

wird das Märchen nicht müde Gründe zu finden. Die verschiedensten Vorwände, seien es Not, Angst vor der Familie, ein Auftrag zur Beschaffung unerreichbarer Dinge oder bloße Abenteuerlust, führen den Helden hinaus in die Gefahren. Oft ist er das einzige Kind oder das Stiefkind, das sein Heim verlassen muss. Während seiner Abenteuer erweist er sich als ein Hilfsbedürftiger, der die Mittel zur Rettung nicht kennt. Zugleich aber ist er „*der Begabte schlechthin*“,¹⁶² denn alles, was er beginnt, muss gelingen.

Für Lüthi befindet sich das Märchen in den Polaritäten zwischen Fantastik und Realistik, in einer Welt, der Wunder nicht fragwürdiger sind als das Alltägliche, denn es „kennt weder die Bindung an die Wirklichkeit noch die Bindung an ein Dogma. (...) Im Märchen wird, zum ersten Mal vielleicht, die Welt dichterisch bewältigt“.¹⁶³ Diese Form der Poesie stellt nach seiner Meinung den einen Vorgang wieder und wieder dar: wie der isolierte Mensch, frei zu neuen Bindungen, seinen Weg in der Welt geht.

Zusammenfassend lässt sich also festhalten, dass folgende stilistische Merkmale dem Märchen zugeschrieben werden:

- **Beginn – Mangelsituation und Isolation**
Ausgangspunkt eines Märchens ist fast immer ein Konfliktstoff – sei es Kinderlosigkeit, Armut, Generationenprobleme, Untreue oder eine andere Form von existentieller Bedrohung. Held oder Heldin sind oft das einzige oder jüngste Kind, ein ungeliebtes Stiefkind oder überhaupt Waise.
- **Verlauf – Suchwanderung**
Durch einen Anlass, der sich verschieden gestalten kann, begeben sie sich allein in die Welt hinaus. Diese Reise ist zugleich ein Wandlungsprozess, der an Tod und Neugeburt gekoppelt ist. Auf ihrer Suchwanderung überwinden die ProtagonistInnen, während mögliche und unmögliche Ereignisse sich verflechten, alle Hindernisse und sorgen für eine Wiederherstellung der natürlichen Ordnung.
- **Ende – Hochzeit**
Für das europäische Zaubermärchen ist der glückhafte Schluss, der Sieg des Guten über das Böse, ein höchst wichtiges Element. Idealtypischerweise erringen Held oder Heldin hierbei Eheglück, Reichtum und sozialen Aufstieg.

¹⁶² Derselbe: *Das Volksmärchen als Dichtung*. a.a.O. S. 155.

¹⁶³ Derselbe: *Das europäische Volksmärchen*. a.a.O. S. 78f.

- Wunder

Der Einbruch des Übernatürlichen ist ein eigentliches Märchenelement. Viele Requisiten des Wunderbaren stehen hierfür zur Verfügung – magische Spiegel, Steine, Glas, Käämme, das Wasser des Lebens u.v.a. Allerdings lösen sie nicht mehr Befremden und Erstaunen aus als Gegenstände des gewöhnlichen Alltags.

- Stilelemente

Das Märchen erhält seinen Stil durch eine klare und bestimmte Prägung. Es liebt extreme Fälle und polare Gegensätze. Formelhafte Eingangs- und Schlusswendungen, sprachmagische Elemente wie Verheißungen, Verwünschungen und Namensmagie spielen eine große Rolle. Reime und Verse werden häufig als Kommunikationsmittel eingesetzt.

- Themen

Das Märchen behandelt alles, was das menschliche Dasein ausmacht:

Auseinandersetzungen in der Familie, Fürsorge und Verrat, Armut und Reichtum, Lohn und Strafe, Bosheit und Güte, Dummheit und Weisheit, den Zyklus von Werbung, Verlobung, Hochzeit, Tod und Geburt. Das gesamte Spektrum an menschlichen Gefühlen, Bedürfnissen und Wünschen findet sich darin wieder. Die Erlangung persönlichen Glücks ist dabei von wesentlicher Bedeutung, Wunscherfüllung garantiert.

3.1.7 Märchenmorphologie – Vladimir Propps morphologische Analyse

Vladimir Propp gelang es als Erstem (mit *Morfologija skazki*, 1928 erschienen, in englischer Übersetzung erst 1958 bzw. 1968 im Ausland bekannt geworden) Strukturen zu finden, die mit großer Regelmäßigkeit immer wieder im Ablauf der Zaubermärchen auftauchten. Propp untersuchte in seiner Analyse 100 russische Märchen hinsichtlich ihrer Struktur. Dabei beschränkte er sich zwar auf die sog. „Zaubermärchen“, kritisierte jedoch gleichzeitig den Motivbegriff und Typusbegriff als grundlegende analytische Kategorien der geschichtlich – geografischen Schule. Motiv stellte sich ihm als ein zu widersprüchlicher Begriff dar und wurde daher für das Märchen als nicht zweckdienlich erachtet. Gleichzeitig grenzte er seine Analyse scharf von jeder Form von Interpretation ab und verlor damit den Zugang zu Vergangenheit und Kontext dieser Erzählform.

Als Ergebnis seiner Forschung erkannte er, dass diese Art Märchen einen einzigen Typus darstellte, der an ein sieben-Personen-Schema gebunden war und in dem vor allem dieselben Funktionen immer wieder auftraten.

Er unterschied dabei 31 verschiedene Funktionen binären Charakters.¹⁶⁴ Sie setzen sich zusammen aus Aufbruch des Helden, Verbot und Übertretung des Verbotes, Ermittlung, Auskunft, Täuschungsversuch, unwillentliche Mitwirkung, Untat oder Mangel, Vermittlung, Beginn der Gegenmaßnahme/Suche, erste Funktion des Gebers, Reaktion des Helden, Empfang magischen Mittels, räumliche Verlagerung, Kampf, Markierung des Helden, Sieg, Aufhebung des Mangels, Rückkehr des Helden, Verfolgung und anschließende Rettung des Helden, unerkannte Ankunft des Helden, falsche Ansprüche, schwierige Aufgabe, Lösung derselben, Erkennung des Helden, Entlarvung, Verwandlung, Strafe, Heirat.

Als einleitende Funktionen, die dazu führen, dass der Held sein zu Hause verlässt und sich auf die Wanderung begibt, gelten die ersten sieben Funktionen: Zeitweilige Entfernung eines Familienmitglieds, das Verbot und seine Verletzung, Erkundigungen und Verrat, Betrugsmanöver des Gegenspielers und unfreiwillige Mithilfe des Helden. Am Ende des Märchens steht als gelungene Lösung die Hochzeit des Helden.

Einige diese Funktionen in Form binärer Paare wie Kampf mit dem bösen Gegenspieler und Sieg über ihn oder schwierige Aufgabe und deren Lösung erachtete Propp als fundamental, andere Funktionen können in einem Märchen nur wahlweise oder gar nicht besetzt sein. Welche Personen die Funktionen dabei ausfüllen, hat auf die Märchenstruktur keinen Einfluss. Im Gegenteil – da die Zahl der Funktionen begrenzt ist, müssen sie von verschiedenen Gestalten übernommen werden. Nach Propp ergibt sich daher die Vielfalt der Märchen in Wirklichkeit durch die Verschiedenheit der Elemente, nicht aber durch die Funktionen. Daraus resultiert die Kernhypothese, es existiere „streng genommen nur ein einziges Märchen (...) und dass die Gesamtheit der bekannten Märchen als eine ‚Kette von Varianten‘ in bezug auf einen einzigen Typus aufzufassen ist“.¹⁶⁵

Daneben analysiert Propp sieben „Handlungsbündel“ bzw. Rollen: den Widersacher bzw. Aggressor, den Geber der Hilfsmittel, die Prinzessin und ihren Vater, den Auftraggeber, den Helden, die Hilfsmittel oder Helfer sowie den falschen Helden. Alle Personen eines Märchens lassen sich auf diese sieben Rollen zurückführen. Sie unterscheiden sich

¹⁶⁴ Zu den einzelnen Funktionen Vgl. Propp, Vladimir: *Morphologie des Märchens*. a.a.O. S. 27.

¹⁶⁵ Propp, Vladimir: *Morphologie des Märchens*. a.a.O. S. 194.

möglicherweise nach bestimmten Kriterien wie Alter und Geschlecht, gleichen sich aber in dem, was sie tun.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass Propp Märchen definiert als „eine Entwicklung, deren Ausgangspunkt eine Schädigung und deren Endpunkt eine Vermählung, eine Belohnung oder eine Rettung ist, wobei der Übergang durch eine Reihe von Zwischenfunktionen erfolgt“,¹⁶⁶ oder, als Minimalsequenz, dass sich Märchen durch die Funktionen Schädigung – Empfang eines Zaubermittels – Aufhebung des Unglücks auszeichnen.

3.1.8 Die lack/lack liquidated Kurzformel von Alan Dundes

Alan Dundes (1934-2005), amerikanischer Ethnologe und Folklorist, schlug in seinem 1964 veröffentlichten Beitrag *The Morphology of North American Indian Folktales* in Anlehnung an Vladimir Propps Arbeiten vor, statt des Begriffs „Funktionen“ den Begriff „Motifem“ zu wählen:

This would permit the use of the term ‚allomotif‘ for those motifs which occur in any given motifemic context. Allomotifs would bear the same relationship to motifeme as do allophones to phonemes and allomorphs to morphemes. The term motif, already so well established in folklore scholarship, could be retained to refer to the elements fulfilling the motifemes, elements which Propp left nameless.¹⁶⁷

Die Prüfung eines Helden stellt beispielsweise laut Dundes ein Motiv dar, das in verschiedenen Motifemen auftreten kann: so ist das Motifem „Prüfung durch einen Widersacher“, die zu dessen Überwindung und einem glücklichen Ende führt, ein anderes Motifem als die „Prüfung durch ein Helferwesen“, nach deren Bestehen dem Helden magische Gegenstände als Belohnung winken.

Dundes schlussfolgert anhand der nordamerikanischen indianischen Märchen, dass in diesen nur eine begrenzte, sich wiederholende Anzahl an Motifemen auftritt: „There are definite recurrent sequences of motifemes and these sequences constitute a limited number of distinct patterns which empirical observation reveals are the structural bases of the majority of North American Indian folktales“.¹⁶⁸

In dieser begrenzten Anzahl wird hinwiederum eine Kernsequenz deutlich, die die beiden Motifeme Mangel und Beseitigung des Mangels umfasst: „these two motifemes may be

¹⁶⁶ Propp, Vladimir: *Morphologie des Märchens*. a.a.O. S. 191.

¹⁶⁷ Dundes Alan: *The Morphology of North American Indian Folktales*. S. 59.

¹⁶⁸ Ebenda, S. 61.

said to constitute a minimum definition of a particular structural tale type, the nuclear two motif sequence – lack/lack liquidated”.¹⁶⁹

Zugleich beschreibt Dundes, wie eine große Anzahl der untersuchten Märchen sich dadurch auszeichnet, dass sie sich von einem Zustand des Ungleichgewichts auf einen Zustand des Gleichgewichts hinbewegen. Ungleichgewicht oder Disequilibrium kann sowohl eine Situation des Mangels oder des Übermaßes beschreiben, auf jeden Fall wird dadurch ein Zustand ausgedrückt, der gefürchtet wird, der vermieden werden sollte und den es, wenn doch eingetreten, schleunigst zu beheben gilt.

Im Hinblick auf die analysierten Märchen erkennt Dundes, dass manche Märchen tatsächlich mit den beiden oben genannten Motifemen auskommen: „Folktales can consist simply of relating how abundance was lost or how lack was liquidated“. ¹⁷⁰ Beides, sowohl die Beseitigung des Mangels als auch der Verlust an Zuviel, lassen sich in die Kategorie „Bewegung vom Ungleichgewicht zum Gleichgewicht“ einordnen.

Als eine weitere zusammenfassende Erkenntnis aus seiner Analyse erklärt Dundes abschließend: „myth and folktale are not structurally distinct genres. In fact, morphologically speaking, myths and folktales are one and the same“. ¹⁷¹

3.2 Exkurs: *Kunstmärchen*

Auch der Gattungsbegriff Kunstmärchen erweist sich bei näherer Betrachtung als problematisch. Scheint er doch zu implizieren, dass hier im Gegensatz zu den einfachen Volksmärchen dichterische Kunst vonnöten ist, um ein literarisches Werk zu schaffen. Nirgendwo sonst in den Gattungen wird zwischen Kunst und Nicht-Kunst in dieser Weise unterschieden, denn es gibt bekanntlich keine Kunst-Oden, Kunst-Sagen oder ähnliches. Offensichtlich sind die sog. Kunstmärchen ein rein europäisches Phänomen,¹⁷² die sich dadurch auszeichnen, dass sie auf der Basis der Schrift entstanden sind und über keine orale Tradition verfügen. Die Entwicklung vom Volks- hin zum Kunstmärchen gestaltete sich als ein „Prozess der historischen Ablösung“, ¹⁷³ da sich mit dem Aussterben der Volksmärchen neue Erzählkonstruktionen durchzusetzen begannen, die das Glück des

¹⁶⁹ Dundes Alan: *The Morphology of North American Indian Folktales*. S. 62.

¹⁷⁰ Ebenda, S. 62.

¹⁷¹ Dundes Alan: *The Morphology of North American Indian Folktales*. S. 110.

¹⁷² Vgl. Klotz, Volker: *Das europäische Kunstmärchen. Fünfundzwanzig Kapitel seiner Geschichte von der Renaissance bis zur Moderne*.

¹⁷³ Apel, Friedmar: *Die Zaubergärten der Phantasie. Zur Theorie und Geschichte des Kunstmärchens*. Heidelberg: Cal Winter Universitätsverlag 1987. S. 28.

Einzelnen in der Gesellschaft zum Gegenstand hatten. Von Italien aus begann das Kunstmärchen ab der Mitte des 17. Jahrhunderts dann seinen Höhenflug durch die europäische Literatur,¹⁷⁴ wo es je nach Landeskolorit von den jeweiligen AutorInnen seine eigene Ausprägung erhielt. Die strenge Unterscheidung zwischen Kunst- und Volksmärchen wurde jedoch erst von den Gebrüdern Grimm eingeführt.

Neben der Tatsache, dass sich Kunstmärchen durch individuelle VerfasserInnen im Gegensatz zu den anonymen der Volksmärchen auszeichnen, unterscheiden sie sich auch dadurch, dass sie nicht im direkten Kontakt mit einem Publikum erprobt und weiterentwickelt wurden. Daher fehlt ihnen häufig die gesamte existentielle Bandbreite, die in den mündlichen Märchen zum Vorschein kommt.

Ebenfalls konträr zu diesen erreicht im Kunstmärchen niemand mehr grenzenloses Glück. Die Helden und Heldinnen sind nicht mehr die eindimensionalen Figuren, wie sie aus der mündlichen Tradition bekannt sind, sondern komplizierte Personen, die mit den Schwierigkeiten der Identitätsfindung ringen und häufig scheitern.

Das Kunstmärchen interessiert sich weniger für das Märchen an sich als für das „Märchenhafte“, was sich in der Übernahme verschiedener Elemente, Züge, formaler Eingangsformeln u.a. zeigt. Während das Märchen dazu anregt, Missstände in der alltäglichen Welt zu erkennen und zu verändern, geht es im Kunstmärchen darum, „den Status quo des Alltags poetisch zu überwinden, ohne ihn vergessen zu machen“.¹⁷⁵

Wenn das Märchen als einfache Form aufgefasst wird, so lassen sich Kunstmärchen durchaus als eine künstlerische Weiterentwicklung sehen, die sich von ihrem Vorbild durch tiefere psychologische Figurenzeichnung abheben und, statt dem Wunderbaren naiv und vertrauensvoll zu begegnen, ihr Wirklichkeitsbild mit reichlich Skepsis versehen, bis die Gattungsgrenzen zur Novellistik, Epik u.a. letztendlich verwischt werden.

¹⁷⁴ Giambattista Basile (ca. 1575-1632) aus Neapel gilt als erster Kunstmärchen-Autor. Sein *Pentamerone* enthält 50 Geschichten voller Märchen, Novellen und schwankhafter Elemente.

Charles Perrault bringt neue Figuren wie die Feen und den Oger in die dem modernen französischen Schönheitsbegriff angepasste Form. Die deutschen Kunstmärchen-Dichter agieren sehr verschieden: Christoph Martin Wieland (1733-1813) und Johann Karl August Musäus (1735-1787) neigen dazu, das Wunderbare zu ironisieren, Novalis (1772-1801) hingegen erfindet eine Welt voller grenzenloser Wunder, Adelbert von Chamisso (1781-1838) überführt das Märchen schlussendlich in die Novelle. Hans Christian Andersen (1805-1875), der berühmteste nordische Märchendichter, durchsetzt seine Märchen mit sozialen Problemen der Gegenwart und versucht in ihnen eine orale Darstellung zu simulieren. Am Ende jedoch verfehlen die HeldInnen oft ihr Glück und scheitern.

¹⁷⁵ Klotz, Volker: *Das europäische Kunstmärchen*. a.a.O. S. 6.

Für Hans-Heino Ewers hingegen gelten Kunstmärchen als eine „genuin moderne[n] eigenständige[n] Erzählgattung“, ¹⁷⁶ die mit der Geschichte des Volksmärchens nichts mehr zu tun hat. Allerdings sind die Kunstmärchen aber insofern abhängig von ihren Vorgängern, als sie diese als Stoffreservoir benutzen. Für Rosemarie Zeller erweist sich jedoch diese Zuordnung schwierig, denn „die Herkunft eines Stoffes hat noch nie eine Gattung zu definieren vermocht“. ¹⁷⁷

Bei der Aufgabe, immer wieder kehrende Grundthemen, durch die das Kunstmärchen definiert werden könnte, zu finden, so erkennt Irmgard Schneeberger generell das „Sein im Scheitern“ ¹⁷⁸ und Katalin Horn die Tatsache, dass „Widersprüche nicht mehr in einem glücklichen Ende aufgelöst werden können“. ¹⁷⁹ Besonders mit ihrem unglücklichen Ende unterscheiden sich die Kunstmärchen also von der unbedingten Glückserfüllung des herkömmlichen Märchenschlusses.

Da die Kunstmärchen eine Mischung aus den verschiedensten Literaturformen sind – dazu gehören phantastische Novellen, Legendenmärchen, Fantasiestücke, Novellenmärchen, Märchenovellen, Märchenromane, Märchendramen – ist eine ausreichende und befriedigende Definition nicht realisierbar.

3.3 *Exkurs: Abgrenzungen zwischen Märchen und Sage*

Wie das Märchen gehört auch die Sage zu den Formen oraler Erzählkunst. In ihrer ursprünglichen Bedeutung stellt sie nichts anderes dar als das Gesagte, das Erzählte in Abgrenzung zu anderen Überlieferungsformen, wie der der Legende, die gelesen wurde, oder dem epischen Heldenlied, das gesungen wurde. Ein wichtiges Kriterium der erzählten Ereignisse war ursprünglich ihr Wahrheitsgehalt, d.h. worüber Sagen berichteten, musste von ihrem Publikum durchaus für wahr gehalten werden können. Erst in späteren Zeiten wandelte sich die Bedeutung des Wortes immer mehr in Richtung Gerücht.

Als einfache, meist einsträngige Erzählung ist die Sage in der Form eines Memorates definiert als „a personal story about a supranormal experience told by individual or a third person quoting him or her“, ¹⁸⁰ also der Bericht einer einzelnen Person über ein Ereignis,

¹⁷⁶ *Märchen und Moderne*. a.a.O. S. 11.

¹⁷⁷ Ebenda.

¹⁷⁸ *Märchen und Moderne*. a.a.O. S. 18.

¹⁷⁹ Ebenda.

¹⁸⁰ *Scandinavian Folk Belief and Legend*. Hrsg. v. Reimund Kvideland und Henning K. Sehmsdorf., Oslo: Norwegian University Press 1991. S. 19.

das den Volksglauben betrifft, oder aber in der Form des Fabulates ein Bericht aus der Volksdichtung über ein solches Ereignis. Fabulate müssen nach Carl-Herman Tillhagen die Anforderung erfüllen, dass sie „eine von der volkstümlichen oralen Tradition geschaffene Schilderung“ sind und dass ihr „Inhalt (...) ein wesentlicher Teil des Volksglaubens sein oder gewesen sein“ muss.¹⁸¹

Beim Erzählen der Sagen fiel dem Unterhaltungswert ein wichtiger Stellenwert zu, doch verfügten Sagen über noch wesentlich mehr Funktionen, von denen sie einzelne oder auch mehrere ausüben konnten. Als fester Bestandteil eines religiösen Systems setzten Sagen vor allem Normen. In dem sie von Normabweichungen und deren Bestrafung berichteten, bildeten sie zugleich Maßstäbe für den Gebrauch des Richtigen und die Ablehnung des Falschen aus. Neben der didaktisch-moralisierenden Funktion stand aber auch die sozialkritische, und neben der psycho-mentalen Funktion wie etwa Anweisungen zur Bezwingung der Angst gab es auch die erklärende Funktion aus dem weiten Gebiet der ätiologischen Sagen.

Ähnlich wie bei den Märchen ist auch bei den Sagen Alter und Entstehungsgeschichte unsicher und der Versuch, einen „Urtypus“ zu gewinnen, gescheitert. Da sie ebenfalls in zahllose Untergruppen zerfallen, bei denen viele Gattungsbegriffe fragwürdig sind, da strukturliterarische Forschungen dazu nicht vorliegen,¹⁸² soll hier nicht der Versuch einer Definition gemacht, sondern lediglich ein Überblick über Gemeinsamkeiten mit und Unterschiede zum Märchen gegeben werden.

Während das Märchen über schematisch gezeichnete Figuren verfügt, treten in der Sage individuelle Menschen mit ausgeprägtem Innenleben auf, wodurch sie realistischer als die Märchenfiguren wirken. Im Gegensatz zum isolierten Märchenhelden, der in die Welt hinaus zieht, kommt das Ereignis auf die Menschen der Sage zu. Sie müssen sich dafür nicht von ihrem angestammten Platz inmitten ihrer Dorfgemeinschaft, in die sie in der Regel fest eingefügt sind, bewegen. Die Sage bleibt in einem geschlossenen Rahmen, wo hingegen das Märchen die Weite der Welt zum Ausdruck bringt.

Die Sage spiegelt „scheinbar einmalige, individuelle Begegnungen und Erlebnisse wider, die vor dem Hintergrund kollektiver Glaubensvorstellungen und Erfahrungen interpretiert werden“,¹⁸³ während im Märchen kein Einzelschicksal geschildert wird, sondern ein

¹⁸¹ Petzold, Leander: *Einführung in die Sagenforschung*. 3. Aufl. Konstanz: UVK-Verl. 2002. S. 308.

¹⁸² Vgl. Röhrich, Lutz: *Sage und Märchen*. a.a.O. S. 32.

¹⁸³ Petzold, Leander: *Einführung in die Sagenforschung*. a.a.O. S. 59.

Typus. Der Sagenmensch empfindet im Gegensatz zum emotionslosen Märchenhelden alle Stadien möglicher Gefühle, über Angst und Lust bis hin zum Wahnsinn. Während der Märchenheld also als ein fixes Stereotyp durch die Welt zieht, verlässlich geführt, ohne etwas zu lernen, des sicheren Ausgangs gewiss, zeigen Sagen hingegen in einem „nicht geringen Maß Begegnungen des Menschen mit sich selbst“.¹⁸⁴

Seltsames zu berichten ist ein wesentlicher Auftrag der Sage, dem sie mit Eifer nachkommt und unabhängig davon, ob dabei wie im Märchen die Handlung vorangetrieben wird oder nicht.

Im Gegensatz zum eindimensionalen Märchen bieten sich Sagen als zweidimensional dar: hier die Welt der Menschen, dort die Welt der Toten, und zwischen diesen Welten kommt es zu verwirrenden und gleichzeitig aufregenden Kontakten. Profane und numinose Welt werden also scharf getrennt.

Unterschiede finden sich auch in den jeweiligen auftretenden Verboten, die Verhaltensnormen etablieren und aufrechterhalten sollen. Der Charakter der Sagentabus zeigt mehr Allgemeingültigkeit als das meist sehr spezifische Märchenverbot, das nur für eine ausgewählte Person oder eine einmalige Situation gilt, während das Verbot in der Sage häufig nur die Aufgabe hat, Spannung zu hervorzurufen. Das Übertreten eines Sagentabus zieht auch weit gewichtigere und strengere Folgen nach sich, die Bestrafung ist unwiderruflich und hält unter Umständen in alle Ewigkeit an.

Ein besonderer Schwerpunkt liegt in der Sage auf dem Umgang mit der Angst vor dem Numinosen. Der Mensch der Sage erlebt, wie Friedrich Panzer feststellt, „das Jenseitige als etwas ganz anderes“, während sich im Märchen „Diesseitswelt und Jenseitswelt wie selbstverständlich kreuzen und mischen“.¹⁸⁵ Entsprechend entsetzlich empfinden die Menschen der Sage das Jenseitige und agieren demgemäß angstbesetzt.

Zugleich aber ermöglicht die Sage durch das Auftreten von Figuren wie Riesen und Zwergen, Nachtmahren, Aufhockern oder Werwölfen die Angst zu personifizieren und somit gleichzeitig eine Möglichkeit zur ihrer Überwindung anzubieten. Dafür fehlen ihr aber der mutmachende Effekt des Märchens und natürlich das märchennotwendige „Happy End“.

Zu den Gemeinsamkeiten der beiden oralen Traditionen zählt zum einen die auffallende Vorliebe für Wunderbares und Übernatürliches, dem viel Raum zur Verfügung gestellt

¹⁸⁴ Röhrlich, Lutz: *Sage und Märchen*. S. 15.

¹⁸⁵ Lüthi, Max: *Volksmärchen und Volkssage*. a.a.O. S. 23.

wird. Zum anderen zeigen sich auch in der Themenwahl auffallende Ähnlichkeiten. Sowohl Sage als auch Märchen befassen sich mit den wichtigen Übergängen im menschlichen Leben, mit Initiationsriten zu Geburt und Tod, mit Fragen zu Wandlung, Liebe, Hochzeit, Ehe und Tabu. Vor allem das Erlösungsthema als wichtiges Motiv fällt bei den beiden so unterschiedlichen Erzählformen ins Auge, wobei Erlösung im Märchen wie schon erläutert nicht im christlichen Sinn verstanden wird. Auch andere verwendete Motive lassen Gemeinsames erkennen, erwähnt werden sollen hier nur der Dienst bei Wesen der Anderswelt, die Personifizierung des Todes oder wiederkehrende Tote. Die Gemeinsamkeit der Motive könnte ein Hinweis sein, dass es ursprünglich in Märchen wie Sagen das gleiche Potenzial an Lösungsmöglichkeiten gegeben hat. Lutz Röhrich weist darauf hin, dass die pessimistische Auffassung, wie sie die Sage vertritt, und die optimistische des Märchens möglicherweise eine zeitliche Entwicklung und Spezialisierung darstellen, um verschiedenen Funktionen gerecht werden zu können.¹⁸⁶ Faktum ist, dass beide Formen in verschiedenen Varianten nebeneinander leben – so existieren etwa vom „Rumpelstilzchen“ sowohl eine Sage als auch ein Märchen gleichzeitig.¹⁸⁷ Offensichtlich bedienen beide Formen spezielle menschliche Bedürfnisse und können einander daher nicht ersetzen, sondern nur komplettieren. Dafür spricht auch, dass Märchen wie Sagen „bei fast allen Völkern, in fast allen Zeiten beheimatet“¹⁸⁸ waren und sind und nur gemeinsam das breite Spektrum menschlicher Existenz wiedergeben können.

3.4 *Exkurs: nordische Märchen und das „Bergtagen“ – Motiv*

Im Unterschied zu den Grimmschen Märchen zeichnen sich Volksmärchen in Skandinavien oft durch ausgeprägte Schelmerei aus. In ihnen geht es ganz unverhohlen um sexuelle Beziehungen, wodurch einmal mehr deutlich wird, dass Märchen ursprünglich nicht für Kinder gedacht waren. Während des Beginns der Märchensammelzeit, ca. 1840, machte sich der Einfluss der Grimms in Skandinavien deutlich bemerkbar.¹⁸⁹ Ihre Märchen wurden oft, gerade auch in ihrer altmodischen Sprachführung, nachmodelliert.

¹⁸⁶ Röhrich, Lutz: *Märchen und Wirklichkeit*. a.a.O. S. 14.

¹⁸⁷ Vgl. Lüthi, Max: *Volksmärchen und Volkssage*. a.a.O. S. 54.

¹⁸⁸ Ebenda, S. 49.

¹⁸⁹ Vgl. *Märchen und Märchenforschung in Europa. Ein Handbuch*. Im Auftrag der Märchen-Stiftung Walter Kahn. Hrsg. v. Diether Röth u. Walter Kahn. FaM: Haag + Herzen 1993. S. 247.

Tiermärchen hingegen kommen besonders in Schweden auffallend selten vor. Dafür bevölkern einige eindeutig nordische Wesen diese Erzählungen wie die „huldren“,¹⁹⁰ „tomte“¹⁹¹ oder „rå“,¹⁹² die eher als Einzelwesen auftreten. Andere übernatürlichen Wesen wie Riesen, Zwerge, die wohlbekannteren Trolle,¹⁹³ „vättar“¹⁹⁴ und „vittror“¹⁹⁵ „are all essentially collective being who inhabit nature. They have families, farms, and human foibles; they work their land, tend their cattle, and brew their beer just as their human neighbors do“.¹⁹⁶

In den 1890er Jahren erlebte dann das Kunstmärchen in Schweden eine nie gekannte Popularität und zog zahlreiche Verfasserinnen und Verfasser in seinen Bann.¹⁹⁷ Diese folgten in einer Renaissance romantischer Schwärmerei und idealisierter Naturverbundenheit den meist gängigen Motiven der Volksmärchen. Sie zeichneten aber ein durchaus anderes Bild der Welt, nämlich das einer enttäuschenden und gefährlichen, in der Held oder Heldin kein „Happy End“ beschieden sein konnte. In diese Welt zu ziehen wirkte eher abschreckend, denn im Gegensatz zur Märchenabsicht, den Hauptfiguren zu einem eigenständigen Leben zu verhelfen, wurde hier das traute Heim als derjenige Ort beschrieben, der als einziger wahres Glück und Geborgenheit schenken konnte. Oft vertraten diese Kunstmärchen auch einen allegorischen Anspruch, denn es ging ihnen darum, etwa Neid oder Selbstsucht zu bekämpfen. Es konnte auch vorkommen, dass der Held die wohlverdiente Prinzessin ablehnte. Der sozialhistorische Kontext – die drohende Stadt oder die Amerikaflucht verbunden mit der Angst der Eltern, verlassen zu werden – bietet hierfür verschiedene Erklärungsmöglichkeiten.

Der bekannteste nordische Kunstmärchen- oder „Eventyr“-Dichter, der Däne Hans Christian Andersen (1805–1875), soll in diesem Zusammenhang ebenfalls kurz erwähnt

¹⁹⁰ Die „huldra“ (zu deutsch „Hulda“, verwandt mit Frau Holle) ist verwandt mit der „rå“ oder Waldfrau und tritt zumeist als ein bezauberndes weibliches Wesen mit großen Verführungskünsten auf.

¹⁹¹ Von schwedisch „tomt“ – Grundstück, also der gute Hausgeist, aber von geringer Körpergröße.

¹⁹² „rå“ gehörig zu „rå“ oder „råda“ in der Bedeutung „raten“ oder „herrschen“, meist im Neutrum verstanden, obwohl diese Wesen in allen Geschlechtern auftreten können und sehr ortsspezifisch angesiedelt sind: die „rå“ vom Wald, See, Moor oder Berg. Die weiblichen Wesen sind allerdings mit einem Schwanz versehen, an dem sie zu erkennen sind.

¹⁹³ Trolle können allerdings in Aussehen und Sinnesart stark variieren. Sie unterscheiden sich in manchen Märchen von den Menschen nur durch die Tatsache, dass sie einer unchristlichen Gemeinschaft angehören und ihre Wohnstatt zumeist in einem Berg ist. Trolle neigen allerdings gern dazu, Menschen zu entführen oder ihre Kinder gegen Menschenkinder auszutauschen, Näheres dazu unter dem Motiv „bergtagen“.

¹⁹⁴ Wesen, die sich gern in der Nähe oder unter menschlichen Behausungen ansiedeln.

¹⁹⁵ Wesen, die wie Menschen leben, aber zumeist unsichtbar und unter anderen Raum- und Zeitverhältnissen.

¹⁹⁶ *Swedish Legends and Folktales*. Hrsg. v. John Lindow. Berkeley 1978. S. 35.

¹⁹⁷ Zu den bekanntesten Verfasserinnen gehörte Helena Nyblom (1843-1926).

werden. In über 150 Märchen versuchte er das Komische wie das Tragische, das Realistische wie das Fantastische auf den verschiedensten Ebenen des menschlichen Lebens in einer breiten Vielfalt mit Humor und Ironie darzustellen. Seine Märchen können sowohl ernst als auch sozialkritisch sein, dann wieder sentimental oder didaktisch. Sein Stil scheint sich an ein direktes Publikum zu wenden, dadurch fordern seine Märchen, oft in einer Alltagssprache verfasst, geradewegs dazu auf, erzählt zu werden. Die Zielgruppe war hier ebenfalls die bürgerliche Mittelklasse, die u.a. durch die Anwendung protestantisch-ethischer Maßstäbe in den Erzählungen verstärkt angesprochen wurde.

3.4.1 *Das Bergtagning – Motiv*

„Bergtagning“ (dän. Bjærgtagning, wörtlich: Berg-Nehmung) wird im Zusammenhang mit der vermeintlichen Gefangennahme von Menschen und deren Aufenthalt in einem Berg als Terminus technicus verwendet. Diese Vorstellung von einem zwangsweisen Aufenthalt in einer Anderswelt durch Entführung oder Entrückung ist im skandinavischen wie auch im irisch/keltischen Raum (hier als „taken by the fairies“) weit verbreitet und hat sich sehr ausgeprägt gehalten.¹⁹⁸ Im deutschen Sprachraum ist diese „Bergentrückung“ wie im Fall von Kaiser Barbarossas Aufenthalt im Kyffhäuser mit einer Heldensage verbunden. In Skandinavien hingegen handelt es sich um eine Entführung durch übernatürliche Wesen, die jede Person ohne Ansehen des Standes betreffen konnte. In den wilden skandinavischen Wäldern verloren zu gehen war ein Schicksal, dem Mensch und Tier schließlich sehr schnell anheim fallen konnten. Daher scheint es eine einleuchtende Erklärung zu sein, dass „(a) person who disappeared or suddenly suffered from some mental disorder was often believed to have been ‘taken into the mountain’ by a preternatural being“.¹⁹⁹

Was das verschleppt Werden durch Trolle betrifft, so erweisen sich manche Altersgruppen dabei als besonderes gefährdet. Es herrscht eine offensichtliche Vorliebe vor allem für junge Frauen und Kinder, denn von Männern und alten Leuten wird weniger berichtet, dass sie auf diese Weise entführt wurden. Ganz offensichtliche kritisch waren bestimmte Übergangsphasen im Leben: der Zeitpunkt kurz vor der Taufe eines Kindes oder vor

¹⁹⁸ Als Beispiele: *Bjærgtagen I und II* in *Smaa Fortællinger* (Kurzgeschichten), 1868 von Meir Aron Goldschmidt (1819-1887); *Den försvunne drängen* (Der verschwundene Knecht) aus Småland in *Svenska folksägner*.

¹⁹⁹ *Scandinavian Folk Belief and Legend*. Hrsg. v. Reimund Kvideland und. Henning K. Sehmsdorf. Oslo: Norwegian University Press 1991. S. 207.

dessen Konfirmation, die Geburt und die Zeit im Kindbett, und besonders gern wird die Braut kurz vor der Hochzeit gestohlen. Auch im Laufe des Jahres gibt es Zeiten, in denen sich die Menschen außerordentlich vorsehen müssen. Zu diesen gehören „die Weihnachtstage, Mittsommer, und für Hirten und Sennerinnen besonders die Herbstzeit kurz vor dem Abtrieb von den Almen“.²⁰⁰ Überraschenderweise als ebenfalls gefährlich erweist sich das Niesen, dem unbedingt die Worte „Gud hjälpe (Gott helfe)“ folgen müssen, um Gefahr abzuhalten.²⁰¹

Die lange Tradition des „Bergtagning“-Motivs zeigt sich schon in der altnordischen Literatur: in der *Ynglingasaga*²⁰² lockt ein Zwerg den schwedischen König Sveigdir zu sich in den Stein, worauf der König für alle Zeit verschwunden bleibt.²⁰³

In manchen Fällen wird die Entführung von den betroffenen Personen offensichtlich selbst verschuldet, da von ihnen bestimmte Tabus übertreten werden. Hierher gehört beispielsweise die Sage von einer jungen Frau, die kurz vor ihrer Hochzeit beschließt, eine Kuh von den Trollen zu stehlen. Sie wirft ihr Messer über die Kuh, womit sie den Zauber der Trolle bricht, und nimmt die Kuh mit nach Hause. Nach über einem Jahr, am Hochzeitstag der Frau, wird diese von den Trollen geholt, als sie das Haus verlassen muss. Sie wird noch manchmal von ihrer Dorfgemeinschaft gesehen, aber ihre Rettung gelingt nie.²⁰⁴

Eher gering ist die Zahl der Erzählungen, in denen Trolle direkt bis zur menschlichen Behausung kommen und die gewünschte Person stehlen, denn schließlich wird ihre Wohnstatt als äußerst weit entfernt von aller menschlichen Lebensform gedacht. Auch das Schicksal der verschwundenen Personen im Berg wird verschieden interpretiert: Erwachsene leiden meist im Berg und wünschen sich nach Hause zurück. Sie versuchen auch manchmal mit aller Finesse gegen den Widerstand der Trolle in ihr Heim zurückzugelangen. Von Kindern wird hauptsächlich berichtet, dass sie offenbar noch so unter dem Zauber der Trolle standen, dass sie unbedingt in den Berg zurückkehren wollten.²⁰⁵

²⁰⁰ Hartmann, Elisabeth: *Die Trollvorstellungen in den Sagen und Märchen der skandinavischen Völker*. Stuttgart: Berlin: Kohlhammer 1936. S. 99.

²⁰¹ Vgl. Liungman, Waldemar: *Sveriges sägner i ord och bild*. S. 69.

²⁰² Erstes Kapitel der *Heimskringla* von Snorri Sturluson, um 1225 verfasst.

²⁰³ Vgl. Ebenda, S. 128.

²⁰⁴ Vgl. *Swedish legends and folktales*, a.a.O. S. 96.

²⁰⁵ Vgl. Hartmann, Elisabeth, a.a.O. S. 100.

Eine besondere Ausnahme bildet die Erzählung von Kari, der vom Volk der Huldre in den Midseter Berg in Standal verschleppt wird und dort heiraten soll. Ihm wird erlaubt, noch einmal nach Hause zurückzukehren, was er auch tut. Er entscheidet sich, bei den Menschen zu bleiben, wird selbst aber danach nie wieder glücklich.²⁰⁶

Wesentliche Elemente dieses Motivs sind auch die Unsichtbarkeit der gestohlenen Personen und Berichte vom Inneren des Berges sowie ein mentaler und oder physischer Schaden, der nach einer geglückten Flucht immer bei den betroffenen Personen auftritt. So in einer Geschichte, die Gunnar Olof Hyltén-Cavallius 1839 von einem Fischer in Åsnen sammelte.²⁰⁷ In dieser Geschichte verschwand vor langer Zeit in der schwedischen Gemeinde Skatelöf ein Mädchen, ohne dass jemand wusste, was aus ihr geworden war. Nach langem ergebnislosen Suchen wurde der Familie klar, dass sie von Trollen geraubt sein musste. Das Mädchen war auch tatsächlich „bergtagen“ worden und musste nun für die Trolle jede Art von anstrengender Arbeit verrichten. Unter anderem war es ihre Aufgabe, zu den umliegenden Bauernhöfen stehlen zu gehen, wofür sie allerdings von den Trollen eine Kappe erhielt, die sie unsichtbar machte. Durch Zufall stieß einmal der Müller mit ihr zusammen, worauf ihr die Kappe herab fiel und er zum Glück sofort begriff, um welche Art Phänomen es sich handelte. Er brachte sie zu ihren Eltern, wo sie viel von den Trollen erzählte und auch von deren Reichtum. Allerdings schien sie von da an oft mit ihren Gedanken nicht ganz bei der Sache zu sein und es zeigte sich auch, dass sie ganz krumm und schief geworden war. Die Erklärung für diese Gebrechen lautete, dass sie bei den Trollen immer so schwer tragen musste.

Was den Ausgang der Bergtagning-Erzählungen betrifft, so ist ein unglückliches Ende wie auch eine glückliche Rettung möglich. Letztere wird vor allem erreicht durch Anwendung spezifisch christlicher Mittel wie das Läuten der Kirchenglocken (die noch dazu den Vorteil hatten, weit hörbar zu sein) oder der Gang mit dem Kirchenschlüssel um den Berg herum, im dem sich die Verschwundenen nachweislich aufhalten. Daneben gibt es noch approbierte Mittel wie das Werfen von Stahl, das Zuwerfen von Kleidungsstücken oder das Blasen des Dorfhorns. Manche Gefangenen vermochten es sogar, sich selbst zu befreien. Im Vergleich mit den norwegischen Bergtagningssagen unterscheiden sich die schwedischen von ihnen dadurch, dass ihnen die erotische Komponente, die in Norwegen ein vorherrschendes Moment bildet, völlig fehlt. In ihnen dringt dafür immer das Bedürfnis

²⁰⁶ Vgl. *Scandinavian Folk Belief and Legend*. a.a.O. S.218.

²⁰⁷ Vgl. *Swedish Legends and Folktales*, a.a.O. S. 98.

nach Erlösung durch, während sich auf der norwegischen Seite die Menschen mit ihrem Schicksal, wenn sie erst einmal im Berg gefangen sind, eher abfinden können.²⁰⁸

Das Bergtagungs-motiv ist als ein tragendes Motiv in Marie Hermansons Roman *Musselstranden* eingearbeitet.

3.4.2 *The beautiful and ugly twin*

Das Motiv vom schönen und hässlichen Zwilling findet sich in der Geschichte einer Frau, die sich dringend ein Kind wünscht. Sie holt sich bei einer Hexe Rat und wird von dieser genau instruiert, was sie tun muss, um zu einem Kind zu gelangen. Sie bricht eine der Bedingungen²⁰⁹ und gebiert danach Zwillingmädchen, von denen eines hübsch und eines missgestaltet ist, manchmal sogar einen Tierkopf besitzt. Im Lauf der Erzählung hilft die hässliche Schwester der hübschen. Der auftauchende Prinz wird schließlich dazu gebracht, die hässliche Schwester zu heiraten, die sich daraufhin ebenfalls in eine Schönheit verwandelt.

Dieses Motiv ist in Norwegen und Island sehr populär, aber auch in Schweden und Irland vorhanden. Diese ganz offensichtlich frauenzentrierte, reichlich asexuelle Erzählung mit der Aufspaltung in zwei Hauptpersonen zeigt möglicherweise einfach nur die Vorliebe des Märchens für die Verkörperung von Gegensätzen. Auch unterstreicht dies das Bedürfnis des Märchens, komplementär das Verhältnis von Konkurrenz und Hilfe zu zeigen. Dabei wäre allerdings generell der Status von Zwillingen in der Gesellschaft zu bedenken, in der dieser Typus Märchen bzw. Sage erzählt wurde.²¹⁰ In den Werken Marie Hermanson werden wir diesem Motiv in *Tvillingssystrarna* wieder begegnen.

3.5 *Mythen*

Der Begriff „Mythe“ hat seine Wurzeln im altgr. μῦθος, was in der Übersetzung mit Laut, Wort, Rede oder Erzählung wiedergegeben wird (lat. mythus). Die Etymologie ist nach Christoph Jamme unsicher, unbestritten ist aber der narrative Charakter des Wortes.²¹¹ Es

²⁰⁸ Vgl. Hartmann, Elisabeth, a.a.O. S. 125.

²⁰⁹ So erhält sie zwei Blumen, eine schöne und eine hässliche, von denen sie nur die schöne aufessen soll, dann aber in ihrer Gier doch beide zu sich nimmt.

²¹⁰ Vgl. dazu die Ausführungen Henning Sehmsdorfs in „The beautiful and the ugly twin“: *The Tale and its Sociocultural Context*. In: *Scandinavian Studies*. Vol. 61, Nr. 1, Winter 1989. S. 339-352.

²¹¹ Vgl. Eichhorn, Johannes: *Zum Begriff des Mythos im 20. Jahrhundert. Ernst Cassirer – Mircea Eliade – Hans Blumenberg*. Diplomarbeit. Wien 2001. S. 5.

handelt sich bei Mythen also ebenso wie bei Märchen und Sagen um etwas, von dem berichtet wurde. Obwohl Mythen ein weltweites Phänomen sind, gilt die Aufmerksamkeit hier im Besonderen denjenigen europäischen Ursprungs.²¹²

Im deutschen Sprachgebrauch finden sich dabei sowohl der „Mythos“ wie auch die „Mythe“. Mythos gilt dabei als der umfassendere Begriff: „‘Myth‘ is a functional construct with no definite and invariable content“,²¹³ der auch im Dienste einer bestimmten Ideologie stehen kann, während „Mythe“ verwendet wird, um die eigentliche Erzählung zu bezeichnen. Die meisten Theorien, die sich mit Mythos/Mythe beschäftigen, untersuchen diese vor allem im Hinblick auf ihre Rolle und Funktion.

Grundsätzlich herrscht Einigkeit darüber, dass Mythen in einem kulturell kreativen Akt des Menschen entstanden, in welchem unter anderem der Unterschied zwischen Menschen und dem Anderen/der Welt festgelegt wurde. Mythen können daher normativ wirken, da sie Werte und Tabus beschreiben und zugleich sinnstiftend und welterklärend wirksam sind. Während das Schaffen von Mythen generell als bedeutsamer kultureller Akt in der Geschichte der Menschheit verstanden wird, ist der Mythosbegriff schlichtweg nicht existent und eine Minimaldefinition von Mythos nicht realisierbar.

Erklärtes Ziel dieser Arbeit ist es auch nicht, anhand der unübersichtlichen Stoffmenge eine Definition von Mythos zu erarbeiten, sondern herauszufinden, ob es gewisse strukturelle Merkmale gibt, anhand deren eine Mythe zu erkennen ist.

Die postmoderne Gesellschaft zeigt sich als ausgesprochen „mythophil“. ²¹⁴ Wie schon in Kapitel 1 ausgeführt, lassen die Identitäts- und Sinnkrise des modernen Menschen und der Wunsch nach lebendiger Spiritualität sowie das Bedürfnis nach Eingebundenheit in eine größere kosmische Weltordnung die Mythen als begehrte Objekte erscheinen, aus denen dank ihrer kraftvollen Symbole Stärke gewonnen kann und die sich für den Alltag transformieren lassen. Dabei wird die mythische Denkweise und ihre Glaubensvorstellungen hinsichtlich des Ursprungs und des Endes der Welt, der Behandlung existentieller wie moralischer Fragen, die Begründung von Naturphänomenen

²¹² Also vor allem den narrativen griechischen und germanischen Mythen, deren Bekanntheit allgemein vorausgesetzt werden kann.

²¹³ Beaten, Elizabeth M.: *The Magic Mirror. Myth's Abiding Power*. State University of NY Press 1996. S. 166.

²¹⁴ *Texte zur modernen Mythentheorie*. Hrsg. v. Wilfried Barner, Anke Detken und Jörg Wesche. Stuttgart: Philipp Reclam 2003. S. 8.

sowie deren Personifikation als eine eigene Weltsicht verstanden, die der vorherrschenden einseitig rationalen entgegengesetzt wird.

Nach lexikalischen Definitionen stellen Mythen die Ursprungs-, Götter- und Heldengeschichten aus vorgeschichtlicher Zeit dar. Literarisch lässt sich nach Nicola Bock-Lindenbeck dann von einem mythoshaltigen Text sprechen, wenn er entweder auf einer mythischen Figur gründet oder offensichtlich ein Mythos verarbeitet wurde oder aber wenn Strukturen mythischen Denkens oder Mythostheorien in ihm zum Tragen kommen²¹⁵, wobei diese Gestaltungsidee den AutorInnen nicht bewusst sein muss. Das bedeutet, Texte können sowohl sprachlich als auch in ihrer Form mythischen Charakter annehmen, indem sie sich nach überlieferten Mythen richten oder aber sich „an mythischen Formprinzipien“ orientieren und den „Tonfall mythischer Erzählungen“²¹⁶ nachahmen können.²¹⁶

Mythisches Bewusstsein besitzt nach Ernst Cassirer (1874-1945) ein

„weitherziges“, homogenes Wirklichkeitsverständnis, das die Trennungslinien zwischen Traum und Wachen, Leben und Tod, Name und Gegenstand, die dem profanen Alltagsbewußtsein geläufig sind, nicht kennt.²¹⁷

Seine in den 1920er Jahren entwickelte Theorie²¹⁸ enthält u.a. die „bi- oder gar multi-présence“²¹⁹ von Dingen und Lebewesen, die nach unserem Verständnis streng getrennt sind, und das Ineinanderfließen von Traum und Wirklichkeit. Das Phänomen Zeit hört auf, in scharf von einander getrennte Abschnitte zu zerfallen. Daneben besteht ständig die Möglichkeit auf Metamorphose.

Mythisches Bewusstsein in einem Text festzumachen erweist sich aber als nicht einfach. Denn die Tatsache, dass sich das Subjekt als nicht von der Welt abgetrennt empfindet, ist allein noch kein unbedingtes Kennzeichen eines mythischen Textes. Manchmal besitzen auch nur einzelne Figuren bestimmte Aspekte mythischen Bewusstseins.

Bei der Suche nach strukturellen Merkmalen des Mythos bieten sich zuerst die Arbeiten von Claude Lévi-Strauss (*1908) und darunter besonders die vier Bände seiner *Mythologiques* (1964-1971, *Mythologica*) an. Strauss' erklärtes Ziel war die semantische Interpretation der Mythen. Nach seiner Ansicht sprechen Mythen auf zwei Ebenen, zum

²¹⁵ Vgl. dazu die Arbeit der Autorin in Bock-Lindenbeck, Nicola: *Letzte Welten – Neue Mythen. Der Mythos in der deutschen Gegenwartsliteratur*. Köln: Böhlau Verlag 1991.

²¹⁶ Tepe, Peter: *Mythos & Literatur. Aufbau einer literaturwissenschaftlichen Mythosforschung*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2001. S. 224.

²¹⁷ Tepe, Peter: Ebenda, S. 72.

²¹⁸ *Philosophie der symbolischen Formen*. Darin Band 2: *Das mythische Denken* (1925).

²¹⁹ Ebenda, S. 214.

einen auf der rein sprachlichen und zum anderen auf einer metasprachlichen Ebene. Aufgebaut sind sie dabei aus konstitutiven Einheiten, den Mythenen,²²⁰ die universale Übereinstimmungen aufweisen. Allerdings kann der Sinn der Mythen nicht an diesen isolierten Einheiten hängen, sondern muss im Aufbau und der Zusammensetzung der Mythen begründet sein. Mythen lassen sich demnach reduzieren auf „ihre grundsätzlichsste Botschaft in Form von binären Oppositionen wie Leben/Tod, männlich/weiblich oder roh/gekocht“.²²¹ Mit diesen Polaritäten ist zugleich das generelle Konfliktpotential der menschlichen Existenz gegeben. Diese unversöhnlichen Gegensätze in weniger starke zu transformieren, gewöhnlich durch den Einsatz einer heiligen Vermittlungsperson, ist ein Hauptanliegen der Mythen.

Der Gegensatz oder besser das Nebeneinander von logischer und übernatürlicher Welt bildet auch den Schwerpunkt der Auffassung Mircea Eliades (1907-1986). In seinen Werken wie z.B. *Le sacré et le profane* (1965, *Das Heilige und das Profane. Vom Wesen des Religiösen*) und *Mythes, rêves et mystères*. (1961, *Mythen, Träume und Mysterien*) beschreiben Mythen den Einbruch des Heiligen in die profane Welt, die sog. Hierophanie, die zugleich den Beginn aller menschlichen Erfahrung darstellt:

an originary place or moment where the sacred breaks through into the profane or mundane world (...) the hierophanic moment is the originary and irreducible feature of human experience in the world.²²²

Damit lässt sich also sagen, dass Mythen von ihrer Struktur her binär sind und festlegen, was heilig und was profan ist und die Einbrüche des ganz Anderen in unsere Welt markieren.

3.5.1 *Mythos und Ritus*

Gleichzeitig ist sich Eliade der enge Verbindung von Mythos und Ritual bewusst: Mythos begründet das Ritual als religiöse Praxis und legitimiert es gleichzeitig.

Den Ritualen in Form von Übergangsriten widmet der französische Ethnologe Arnold van Gennep (1873-1957) seine besondere Aufmerksamkeit. Er geht davon aus, dass alle Veränderungen, die die Ordnung des sozialen und individuellen Lebens betreffen, Störungen mit sich bringen.

²²⁰ Willkürliche Beispiele für Mytheme wären etwa Medea als todbringende Zauberin, die Wundergeburt oder die Wahl des Paris.

²²¹ Frey, Nicole: *Mythen*. Bern, Wien u.a.: Lang, 2002. S. 8.

²²² Beaten, Elizabeth M.: *The Magic mirror*. a.a.O. S.16.

Diese Störungen werden durch Riten abgeschwächt, die bei zeitlichen, räumlichen sowie sozialen Übergängen hilfreich begleitend wirksam werden können, in dem sie die Gesellschaft vor Chaos und Konflikten bewahren und damit ihren Fortbestand garantieren. Bei der Untersuchung ausgewählter Riten erkennt er deren innere logische Struktur: er unterscheidet die „besondere Kategorie der *Übergangsriten* („rites de passage“) (...), die sich bei genauer Analyse in *Trennungsriten* („rites de séparation“), *Schwellen-* bzw. *Umwandlungsriten* („rites de marge“) und *Angliederungsriten* (rites d’agrégation“) gliedern. Die Übergangsriten erfolgen also, theoretisch zumindest, in drei Schritten: Trennungsriten kennzeichnen die Ablösungsphase, Schwellen- bzw. Umwandlungsriten die Zwischenphase (die Schwellen- bzw. Umwandlungsphase) und Angliederungsriten die Integrationsphase“.²²³

Die offensichtliche Vielfalt und Fülle an Riten weltweit sieht van Gennep als Beweis ihrer Wichtigkeit und versteht sie als „Konstanten des sozialen Lebens“.²²⁴ Schließlich erweisen sich Übergänge im menschlichen Dasein als äußerst vielgestaltig und zahlreich, denn „für Gruppen wie für Individuen bedeutet leben unaufhörlich sich trennen und wieder vereinigen, Zustand und Form verändern, sterben und wiedergeboren werden. Es bedeutet handeln und innehalten, warten und sich ausruhen, um dann erneut, aber anders zu handeln. Und immer sind neue Schwellen zu überschreiten: die Schwelle des Sommers oder die des Winters, der Jahreszeit oder des Jahres, des Monats oder der Nacht; die Schwelle der Geburt, der Adoleszenz oder der Reife; die Schwelle des Todes und – für die, die daran glauben – die Schwelle zum Jenseits“.²²⁵

Stark von van Gennep beeinflusst erweist sich der Ethnologe und Anthropologe Victor Witter Turner (1920-1983). Er löst sich jedoch langsam von van Genneps struktur-funktionalistischer Theorie und versteht die Gesellschaft nicht als statisch-geschlossenes System, sondern als einen Prozess, der von verschiedenen Kräfteverhältnissen und Konfliktfeldern geprägt ist. Während er das Modell der Übergangsriten übernimmt und diese versteht als „rites which accompany every change of place, state, social position and

²²³ Van Gennep, Arnold: *Übergangsriten* (Les rites de passage). FaM/NY: Campus Verlag 1981. S. 21.

²²⁴ Ebenda, S.181.

²²⁵ Ebenda, S. 182.

age”,²²⁶ legt er jedoch besonderen Wert auf die mittlere Phase, die „Liminalität“, als wichtigster Phase überhaupt.

3.5.2 *Struktur des Mythos*

Wiederkehrende Ereignisse und Handlungen bilden eine deutliche Struktur der Mythen. Sie beginnen oft mit der wunderbaren Geburt eines Kindes, mit dem zugleich Hoffnung für ein neues Leben einzieht und das sich bald durch besondere Fähigkeiten auszuzeichnen beginnt.

Es folgen die Berufung zu übermenschlich anmutenden Taten und der Aufbruch in eine abenteuerliche Welt, die zugleich lockend und gefährvoll und ganz anderes ist als die gewohnte. Gedacht als Insel oder Bergspitze, gefährlicher Wald oder auch ganz offensichtlich als Reich des Todes angesprochen verkörpert dieses Gebiet die Anderswelt, in der sich Held oder Heldin bewähren müssen. Zunächst muss eine Reihe von Prüfungen bestanden werden, wobei durchaus Helferwesen auftreten können, bis die jeweilige Hauptperson in den Besitz übernatürlicher Stärke gelangt. In diesen Prüfungen erfolgt durch Opfer, Tod und Wiederkehr eine Form der Initiation, nach der Held oder Heldin dann sieghaft in die Gemeinschaft zurückkehren können.

Diese mythische Abenteuerfahrt wird von Joseph Campbell beschrieben als die „Formel, wie die Abfolge der *rites de passage* sie vorstellt: Trennung – Initiation – Rückkehr, einer Formel, die der einheitliche Kern des Monomythos genannt werden kann“.²²⁷ Wobei die Formel meint Trennung von der bekannten Welt, Initiation als Erreichens des übernatürlichen Ursprungs und – nach der Auferstehung – der Rückkehr in die Gemeinschaft, die für diese zugleich neues Leben bringt.

Durch das Beschreiben grundlegender menschlicher Erfahrungen wie Geburt, Suche, Niederlage und Tod wird die identitätsstiftende Funktion der Mythen deutlich. Als weitere zentrale Funktion tritt die Angstbewältigung auf, denn „Mythologie ist gebannter Schrecken und überwundene Angst, ist abgewehrte Bedrohung und besiegtes Chaos“.²²⁸

²²⁶ Turner, Victor W.: *Betwixt and Between: The Liminal Period in Rites de Passage*. – In: *Symposium on New Approaches to the Study of Religion*. Proceedings of the 1964 Annual Spring Meeting of the American Ethnological Society. S. 5.

²²⁷ Joseph Campbell: *Der Heros in tausend Gestalten*. FaM: Fischer 1999, S. 36.

²²⁸ Zur Nieden, Birgit: *Mythos und Literaturkritik. Zur literaturwissenschaftlichen Mythendeutung der Moderne*. Münster/New York: Waxmann Verlag GmbH 1993. S. 13.

Wesentlich ist weiters die Kultur stiftende Funktion, die es ermöglicht, dass nach der kosmischen Kommunikation von Held/Heldin mit der Quelle der übernatürlichen Macht der kulturelle Fortschritt beginnen kann, wie etwa mit der Erbeutung des heiligen Feuers. In diesem Zusammenhang spielt auch die Einsetzung des Kultes eine Rolle, der in den Mythen widergespiegelt und in ihnen begründet wird, den nachzuvollziehen allerdings heute nicht mehr möglich ist, da wir Mythen nur noch aus den geschriebenen Überlieferungen kennen.

3.5.3 *Gemeinsamkeiten und Unterschiede von Märchen und Mythen*

Wie sich in den vorhergehenden Abschnitten gezeigt hat, sind die Begriffe Märchen und Mythe nicht nur schwer zu bestimmen, die Grenze zwischen beiden Erzählarten kann ebenfalls nicht klar gezogen werden.

Der Versuch, die Mythen eher mit der sakralen und die Märchen mit der profanen Welt in Zusammenhang zu setzen, erzielt kein eindeutiges Ergebnis. Auch ist es eine schwierige Frage, ob sich Märchen aus Mythen entwickelt haben, ob quasi eine „Verwandlung einer heiligen Erzählung in eine profane, d.h. nicht geistliche, nicht ‚esoterische‘, sondern künstliche Erzählung“ stattgefunden hat als der „eigentliche Moment, in dem das Märchen geboren wird“.²²⁹

Die These, dass Mythen älter sind, wie auch schon die Gebrüder Grimm in der *Deutschen Mythologie* (1834) annahmen, lässt sich nicht beweisen, denn die Herkunft eines bestimmten Märchenmotivs oder einer Figur wie etwa der „Frau Holle“²³⁰ aus den germanischen Mythen abzuleiten lässt sich weder be- noch widerlegen.²³¹ Einige Märchenmotive wie die Jenseitsfahrten oder der Namenszauber muten eher archaisch an, daher verlegt Vladimir Propp etwa die Entstehung der Märchen in eine unbestimmte und voragrarisches Epoche.

Möglicherweise sind Märchen Absplitterungen der Mythen, die einem anderen sozialen Zweck dienten, oder es wurde allgemein die Praxis gehandhabt, zu den mythischen Erzählungen von vornherein auch eine Märchenversion zu kreieren. Dafür würde sprechen,

²²⁹ Propp, Vladimir: *Die historischen Wurzeln der Zaubermärchen*. München: Carl Hanser 1987. S. 461.

²³⁰ Frau Holle (KHM 24, AaTh 480).

²³¹ Vgl. *Literaturwissenschaftliche Mythosforschung*. Düsseldorfer Projekte. Hrsg. v. Peter Tepe und Christian Gerhardus. Bd. 6. Essen: Verlag Die Blaue Eule 1996. S. 182.

dass manche Erzählungen nicht nur in verschiedenen Versionen vorliegen, sondern manchmal in Form einer mythischen Erzählung und eines Märchens. So gibt es beispielsweise starke Motivähnlichkeiten zwischen dem Danae-Mythos und dem Märchen von Rapunzel,²³² in dem beide Male eine junge Frau unerreichbar für alle Männer in einen Turm gesperrt wird.²³³

Auch die Rätselmärchen haben offensichtlich einen starken Bezug zu mythischen Erzählungen. In ihnen geht es in der Regel nicht allein um Unterhaltungsspielereien, sondern oft um Leben und Tod. Um sein Leben zu bewahren muss Ödipus im gleichnamigen Mythos das Rätsel der Sphinx lösen, der Riese Wafthrudnir aus dem Wafthrudnirlied²³⁴ hingegen verliert seinen Kopf an Odin im Rätselkampf, als er dessen letzte Frage nicht zu beantworten vermag. Auch in Märchen wird kräftig gerätselt, angefangen vom Namensrätsel in Rumpelstilzchen bis hin zum Erraten und damit Erlösen der in ein Tier verwandelten geliebten Person wie im Märchen von Jorinde und Joringel.²³⁵ Aus Märchen und Mythen bekannte Motive finden sich außerdem auch in Sagen, Legenden und dem Heldenepos. Die Koexistenz all dieser Formen scheint daher nicht nur möglich, sondern sogar notwendig, da sie alle unterschiedlichen menschlichen Bedürfnisse dienen: „Märchen wie Mythen sind Fiktionen, die der Mensch offenbar braucht und die für ihn in verschiedenen Zeitaltern auf jeweils wieder andere Weise unverzichtbar sind“.²³⁶ Dabei darf auch nicht vergessen werden, dass das Zuordnen zu den verschiedenen Genrebezeichnungen eine europäische Tradition darstellt. Laut Lévi-Strauss, der Märchen nur als leicht abgeschwächte Mythen betrachtete, können beide Genres

co-exist like two ends of a spectrum that includes hybrid narratives and ‘intermediate forms’. The difference between them is thus not of nature but of degree. For, in terms of their structure, they present such considerable similarities that the same tools can be used in their analysis.²³⁷

Wenn auch Märchen und Mythen mit denselben Methoden der Analyse erforscht werden können und möglicherweise beide aus demselben Ursprung herkommen, so gibt es zwischen ihnen doch beachtliche formale und funktionale Unterschiede.

²³² Rapunzel (KHM 12, AaTh 310).

²³³ Vgl. *Antiker Mythos in unseren Märchen*. Im Auftrag der Europäischen Märchengesellschaft. Hrsg. von Wolf Dietrich Sigmund. Kassel: Röth 1984. S. 26.

²³⁴ Das Vafþrúðnismál aus der Lieder-Edda erzählt vom Rätselkampf zwischen dem Riesen Wafthrudnir und Odin.

²³⁵ Jorinde und Joringel (KHM 69, AaTh 405).

²³⁶ Ebenda, S. 13.

²³⁷ *Companion to Literary Myths, Heroes and Archetypes*. Hrsg. v. Pierre Bunel. London & NY: Routledge 1992. S. 1097.

Im Märchen schwindet im Gegensatz zum Mythos die gesellschaftliche Bedeutung des Handelns von Held/Heldin. Hier herrscht der individuelle Erfolg vor dem weltgeschichtlichen vor. Der Märchenheld triumphiert über persönliche Feinde und erlebt häusliches Glück, während der mythische Held von seinen Abenteuern Kräfte oder Mittel mitbringt, die der gesamten Gemeinschaft zugute kommen: „The mythic hero acquires a kind of shamanistic power as a result of the test, whereas the fairy tale hero acquires a magical agent without himself undergoing any change.“²³⁸

MärchenheldInnen sind glückliche Figuren, die überwiegend nur die sozialen Gegensätze in ihrem persönlichen Leben überwinden müssen. Die Hauptpersonen der Mythen werden hingegen mit den großen Gegensätzen im Leben konfrontiert, wie dem zwischen Leben und Tod, und oft zu einem furchtbaren Preis. Dadurch ist auch die Einstellung zum Tod eine andere als die optimistische der Märchen.

Nach Eleazar Moiseevich Meletinskii (1918-2005), der Märchen allerdings für eine relativ junge menschliche Errungenschaft ansieht, ergeben sich fünf wesentliche Punkte, in denen sich Märchen strukturell von Mythen unterscheiden.²³⁹

Im Märchen erweist sich die Heirat als wesentliches Basiselement, wobei das Glück des Individuums im Vordergrund steht. Im Mythos ist die Heirat nur von sekundärer Bedeutung und steht im Dienst der Gesellschaft, hier liegt der Fokus auf der Initiation. Des Weiteren zeichnet sich der Mythos durch totemische und schamanische Vorstellungen aus, während es im Märchen eher um Momente der Verzauberung geht. Dort verschiebt sich der Akzent auch von der heldenhaften Tat hin zum richtigen Verhalten, während der Held im Mythos demiurgische also schöpferische und Kultur gestaltende Taten vollbringen muss. Schließlich unterscheiden sich auch die Gegensätze in beiden Erzählformen: während sie im Märchen vor allem sozialer Art sind, wo sich hoch und niedrig gegenüberstehen, sind die Gegensätze im Mythos ethnischer, biologischer oder ontologischer Art.

Die glückliche Endung des Märchens wird ebenfalls als ein Unterscheidungsmerkmal zum unsicheren Ausgang der Mythen angeführt. Da die Herausbildung dieses Merkmals

²³⁸ Holbek, Bengt: *Interpretation of fairy tales. Danish Folklore in a European Perspective.*(FF Communications No. 239) Helsinki: Academia Scientiarum Fennica 1987. S. 363.

²³⁹ Vgl. Hohn, Hansjörg: *Das Märchen aus bildungstheoretischer Sicht.* Oslo: NAVF 1991. Band 1. S. 62.

allerdings vermutlich erst eine spätere Ausbildung der Zaubermärchen ist,²⁴⁰ kann diese Eigenart für die Unterscheidung vernachlässigt werden. Bezüglich der Stilisierung jedoch gleichen sich Mythe und Märchen kaum, da das Märchen in seiner Form eindeutig viel stärker stilisiert ist.

Was nun die Gemeinsamkeiten der beiden Erzählformen betrifft, so ähneln sie einander in der Struktur und in den Motiven. Die Biografien der Helden und Heldinnen gleichen einander auffallend. Der Geburt geht oftmals eine Zeit der Unfruchtbarkeit voraus, so dass das Ereignis, wenn es schließlich eintritt, als Wunder erscheint. Auch ohne wunderbare Geburtsgeschichte bleiben die Erzählungen dramatisch, da anfangs oft eine Konfliktsituation geschildert wird. Regelmäßig sehen sich die Hauptpersonen etwa damit konfrontiert ausgesetzt zu werden, und auch wenn ihre Rettung fürs Erste gesichert ist, hindert dies doch nicht den Fortlauf der Geschichte, der darauf abzielt, dass sie auf jeden Fall ihre erste Prüfung bestehen müssen:

the ‚preliminary test‘ usually takes place in connection with the hero’s departure from home. Before the test, he is a child, dependent upon his parents; after it, he is on his own. This indicates that the test is after all a rite of passage equivalent to an initiation.²⁴¹

Das Abenteuer setzt sich in beiden Erzählformen fort mit dem Lösen schwieriger Aufgaben, oft in genau definierter Anzahl, wie etwa Zaubermittel zu stehlen, die sich im Besitz eines übernatürlichen Wesens befinden. Dabei müssen die ProtagonistInnen oftmals fehlende Körperkräfte ausgleichen, indem sie List oder besondere Klugheit einsetzen. Die Wanderung der HeldInnen wird dabei als eine Fahrt in eine jenseitige Welt verstanden, die in einen vorübergehenden Tod mündet. Diese symbolischen Todeszustände und Wiederauferstehungen sind ein charakteristisches Merkmal beider Erzählformen, die gern als Merkmal eines Initiationsritus interpretiert werden. Auch in ihrer Vorliebe für binäre Oppositionen sind sich Mythe und Märchen ähnlich. Sie lieben die Gegenüberstellung von Extremen, Schönheit und Hässlichkeit, Liebe und Hass, Leben und Tod.

Ein weiteres Thema, durch das Märchen und Mythen miteinander verbunden sind, ist

die Reise ins Jenseits, die Rückkehr aus dem Jenseits. Dieser elementare Erzählkern hat die Menschheit Jahrtausende hindurch begleitet. Die unzähligen Variationen, die verschiedenste, auf Jagd, Viehzucht, Ackerbau basierende Gesellschaften eingeführt haben, veränderten seine Grundstruktur nicht.²⁴²

²⁴⁰ Das „Happy-end“ als unverzichtbarer Teil der Volksepik sowie andere Merkmale, die dem späteren Glücksmärchen zugerechnet werden, werden im Mythos nicht berücksichtigt. Vgl. *Antiker Mythos in unseren Märchen*. a.a.O. S. 17.

²⁴¹ Holbek, Bengt: *Interpretation of fairy tales*. a.a.O. S. 363f.

²⁴² Ginzburg, Carlo: *Hexensabbat. Entzifferung einer nächtlichen Geschichte*. FaM: Fischer 1993. S.313.

Damit widmen sie sich Problemstellungen, die Menschen anders nicht erfassen können, da sie jenseits der Grenzen der Rationalität liegen. Fragen in Bezug auf ihr Leben und Sterben begleiten (und ängstigen) die Menschheit kontinuierlich, und es stellt einen wichtigen Aspekt menschlicher Kultur dar, diese Phänomene in Mythen, Märchen und auch Riten symbolisch und bildhaft zum Ausdruck zu bringen und so der Erfahrung zugänglich zu machen.

3.6 *Fantastik und magischer Realismus – wunderbare Schreibformen der Gegenwart*

3.6.1 *Fantastik*

Zu den sich vor allem in den letzten Jahrzehnten etabliert habenden Schreibformen, die viel Märchenhaftes enthalten, wird die Fantastik/“Fantasy“ gerechnet. Obwohl sich der Begriff des Fantastischen bis in die Romantik zurückverfolgen lässt, wurde er erst seit den 1960er Jahren, nach dem Erfolg der Ring-Trilogie von J.R.R. Tolkien (1892-1973) *The Lord of the Rings* (1945/55) akzeptiert und fand seitdem ein Millionenpublikum begeisterter LeserInnen. Auch Tolkiens Freund und Kollege C.S. Lewis (1898-1963) gewann mit seinen Narnia-Chroniken²⁴³ beträchtliches Publikum. Ende der 1990er Jahre machte sich Joanne K. Rowling (*1965) mit ihrer Harry-Potter-Serie²⁴⁴ einen Namen, die weltweit für Aufsehen sorgte und in Rekord-Auflagen verkauft wurde.

Der Begriff Fantastik bezeichnet allerdings eine sehr verschwommene Gattung, die sich von den in den vorherigen Kapiteln untersuchten Erzählformen besonders dadurch unterscheidet, dass sie stets nur schriftlich existierte, aber nie eine orale Tradition befolgte. Das vielschichtige „fantastische“ Phänomen, dem im Bereich der klassischen Literatur so entgegengesetzte Pole wie das Kunstmärchen und der Schauerroman, in der gegenwärtigen wie Fantasy und Horror²⁴⁵ zugeordnet werden, ist ein so ungenauer Ausdruck, dass auch er sich einer genauen Definition widersetzt.

²⁴³ *The chronicles of Narnia*, 1950-1956, eine siebenbändige Fantasy-Romanserie, inzwischen ein Kinderbuch-Klassiker.

²⁴⁴ Die siebenbändige Harry Potter-Reihe entstand zwischen 1997 und 2007.

²⁴⁵ Vgl. zur Zuschreibung der beiden Pole: *Phantastische Welten. Märchen, Mythen, Fantasy*. Im Auftrag der Europäischen Märchengesellschaft hrsg. v. Thomas Le Blanc und Wilhelm Solms. Regensburg: Erich Röth 1994. S. 12.

Ursprünglich ein Begriff des frühen 19. Jahrhunderts, in dem das Fantastische²⁴⁶ als Kunstwort geprägt wurde, versucht es ein Geschehen zu kennzeichnen, das nicht mit den Gesetzen der Vernunft oder der „realen“ Welt zu erklären ist. Somit erweist sich auch die Fantastik als eine Reaktion auf das rationalistische Weltbild der Neuzeit, als „signifikantes Phänomen der postmodernen ‚Krise der Aufklärung‘“,²⁴⁷ die einen Gegenentwurf zur Alltagswelt präsentiert, indem sie wunderbare Erlebnisse sowie das Erleben einer qualitativ anderen und zumeist höherwertigen Welt in den Mittelpunkt stellt.

Tzvetan Todorov (*1939) versuchte das Fantastische als eine zentrale Kategorie zu definieren, indem er es dem Wunderbaren und dem Unheimlichen gegenüberstellte und diese somit zu Nachbarkategorien erklärte, mit denen es zu partiellen Feldüberschneidungen kommen konnte. Als fantastisch gilt demnach ein Ereignis oder dessen Ausgang nur, solange keine logischen Erklärungen dafür vorliegen. Danach herrscht entweder Gewissheit bei den Lesenden oder aber die Begebenheit lässt sich den Gattungen Unheimliches oder Wunderbares zuordnen.²⁴⁸ Während sich das Unheimliche dadurch auszeichnet, eher eine Reaktion auf ein beunruhigendes und unglaubliches Ereignis zu sein, wird im Wunderbaren durch die Suggestion eines Übernatürlichen die Wirklichkeit generell in Frage gestellt. Damit stellt Todorov zum einen den Anspruch, zwischen Realem und Irrealem klar unterscheiden zu können, zum anderen sieht er eine zentrale Voraussetzung für eine geglückte Unterscheidung zwischen den Gattungen in der Einstellung der LeserInnen, die vor allem auf Unschlüssigkeit in Bezug auf die Beschaffenheit eines bestimmten Ereignisses gründet.

Dem ließe sich entgegenhalten, dass die heutige Leserschaft bei der Lektüre von Fantastik durchaus erwartet, fantastisch-wunderbare Erlebnisse geschildert zu bekommen, die die eigene Fantasie anregen, und sich um die „für Todorovs Theorie grundlegende Frage nach der Realität des Dargestellten gar nicht mehr kümmert“.²⁴⁹

²⁴⁶ Ein Kunstwort, das aus der Übersetzung der 1814 erschienenen *Fantasiestücke in Callots Manier* E.T.A. Hoffmanns (1776-1822) durch den Übersetzer Jean-Jacques Ampère ins Französische mit „fantastique“ stammt, Vgl. *Phantastische Welten. Märchen, Mythen, Fantasy*. a.a.O. S. 137.

²⁴⁷ Filz, Walter: *Es war einmal? Elemente des Märchens in der deutschen Literatur der siebziger Jahre*. Bd. 1. FaM: Verlag Peter Lang 1989. S. 10.

²⁴⁸ Vgl. hierzu Todorov, Tzvetan: *Einführung in die fantastische Literatur*. München: Carl Hauser 1972. S. 42.

²⁴⁹ Apel, Friedmar: *Die Zaubergärten der Phantasie. Zur Theorie und Geschichte des Kunstmärchens*. Heidelberg: Cal Winter Universitätsverlag 1987. S. 30.

Ein anderer Erklärungsversuch²⁵⁰ bemüht sich, die Fantastik anhand zweier verschiedener Handlungskreise zu definieren. Danach gehören zum Fantastischen jene Texte, in denen die Erklärung für wunderbare Ereignisse des zweiten Handlungskreises nicht innerhalb des ersten erfolgen kann, sondern einen eigenen Handlungskreis benötigen.

Neben den Bestimmungsversuchen für den Begriff Fantastik hat sich in der Gegenwart auch eine neue Bedeutung des Wirklichkeitsbegriffes herauszubilden begonnen, die zu einer verstärkten „Rehabilitierung der Phantasie“²⁵¹ führte, wie im Folgenden gezeigt wird. Denn bis in die 70er Jahre hinein wurde die Fantasie in einem eher zweifelhaften Licht gesehen, nämlich als eine Form der Realitätsflucht und als umstrittenes Mittel, dem Alltag zu entkommen und stattdessen die Erzeugung von Wunschträumen zu unterstützen. Es soll nicht bestritten werden, dass fantastische Geschichten durchaus dem Bedürfnis entgegenkommen, der eigenen Gegenwart zu entfliehen, besonders wenn sich diese nicht den eigenen Wünschen entsprechend gestaltet oder sich die persönliche Lage als hoffnungslos darstellt. Andererseits ist die Fantasie auch eine treibende Kraft, die es den Menschen ermöglicht, ihre Welt mit neuen Augen zu sehen und eigene kreative Möglichkeiten zu entwickeln.

Das bedeutet, dass die Prägung der Fantasie als negative oder asoziale Kraft zugunsten eines progressiveren Verständnisses aufgehoben wurde, das die Möglichkeit zur aktiven Veränderung der Wirklichkeit beinhaltet.

So betrachtete beispielsweise Michael Ende (1929-1995)²⁵², Bahnbrecher für eine neue fantastische Literatur im deutschsprachigen Raum seit Beginn der 1970er Jahre, die Fantasie als einen großartigen Ausdruck schöpferischer Fähigkeit, den „Dualismus von Diesseits und Jenseits, Subjekt und Objekt aufheben, um ‚in eine neue Violdimensionalität durchzustößen‘“.²⁵³

Seine Zeitgenossin Irmtraud Morgner (1933-1990), die mit ihrer Mischung aus Fantasie und Realismus aus feministischer Perspektive in den 1970er Jahren große Erfolge beim

²⁵⁰ Vgl. die Ausführungen Florian F. Marzins in: *Die phantastische Literatur. Eine Gattungsstudie*. FaM: Peter Lang 1982. S. 164ff.

²⁵¹ *Märchen und Moderne. Fallbeispiele einer intertextuellen Relation*. Hrsg. v. Thomas Eicher. Münster: Lit. 1996. S. 179.

²⁵² Bekannt vor allem durch seine märchenhaften Romane *Momo* (1973) und die *Unendliche Geschichte* (1979).

²⁵³ *Märchen und Moderne*. a.a.O. S. 185 zitiert nach Eppler, Erhard: *Michael Ende und Hanne Tächl. Phantasie/Kultur/Politik*. Protokoll eines Gesprächs. Stuttgart 1982.

deutschen Lesepublikum erlang, betrachtete die Fantasie als eine emanzipatorische Kraft und schied sie streng von der „Phantasterei“,²⁵⁴ die sie als Wirklichkeitsflucht ablehnte. Marie Hermanson selbst, deren Werke in dieser Abhandlung analysiert werden, sieht keinen großen Bruch zwischen Fantasie und Wirklichkeit.²⁵⁵ Für sie sind Fantasie, Träume und andere Formen geistigen Erlebens ein Teil der Wirklichkeit. Keine andere Welt könnte ihr so fantastisch erscheinen wie diese, in der wir leben. Ihrer Meinung nach ist ein unglückliches Dasein keine notwendige Voraussetzung, damit sich Menschen der Fantasie zuwenden. Sicher können Personen, die sich in schwierigen Situationen befinden, Stärke daraus gewinnen, dass sie sich mit anderen, besseren Welten befassen. Sie meint dazu:

Jag vet att det finns människor som betraktar fantasin som någon sorts drog som passiviserar människor. Men jag tror tvärtom att fantasin får en att tänka på ett nytt sätt, att se möjligheter där vi tidigare sett hinder.

(Ich weiß, dass es Menschen gibt, die die Fantasie als eine Art Droge betrachten, die Menschen passiv macht. Aber ich glaube im Gegenteil, dass die Fantasie uns auf neue Art denken lässt, dass wir Möglichkeiten sehen, wo wir vorher nur Hindernisse gesehen haben.)²⁵⁶

Auch wenn manche Geschichten vielleicht rein zur Unterhaltung und als Fluchtmittel angelegt sind, kann sie darin keinen Fehler sehen, denn „Man kanske behöver vila sig från sin egen verklighet ett tag.“ (Man muss sich vielleicht eine Weile von seiner eigenen Wirklichkeit ausruhen.)²⁵⁷

Mehr als die Frage nach der Bedeutung und dem Stellenwert von Fantasie und Fantastik interessiert aber die Frage ihrer Struktur. Hier finden sich nämlich viele Gemeinsamkeiten mit den strukturellen Eigenschaften von Märchen und Mythen. Nicht nur werden häufig und gern Elemente aus Volks- und Kunstmärchen übernommen, sondern vor allem bei den Märchenstrukturen lässt sich feststellen, dass die Fantastik sich stark an sie anlehnt bzw. sie übernimmt.

Besonderes augenscheinlich wird dies beim Konflikt zwischen Gut und Böse, der wie im Märchen in der Regel mit dem Sieg des Guten endet. Die Geschichten spielen oft an einem unrealen Ort, besiedelt von „märchenhaften“ Wesen, und in einer nicht näher definierten Zeit. Die Grenzen zwischen den Welten, zwischen Wirklichkeit und Nichtwirklichkeit verschwimmen auch hier. Der Begriff des Wunderbaren verbindet die beide Gattungen: die HeldInnen werden in ihrer Alltagswelt mit dem Unerklärlichen konfrontiert.

²⁵⁴ Ebenda, S. 189.

²⁵⁵ Vgl. Interview am Ende dieser Abhandlung

²⁵⁶ Vgl. Interview

²⁵⁷ Vgl. Interview

Während das Märchen jedoch das Übernatürliche als alltägliches Faktum akzeptiert, kommt es in der fantastischen Erzählung zu Zweifeln und zur Zerrissenheit zwischen der eigenen Vernunft und dem erfahrenen Mysterium.

Das Märchen nutzt alle seine Möglichkeiten, um eine chaotische Ausgangsposition zielstrebig in eine besser geordnete Welt zu verwandeln. Damit erweist es sich als welt- und lebensbejahend, gegenwartsbezogen und fortschrittlich: die ProtagonistInnen finden in dieser Welt ihr Glück.

Die Fantastik hingegen erweist sich als oft rückwärtsgewandt: sie liebäugelt mit einer mythischen Vorzeit, zeigt sich als technikfeindlich und bedauert damit zugleich den Verlust magisch-mythischen Wissens. Die fantastische Erzählung kann somit im Gegensatz zum Märchen charakterisiert werden als ein „einsame(r) und daher vergebliche(r) Versuch der initiatorischen Begegnung mit der Transzendenz“.²⁵⁸

Nach der Definition von Florian Marzin unterscheidet sich das Märchen von der Fantastik dadurch dass bei ihm „erster und zweiter Handlungskreis eine homogenes, konsistentes Weltbild“²⁵⁹ bieten.

Aus den hier angeführten Unterschieden lässt sich erkennen, dass Märchen nicht der fantastischen Literatur zugeordnet werden können.

3.6.2 *Magischer Realismus*

Seit den 1920er Jahren entwickelte sich eine weitere literarische Strömung, die sich des Wunderbaren annahm: der magische Realismus. Sie versucht, dem aufgeklärten europäischen Denken die miteinander unvereinbaren Begriffe Magie und Realismus einander anzupassen.

Zu den Wegbereitern dieser literarischen Form werden u.a. E.T.A. Hoffmann (1776-1822), Edgar Allan Poe (1809-1849) und Oscar Wilde (1854-1900) gezählt. Heute finden sich unter diesem Begriff AutorInnen unterschiedlichster ethnischer und kultureller Herkunft, sowohl in Europa als auch bekanntester Weise in Südamerika. Zu ihnen zählen, um nur einige der wichtigsten zu nennen, Isabel Allende (*1942), Jorge Luis Borges (1899-1986),

²⁵⁸ *Phantasie und Phantastik: Neuere Studien zum Kunstmärchen und zur phantastischen Erzählung*. Hrsg. v. Hans Schumacher. FaM: Peter Lang 1993. S. 39.

²⁵⁹ Florian F. Marzin: *Die phantastische Literatur*. a.a.O. S.222.

Alejo Carpentier (1904-1980), Gabriel García Márquez (*1928), Günter Grass (*1927) als Beispiel für den deutschen Sprachraum sowie der Däne Ib Michael (*1945).

Die Definitionen für den magischen Realismus sind äußerst allgemein gehalten und Abgrenzungen zu anderen Genres kaum vorhanden. Programmatische Texte von Seiten der betreffenden AutorInnen existieren nicht. Offensichtlich handelt es sich auch nicht um Texte einer bestimmten zeitlichen Periode, sondern um eine zeit- und ortsunabhängige Erscheinung.

Der Begriff des magischen Realismus erhält seine Spannung aus der Verwendung der schon erwähnten widersprüchlichen Konzepte: auf der einen Seite das Konzept der Realität, der alltäglichen Wirklichkeit, und auf der anderen Seite das des Fantastischen, Übernatürlichen. Rationaler Alltag und magische Sichtweise erfahren eine gleichwertige Koexistenz – keine Seite muss zugunsten der anderen ab- oder aufgewertet werden.

Magischer Realismus „combines fantasy with raw physical reality or social reality in a search for truth beyond that available from the surface of everyday life“.²⁶⁰

Formal wird mit bisherigen Erzähltraditionen gebrochen, verschiedene Zeit- und Wirklichkeitsebenen laufen nebeneinander her oder sind ineinander verschlungen. Die Erzählperspektive wechselt oft, der allwissende Erzähler ist verschwunden.

Zu den typischen Merkmalen dieser Literatur gehört eine exakte, fast nüchtern zu nennende Beschreibung von realistischen Vorgängen und Handlungen, die mit unwirklichen Elementen verfremdet werden. Dieses Miteinander erzeugt eine Atmosphäre von hoher Wahrscheinlichkeit, in die sich die fantastischen Momente wie selbstverständlich einfügen. Damit wird eine rein logische Weltsicht aufgegeben und ein neues, allumfassendes Weltbild entwickelt, das „über die schlichte Dichotomie Realismus/Nicht-Realismus“²⁶¹ hinausgeht.

Magisch wird demnach hier auch nicht nur als geheimnisvoll oder religiös verstanden, sondern beschreibt die Qualitäten eben jenes neuen Weltbildes. Das Wunderbare wird nicht erlebt als Ärgernis oder überraschender Einbruch des ganz Anderen, sondern als Verlängerung der Wirklichkeit um eine „magische“ Dimension“.²⁶² Damit bildet es ganz klar einen Teil des neuen Kosmos und kann daher auch nicht als beunruhigend empfunden

²⁶⁰ Mellen, Joan: *Magic Realism*. Detroit, Mich. u.a.: Gale 2000. S. 1.

²⁶¹ Scheffel, Michael: *Magischer Realismus. Die Geschichte eines Begriffes und ein Versuch seiner Bestimmung*. Tübingen: Stauffenburg Verlag 1990. S. 64.

²⁶² Ebenda S. 68.

werden. Belebt wird dieser Kosmos von Träumen, Mythen, Legenden und Emotionen, die alle im Magischen Realismus ihre Anwendung finden.

Der Magische Realismus ist dem Fantastischen eng verwandt und eine Grenzziehung nicht einfach. Ersterem wird oft die Erfassung der konkreten gesellschaftspolitischen Wirklichkeit zugeschrieben, die dem Fantastischen fehlt. Auch geht es ihm nicht darum, imaginäre Welten zu erschaffen, sondern sich mit der Ergründung des Geheimnisses zu beschäftigen, das die Menschen und ihre Umgebung miteinander verbindet. Während im Fantastischen die gesamte Geschichte auf fantastischen Elementen basiert, treten die Momente des Übernatürlichen im Magischen Realismus nur sporadisch auf, sie kommen und verschwinden schnell wieder und werden selten oder nie zu erklären versucht. Märchen hingegen werden nicht dem magischen Realismus zugeordnet, weil sie stilistisch und strukturell zu stark geprägt und außerdem an klassische Motive gebunden sind sowie fast unweigerlich eine Moral enthalten.

4 GLÜCKLICHE HELDINNEN – GESCHEITERTE PRINZEN

4.1 Strukturen in Hermansons Romanen

4.1.1 Genremischung

Wie das vorhergehende Kapitel gezeigt hat, ist es schwierig, die einzelnen Gattungen oraler Erzählformen genau zu definieren. Ebenso schwierig erweist es sich, Marie Hermanson mit ihrem Werk einer einzelnen Gattung zuzuordnen. Hier wird die für die Postmoderne typische Hybridisierung der unterschiedlichen Genres deutlich, besonders die Vermischung von Realität und Fantasie. Obgleich sich in ihren Romanen durchaus Elemente der Fantastik finden, etwa das Auftreten des vermeintlichen Hauskoboldes Kwädd in *Mannen under trappan*, durch den der Protagonist Fredrik sich so nach und nach dem Wahnsinn hingibt, oder auch ein gewisses Liebäugeln mit mythischer Vorzeit, wie in *Musselstranden* bei Kristinas Kanutouren, die so ganz im Einklang mit dem Geist der Natur stattfinden, so lässt sich Hermanson doch nicht im herkömmlichen Sinn der Fantastik zurechnen. Ihre geschilderten Welten sind realistisch und nicht binär gesetzt, ein Kampf zwischen Gut und Böse findet nicht statt, schon deshalb weil gut und böse nicht existent sind. Besonders in ihren neueren Romanen wendet sie sich mehr und mehr dem Realismus zu, obwohl auch hier noch immer Spuren des Fantastischen zu finden sind.

Zugleich lassen sich auch durchaus Anklänge an den magischen Realismus erkennen. Hermanson verwendet ein Konzept, das alltägliche Wirklichkeit mit unwirklichen Elementen verfremdet. Diese werden teilweise, aber nicht generell im Nachhinein erklärt. Anklänge von Träumen und mythischen Erlebnissen finden sich ebenso wie das Nebeneinander verschiedener Zeitebenen und der Wechsel der Erzählperspektive. Dazu kommt eine Atmosphäre von Zeitlosigkeit, in der sich die Figuren bewegen. Diese Technik kommt allerdings nicht in allen Romanen gleichermaßen zum Tragen, sondern variiert von Roman zu Roman stark. Grundsätzlich lässt sich aber feststellen, dass generell eine realistisch-banale Alltagswelt beschrieben wird, in der immer wieder, mit mehr oder weniger Erstaunen, erklärliche oder aber unerklärliche, manchmal fast mystisch zu nennende Einbrüche stattfinden und beide, das Reale wie das Wunderbare, als ebenbürtige Teile der Wirklichkeit auftreten.

4.1.2 Aus Märchen und Mythen abgeleitete Strukturen

Die vorausgegangene Analyse von Märchen und Mythen hat ergeben, dass beiden gewisse ähnliche Strukturen zugrunde liegen.

Wir erleben darin die Abfolge von Geburt, Suche, Tod und Rückkehr bzw. das stereotype Grundgeschehen von Auszug und Bewährung. Nach Propp²⁶³ stellt immer ein Schaden oder Mangel den Ausgangspunkt dar, wonach verschiedene Ansätze zur Behebung geboten werden, bis das Unglück beseitigt worden ist. Auf den kleinsten Nenner gebracht wurde diese Folge, wie schon im vorherigen Kapitel erwähnt, von dem amerikanischen Folkloristen Alan Dundes mit seiner Kurzformel: lack / lack liquidated.²⁶⁴

Das bedeutet, es finden sich wieder erkennbare Abfolgen, die mit der wunderbaren Geburt eines Kindes beginnen können, prinzipiell danach eine Konfliktsituation darstellen, die mit dem Aufbruch in eine Welt voller Abenteuer endet. Auf diesem Weg müssen Prüfungen bestanden werden und gibt es Helferwesen, die den Prüflingen zur Seite stehen können. In einem Durchgangsstadium können Tod und Wiederauferstehung erlebt werden, bis die glückliche Rückkehr mit befriedigenden neuen Lebensumständen stattfinden kann.

Da sich im Unterschied zum Mythos das Märchen mehr dem persönlichen als dem gesellschaftlichen Glück widmet, soll vor allem die Struktur des Märchens für die Untersuchung der Arbeiten Hermansons herbeigezogen werden, da auch in diesen der Fokus auf dem individuellen Glückseligsein der Personen liegt und das persönliche Gelingen oder Scheitern von großer Bedeutung ist, der Mythosanspruch, der Welt Heil zu bringen, jedoch nicht erfüllt wird. Auch spielen die sozialen Hindernisse der ProtagonistInnen eine weitaus größere Rolle als die bedeutsamen ontologischen Gegensätze, wie wir sie in den Mythen finden.

Nicht berücksichtigt werden in diesem Zusammenhang stilistische Merkmale wie auch die Frage nach mythoshaltigem Text, wie von Nicola Bock-Lindenbeck definiert (siehe dazu Kapitel 3.5).

Aus dem Vorangegangenen sollen für diese Arbeit zwei Thesen abgeleitet werden:

²⁶³ Vgl. Propp, Vladimir: *Morphologie des Märchens*. S. 191.

²⁶⁴ Dundes Alan: a.a.O. S. 61.

In den Romanen Marie Hermansons lässt sich eine strukturelle Abfolge erkennen, die stark mit Märchen- und Mythenstrukturen verknüpft ist. Sie beginnt mit einer Situation des Mangels, der sich vor allem aus der starken Isolation der Figuren ergibt, die jene sowohl in der Kindheit erfahren haben als auch zum als gegenwärtig geschilderten Zeitpunkt erleben. Diese Situation verschärft sich im Dasein der ProtagonistInnen durch innere oder äußere Anstöße, bis sie sich zu einem Aufbruch aus ihrem alten Leben genötigt sehen. Sie machen sich im wahrsten Sinn auf den Weg, die ihnen zuge dachte Aufgabe zu lösen: bewusst oder unbewusst nach einer Verbesserung ihrer Lebensumstände zu streben. Durch verschiedene Erlebnisse, Erfahrungen oder Entscheidungen gelingt ihnen tatsächlich der Durchbruch zu einer neuen Existenz, die Initiation in ein neues Leben, und die Geschichte kann zu einem Happy End finden in Form persönlichen Glücks oder doch zumindest mit der Aussicht darauf, mit dem Auftauchen des Märchenprinzen oder der Prinzessin. In manchen Fällen bleibt auch der Reichtum in Form von beruflichem Erfolg nicht aus und unterstreicht damit die erfolgreiche Rückkehr in die Gesellschaft.

Diese erkannte Struktur hieße also:

Mangel (Isolation) — Aufbruch – Prüfung – Initiation – Happy End

Diese Struktur wird deutlich angewandt, sofern die Hauptfigur weiblich ist.

Handelt es sich um eine männliche Hauptfigur, wie in *Tvillingsystrarna*, *Ett oskrivet blad* und *Mannen under trappan*, so orientiert sich die Handlungsstruktur an dem Märchen *Hans im Glück* unter umgekehrten Vorzeichen: nach einer als sehr stark erlebten Isolation und dem erfolgreichen Aufbruch in ein erfülltes Leben ist das Happy End nur ein Durchgangsstadium, bevor die Protagonisten ihr Glück stückweise wieder verlieren. Eine Ausnahme bildet hierbei *Svampkungens Son*, in der trotz männlicher Hauptfigur die erste Struktur erkennbar wird.

4.2 *Fantastische „Vorgeschichte“ – die Kurzgeschichtensammlung Det finns ett hål i verkligheten*

Im Folgenden soll ein kurzer Überblick über das Debüt Marie Hermansons, die Sammlung von Kurzgeschichten mit dem bezeichnenden Titel *Det finns ett hål i verkligheten* (1986, Es gibt ein Loch in der Wirklichkeit) gegeben werden. Diese Sammlung unterscheidet sich

von den späteren Romanen vor allem durch direkte Anklänge an Märchen und häufige direkte Einschübe von Zauberei und Magie. Teilweise spielen die Kurzgeschichten auf einer sehr fantastischen Ebene, so vermögen etwa manche ProtagonistInnen aus eigener Kraft zu fliegen.

Nach ihren eigenen Aussagen ist sich Hermanson bewusst, dass diese Geschichten sehr am Magischen und am Märchen orientiert waren:

I mina första böcker fanns ofta ett fantastiskt inslag, som t ex trolleri. Jag tror att trolleriet stod för själva skrivandet som jag tyckte hade något magiskt över sig. Men mina senare böcker har blivit mer realistiska och idag är jag kanske mer intresserad av vardagens magi (...) jag tycker inte att jag behöver några trollerier längre. Människan är märklig nog som hon är.

(In meinen ersten Büchern gab es oft einen fantastischen Einschlag, wie z.B. Zauberei. Ich glaube, dass Zauberei für das Schreiben an sich stand, das, wie ich fand, etwas Magisches an sich hatte. Meine späteren Bücher wurden realistischer und heute bin ich möglicherweise mehr an der Magie des Alltags interessiert (...) ich glaube nicht, dass ich noch Zaubereien brauche. Der Mensch ist merkwürdig genug, so wie er ist.)²⁶⁵

Auch für ihre Kurzgeschichten gilt, dass die meisten von ihnen in eine Alltagswelt gesetzt sind, die äußerst realistisch und durchaus auch als banal und bedrückend geschildert wird. Aber mitten in diesem prosaischen Handlungsverlauf geschieht etwas, durch eine zufällige Begegnung mit merkwürdigen oder aber auch ganz normal erscheinenden Personen, wodurch eine neue Dimension angerissen wird. Von nun an ist alles anders. Es geschehen Dinge, die mit der Vernunft nicht mehr erklärt werden können, was auch zumeist gar nicht erst versucht wird.

Neben dem deutlich märchenhaften Charakter fällt an den Geschichten vor allem auf, dass Kinder hier die Hauptfiguren sind. Von einsamen und unverstandenen Kindern, die ihrem Alltag entfliehen möchten hin zu einer farbigeren und liebevollen Welt, wird hauptsächlich erzählt. Mit großer Regelmäßigkeit tritt am Beginn dieser Geschichten das Motiv der Isolation auf. Da gibt es die bei ihrer Großmutter lebende Tochter des Zauberers, die davon träumt, ihren Vater wiederzusehen. Oder den bei einer Pflegefamilie lebenden kleinen Jungen, der darunter leidet, dass er nicht mehr bei seinem Vater sein kann. Die kleine Heldin der Titelgeschichte wird von einer etwas zwielichtigen Fee in die Welt der Fantasie eingeführt, die sie zu Hause bei ihren Eltern vermisst und wodurch sie ihrer gewohnten Umgebung gänzlich entfremdet wird. Die elfjährige Nina in „Najadernas Skatt“ (Der Schatz der Najaden) geht einsam auf Abenteuere suche, nachdem ihre Cousine für kindische

²⁶⁵ Siehe Interview mit Marie Hermanson.

Spiele zu erwachsen geworden ist. Ein einsamer König in „Mullvadskungen“ (Der Maulwurfskönig) würde sich viel lieber in unterirdische Ruhe eingraben statt Staatsgeschäften nachzugehen. Ein kleines Mädchen wird von einer strahlenden amerikanischen Tante bezaubert. Zwei verwaiste Kinder werden durch ihren Babybruder in „Lillebror Konrad“ (Jüngerer Bruder Konrad) davor bewahrt, voneinander getrennt und ins Heim gegeben zu werden. In „Hundra nallar och tusen änglaspel“ (Hundert Teddys und tausend Engelsgeläute²⁶⁶) erleben Martin und Roy (die einzigen Hauptakteure im Erzählband, die nicht als Kinder ausgewiesen sind) einen verwunschenen Abend im winterlichen Liseberg, Göteborgs Vergnügungspark. Und schließlich gibt es den Erzähler des „Museibesöket“ (Der Museumsbesuch), der sich fremd unter seinen Klassenkameraden fühlt und sich am liebsten mit Elinor, dem schwindstüchtigen Mädchen, anfreunden möchte und Unglaubliches im alten biologischen Museum erlebt.

Allen diesen Kindern begegnet Seltsames, das sie aber unter ihren gegebenen Lebensumständen für normal halten. Tröstliches kann geschehen dank der Hilfe eines elektrischen Spielhallenpferdes oder dank eines „tittskåps“ (Schaukastens), in dem die an Schwindsucht erkrankte Elinor für immer auf und davon geht. Hilfe kann kommen durch die verschiedensten Personen, etwa durch ein neugeborenes Baby, das seinen Geschwistern mit Weisheit aus seinen vorherigen Leben zur Seite steht, oder durch die Begegnung mit Fräulein Colombi, einer offensichtlichen Verwandten Mary Poppins, die unter anderem die Kunst des Fliegens unterrichtet.

Aber nach der Begegnung mit den Helferwesen in ihrer unterschiedlichen Gestalt und trotz wunderbarer Erlebnisse bleibt ein glückliches Ende in der herkömmlichen Form aus. Die ProtagonistInnen kehren entweder an ihre Ausgangsbasis oder in die Einsamkeit zurück oder müssen zur Kenntnis nehmen, dass die märchenhafte Zeit vorbei ist.

Ein anderes deutliches Märchentema in den Geschichten ist die Verwandlung von Menschen in Tiere. „Mullvadskungen“ (Der Maulwurfskönig) ist auch sprachlich, samt der dazugehörigen Formeln, direkt an das Volksmärchen angelehnt. Hier gibt es außerdem Anklänge an das nordische Märchen von *Prins Hatt* (Prinz Hut) mit dem Motiv des Aufenthaltes unter der Erde, nur ist das Erlösungsprinzip dem der Märchen entgegengesetzt: hier sehnt sich nicht das Tier zurück in seine menschliche Gestalt,

²⁶⁶ Änglaspel: bestehend aus vier Kerzen und an einer Scheibe befestigten kleinen Messingengeln, die sich durch die Wärme bewegen und dabei an kleine Glocken stoßen, so dass eine Art Glockenspiel entsteht.

sondern der Mensch zurück in seine tierische. Demgemäß bleibt auch das Happy End, trotz vorhandener Prinzessin, aus.

Zwischen diesen Geschichten hebt sich wiederum die Erzählung „Honungsmåne“ (Flitterwochen) als äußerst realistische Schilderung, ohne wunderbare Momente, ab. Da die einzelnen Erzählungen, wie gezeigt, sich in Form und Stil sehr voneinander unterscheiden, sollen sie in einem chronologischen Überblick kurz näher untersucht werden.

4.2.1 „Trollkarlens dotter“ (*Die Tochter des Zauberers*)

Die namenlose Tochter des Zauberers in „Trollkarlens dotter“ fühlt sich von Kindheit an anders als alle anderen. Zum einen wird sie, seit sie das viel versprechende Alter von 17 Jahren erreicht hat, besorgt von ihrer Großmutter auf gewisse Zeichen hin angesehen, denn schließlich war ihr Vater ein Zauberer und die Großmutter mit ihm als Schwiegersohn alles andere als zufrieden. Zum anderen wird ihr ihr Außenseitertum durch ihre Mitwelt deutlich gemacht, denn die jungen Herren, denen sie beim Tanz begegnet, schrecken vor ihr zurück und halten sie auf möglichst großem Armabstand, bevor sie sich schnell wieder verabschieden.

Das Gefühl, das etwas nicht in Ordnung ist – „det var tydligen något galet med mig“ (etwas stimmte offensichtlich mit mir nicht) (S. 9) – ist ihr von kleinauf vertraut. Denn während der Zeit, da ihre Mutter noch lebte und ihr Vater bei ihnen wohnte, bekam sie von letzterem stets Ergebnisse seiner Zauberkunst geschenkt, so etwa in dem Alter, da es Zeit für ein Fahrrad gewesen wäre, „en svart hingst med gyllene man“ (einen schwarzen Hengst mit goldener Mähne) (S. 8), eine Tatsache, die dazu beitrug, die Scham der Großmutter über den missratenen Schwiegersohn nur zu erhöhen. Bei derartigen Absonderlichkeiten in der Familie konnte nie Besuch eingeladen werden, ein weiterer Umstand, der zur Einsamkeit der Tochter beitrug. Im Gegensatz zu ihrer Großmutter ist sie allerdings von Stolz auf ihren so andersartigen Papa erfüllt.

Das glückliche gemeinsame Familienleben war nur kurz und nicht ohne Spannungen, bis eines Tages ihr Vater nicht nur auf- und davon ging, sondern in diesem Fall im wahrsten Sinne davon flog und ihre Mutter allein zurück ließ, die allerdings schon zwei Jahre nach diesem Ereignis starb. Ihr Vater kam nie zurück, so dass ihre Großmutter das Geschäft und die Erziehung des Mädchens übernahm, bis endlich der Held erschien. Dieser, obgleich nicht in der Gestalt eines seriösen, ambitionierten jungen Mannes, wie von ihrer Großmutter

gewünscht, sondern in Form des Artisten Maximilian, arbeitet zusammen mit ihrem Vater als Magier. Als wäre sie selbst von Maximilian verzaubert zieht es die junge Frau zu ihm, und nach einer zusammen verbrachten Nacht reist sie als seine Frau zusammen mit ihm und ihrem Vater durch die Gegend und assistiert bei den Zauberkunststücken. Statt eines Happy Ends erwartet sie aber harte Arbeit, denn die beiden können zwar jede Menge Luxusgüter herbeizaubern, aber keinerlei praktischen Alltagsbedarf. Für sie selbst bleiben vor allem die banalen Dinge des Lebens: das Reinigen unzähliger Hemden und vor allem die Beseitigung der Verdauungsprodukte der zahlreich herbei gezauberten Tauben. Beides liegt offensichtlich außerhalb des magischen Talentes der Zauberer.

Als beide Zauberer schließlich bei einem finanziell bedingten längeren Aufenthalt in einer Provinzstadt unruhig werden, ahnt sie das Schlimmste, und tatsächlich – während des endlich arrangierten Auftritts fliegen die beiden Magier davon und sie bleibt allein auf der Bühne zurück. Das Schicksal ihrer Mutter, vor dem ihre Großmutter sie bewahren wollte, hat sie letztendlich eingeholt. Das Ende aber bleibt völlig offen: am Schluss der Erzählung kehrt sie ins Hotel zurück, um dort wie immer ihren Putzaktionen zu frönen.

4.2.2 „*Den elektriska hästen*“ (*Das elektrische Pferd*)

Die Hauptfigur in dieser Erzählung ist ein kleiner Junge, der bei einer Pflegefamilie untergebracht ist. Von seiner Vorgeschichte wird nur wenig bekannt – ganz eindeutig aber gab es eine Zeit, in der er mit seinem Bruder ein ganz normales Familienleben mit Mama und Papa besaß. Über den mutmaßlichen Tod seiner Mutter und den Verbleib seines Bruders wird weiter nichts erwähnt. Auch hier tritt also wieder ganz offensichtlich das Motiv der Isolation zutage: das Kind fühlt sich einsam, kann aber seine Gefühle noch nicht in Worte fassen und erklären und empfindet sie daher als eher körperlichen Schmerz. Als es nicht mehr auszuhalten ist, reißt der Junge aus. Er kennt sich so weit aus in der Stadt, dass er bis zu der Billard-Kneipe findet, die ein Stammplatz seines Vaters ist. Der für ihn wesentlichste Bestandteil dieses Lokals ist das Bild eines elektrischen Pferdes, das ihn fasziniert hat, so lange er sich überhaupt erinnern kann. Dort findet er sich geborgen. Das Bild des Pferdes dient als besonderer Ruhepol: „Så mycket som stigit och sjunkit inom mig när jag suttit här och sett in i de där ögonen. Han är min vän. Tror jag.“ (So vieles, das in mir gestiegen und gesunken ist, wenn ich hier gesessen und in jene Augen dort gesehen habe. Er ist mein Freund. Glaube ich.) (S. 27) Für das einsame Kind ist dieses Wesen ein Trost, an dessen Schönheit er sich freuen kann: ”Han är så vacker när han gör sina piruetter

och dansar för ingen.” (Er ist so schön, wenn er seine Pirouetten macht und für niemanden tanzt). (S. 28).

Meist bleibt das Pferd jedoch auf Distanz. Erst in der Nacht, die der Junge in der Wohnung seines Vaters verbringt, in der sich Bierflaschen stapeln und in der von seinem Bett nur noch die Matratze vorhanden ist, in diesem Zustand der Verwahrlosung also kommt das elektrische Pferd dem Jungen zum ersten Mal ganz nah und das Kind erkennt: „Han är sitt eget ljus. När han inte är här finns ingenting. När han är här finns allt.” (Er ist sein eigenes Licht. Wenn er nicht hier ist, gibt es nichts. Wenn er hier ist, gibt es alles.). (S. 29). Diese Figur, halb Bild, halb Fantasie fungiert somit für das Kind als eine Metapher für das Glück, von dem es sich sonst ausgeschlossen findet. Denn der nächste Morgen bringt seinen Pflegenvater und somit die unbefriedigende Rückkehr dorthin, was von diesem Zuhause genannt wird.

4.2.3 „Dett finns ett hål i verkligheten“ (Es gibt ein Loch in der Wirklichkeit)

Die namenlos bleibende Hauptfigur der Titelgeschichte gerät auf Grund eines Umzugs der Familie in die Gesellschaft des Fräulein Columbi, das sich auf den ersten Blick durch besondere Körperhöhe wie auch eine gewisse Verachtung für brave Kinder auszeichnet, sich andererseits mit ihrer kurz angebundenen, schnippischen, ein wenig eitlen Art, aber auch mit ihrem magischen Wissen um andere Lebensrealitäten als eindeutige Schwester Mary Poppins ausweist.²⁶⁷

Schon der Titel der Kurzgeschichte ist Programm: hier werden Erfahrungen gemacht, die innerhalb der als normal akzeptierten Wirklichkeit nicht geschehen können. Zu lernen, dass es Löcher in dieser Wirklichkeit gibt, gehört zu den wesentlichen Lektionen, die Fräulein Columbi zu vermitteln hat.

Die Titelheldin wird von Fräulein Columbi vor allen anderen Familiengliedern ausgewählt: ein Pfeifen, das die anderen nicht hören können, und dem sie wie unter Zwang folgen muss, führt sie nach unten. Dort steht dann das Fräulein: „en kvinna med en jättelik hatt och mörklila plymer. Hon var smal och svartklädd, och i ett koppel höll hon en stor, långhårig hund.“ (eine Frau mit einem riesigen Hut und dunkelvioletten Federbuschen. Sie

²⁶⁷ Das über magische Fähigkeiten verfügende Kindermädchen Mary Poppins entstammt den Romanen der Australierin Pamela Lyndon Travers (1899-1966), die Erstausgabe von Mary Poppins erschien 1934.

war dünn und schwarz gekleidet, und an einer Leine hielt sie einen großen, langhaarigen Hund) (S. 32)

Ein Hauch Schauerromantik²⁶⁸ umgibt das geheimnisvolle Fräulein, dessen Ruf sich die Titelfigur nicht entziehen kann. Zunächst ist noch nicht ganz klar, ob es sich um eine gute Fee oder einen bösen Geist handelt. Columbi bietet dem Mädchen eine Arbeitsmöglichkeit an, die darin besteht, jeden Nachmittag nach der Schule in ihrer Wohnung auf ihren Hund Shanoo aufzupassen.

Nachdem das Mädchen zugestimmt hat, wird klar, dass sich von nun an, da der magische Ruf an sie ergangen ist, Unheimliches oder doch zumindest Unerwartetes für sie ergeben und ihr Leben die vorgegebenen Bahnen verlassen wird. Denn Columbi macht sich zu gern lustig über alles, was vertraute und herkömmliche Konventionen sind: als Kind „lydig“ (gehorsam) und „snäll“ (lieb) sein, „lyda sin snälla mamma och snälla pappa“ (der lieben Mama und dem lieben Papa gehorchen), und ganz generell über die Schule und jede Form von damit verbundener Tüchtigkeit.

Das Zusammensein mit Colombi wird jedoch mit einem strengen Gebot belegt: „Säg inte att du är hos fröken Columbi. Det är onödigt. Då får du bara problem.“ (Sag nicht, dass du bei Fräulein Columbi bist. Das ist unnötig. Da bekommst du nur Probleme). (S. 37) Wie sich später zeigen wird, ist es tatsächlich so, dass für das Mädchen mit dem Übertreten dieses Schweigegebots die Stunden bei Fräulein Columbi ein für allemal vorüber sind.

Das Fräulein behält im Laufe der Erzählung ihren zwielichtigen Charakter bei und mutiert nicht zur freundlichen Fee. Sie lebt in ihrer eigenen Welt, die sie ungern verlässt oder, wie die Erzählerin feststellt: „Fröken Columbi kunde vara på hyfsat humör, bara hon slapp gå ut“ (Fräulein Columbi konnte in ziemlich guter Laune sein, solange sie nur nicht das Haus verlassen musste). (S. 45) In der Wohnung selbst, in der sie nebst Hund und dem

²⁶⁸ Schauerromantik: deutsche Gattungsbezeichnung nach der im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts in England entstandenen Gothic Novel, die eine bewusste Abkehr von klassizistischen Literaturströmungen war und sich auf unheimliche Ereignisse spezialisierte, dazu reichlich mit Schauereffekten und einer großen Vorliebe für düstere architektonische Schauplätze ausgestattet war. Besonders das Unheimliche, Übernatürliche und Schreckenerregende wurde als außergewöhnlicher Wert des Mittelalterlichen (=Gotischen) herausgegriffen und erhielt schließlich die rein wirkungsästhetische Funktion, Schrecken zu erzeugen. (vgl. Dorner-Bachmann, Hannelore: *Erzählstruktur und Texttheorie. Zu den Grundlagen einer Erzähltheorie unter besonderer analytischer Berücksichtigung des Märchens und der Gothic Novel*. Hildesheim NY: Georg Olms 1979. S. 25.)

chinesischen Diener Lin Yang wohnt, verhält sie sich ausgewogener und ruhiger. Aber sie bleibt immer sehr empfindlich wegen ihrer schon fast nicht mehr ans Natürliche grenzenden Größe, auf die sie andererseits zugleich stolz ist, und auch der Eitelkeit frönt sie nachgiebig wie ihr Poppinsches Pendant:

Hon betraktade sig själv i en spegel med guldrum, som gick ända upp till taket. Först spände hon kritiskt och kisande ögonen i sin spegelbild, och nickade därefter bekräftande och belåtet. Så sänkte hon blicken mot mig och log åt min häpnad.

(Sie betrachtete sich selbst in einem Spiegel mit Goldrahmen, der bis hinauf an die Decke reichte. Zuerst sah sie scharf und kritisch mit halb geschlossenen Augen in ihr Spiegelbild, und nickte danach bekräftigend und zufrieden. Dann senkte sie ihren Blick auf mich und lächelte über meine Verwunderung). (S. 41)

Obwohl das Fräulein durch ihren Spott das Mädchen oft verletzt, wird dieses mehr und mehr fasziniert von dem, was Columbi ihren Unterricht nennt und was ihr im Austausch für Shanoos Pflege angeboten wird. Die erste Lektion, die die Titelheldin erhält, besteht aus zwei Glaubenssätzen: „Det finns ett hål i verkligheten“ und ”Allt är inte som det ser ut att vara” (Es gibt ein Loch in der Wirklichkeit und Alles ist nicht so, wie es zu sein scheint). (S. 45) Diese Grundsätze bleiben die Geschichte hindurch das Wichtigste, was Fräulein Colombi zu lehren und ein Mensch je zu lernen hat.

Nun beginnt also die Lehrzeit bei Fräulein Columbi, die von Seiten ihrer neuen Schülerin mit einem Gemisch aus Beklommenheit und Begeisterung erlebt wird. Der Unterricht besteht einerseits aus so normal anmutenden Dingen wie jonglieren, andererseits aber auch in der Vermittlung magischer Erfahrungen. Das Hauptziel der Adeptin besteht aber hauptsächlich darin, eines zu lernen: zu fliegen.

Ohne Hilfsmittel Fliegen zu können bedarf offensichtlich einfacher und streng rationaler Vorübungen. So übt die Titelheldin regelmäßig, den Schwerpunkt des Körpers wie vorgeschrieben beliebig verlagern zu können. Erst während des fast schon mystisch anmutenden Erlebens von Schneefall im sonst verlassen Schulhof gelingt dann plötzlich, was erst undurchführbar anmutete:

Och jag gick ut på den tomma gården och sänkte min tyngdpunkt. Den sjönk rätt ner. Utan ansträngning. (...) Precis där den skulle ligga, det kände jag. Jag blev så lycklig och så överraskad att jag gick ut från skolgården och direkt hem till Fröken Columbi för att visa vad jag kunde

(Und ich ging auf den leeren Schulhof hinaus und senkte meinen Schwerpunkt. Der sank direkt nach unten. Ohne Anstrengung. (...) Genau wo er liegen sollte, das fühlte ich. Ich war so glücklich und überrascht, dass ich den Schulhof verließ und direkt nach Hause zu Fräulein Columbi ging, um zu zeigen, was ich konnte). (S. 51)

Aber die Lehrzeit ist noch nicht zu Ende, und die weiteren Lektionen zeichnen sich ebenfalls durch große Schwierigkeiten aus. Je mehr das Mädchen übt und sich der Strenge ihrer Lehrerin unterwirft, desto mehr gelangt es auch zu neuen Erkenntnissen. Gleichzeitig wird sie Fräulein Colombi in deren Weltsicht immer ähnlicher. So fällt ihr auf, dass niemand darüber nachdenkt, warum alles immer auf dieselbe Art und Weise getan wird, „på ett så trögt och krångligt sätt“ (auf eine so träge und umständliche Weise). (S. 53) Dies scheint zugleich auch die Erklärung für Fräulein Columbis Verhalten, der diese allgemein menschliche Lebensweise offensichtlich äußerst zuwider ist und die deshalb in ihrem Umgang mit anderen Personen hauptsächlich auf Spott und Ironie zurückgreift.

Zugleich mit diesen neuen Erfahrungen wird die Heldin auch sensibler für ihre Umwelt. So erspürt sie den nicht offen ausgetragenen Streit zwischen ihren Eltern und reagiert mit Krankheit darauf. Während ihres Fiebers begeht sie den Tabubruch: sie erzählt von Columbi und Shanoo. Damit ist ihre Lehrzeit vorüber – denn als sie sich in guter Tradition der Schauerromantik das nächste Mal zur Wohnung ihrer Lehrerin begibt, sucht sie diese vergeblich. Weder Wohnung noch Namensschild deuten darauf hin, dass Columbi hier jemals existiert hat.

Während der nun ernstlichen Erkrankung der Heldin kommt es zum endgültigen Abschied von ihrer Lehrmeisterin, die ihr noch einmal die wichtigste Botschaft ihrer Ausbildung in Erinnerung ruft: „Har du glömt? Det finns ett hål i verkligheten! Vad är ett hål? Ingenting!“ (Hast du vergessen? Es gibt ein Loch in der Wirklichkeit! Was ist ein Loch? Nichts!) (S. 56)

Die Heldin bleibt innerlich zerrissen zurück: sie liebt einerseits ihre Mutter, andererseits auch die fremde Welt des Fräulein Columbi. Beide Frauenfiguren stehen einander sehr gegensätzlich gegenüber: ihre Mutter klein und blond und mit ihrer hellblauen Schürze Geborgenheit und Sicherheit vermittelnd, Columbi lang und im schwarzen Mantel, mit brennendem Blick von einer anderen, fantastischen Welt kündend. Beide Welten zu vereinbaren ist ein schmerzhafter, ergebnisloser Versuch. Als niederschmetterndes Resultat erkennt das Mädchen, dass es nun nicht mehr in seine alte Welt passt: „att detta, som var viktigt för mig, som var kärnan i mitt liv, inte var viktigt för andra“ (dass das, was für mich wichtig war, was der Kern meines Lebens war, für andere nicht wichtig ist) (S. 60). Die Schule gehört zu dieser alten Welt, und sie erneut besuchen zu müssen lässt die Zukunft trostlos erscheinen.

In dieser unerträglichen Situation besinnt sich das Mädchen nun auf das, was sie bei ihrer zwielichtigen Fee gelernt hat – schlussendlich meistert sie die ihr gestellte Aufgabe und fliegt tatsächlich: aus ihrem Zimmerfenster, über ihr Haus, bis sie sich endlich über das Dach davonmacht.

Ein Happy End im üblichen Sinn hat die Geschichte also nicht, das Schicksal der Heldin bleibt völlig offen. Zumindest aber hat sie das gelernt, was ihr größter Wunsch war – aus eigener Kraft fliegen zu können. Damit wird sie aber zugleich in ihrer eigenen Welt zur Außenseiterin: das Geschenk der Fee erweist sich für sie als genauso zweideutig wie jene selbst.

4.2.4 „*Najadernas skatt*“ (*Der Schatz der Najaden*)

Nina, die Hauptfigur dieser Geschichte, ist 11 Jahre alt und liebt poetische Lieder mit von ihr nicht gänzlich verstandenem Text wie „Se Brunnsvikens små najader höja sina gyllne horn“ (Sieh die kleinen Najaden Brunnsviks ihre goldenen Hörner heben) (S. 64) Das von ihr zu bestehende Abenteuer führt sie tatsächlich zu den Najaden, den Wassernymphen, die in der Geschichte allerdings „små knubbiga babysar eller keruber“ (kleinen rundlichen Babies oder Cherubinen) (S. 77) ähneln und, nicht unbedingt im Einklang mit der griechischen Mythologie,²⁶⁹ als klein, fett, hässlich, hinterhältig, bissig und zu allerlei unangenehmen Streichen aufgelegt dargestellt werden. Anstoß zur Abenteuerfahrt gibt Ninas Zwist mit ihrer Cousine in Brunnsviken, die inzwischen einen größeren Schritt in Richtung Erwachsensein getan hat und sich nicht mehr an den bisherigen Spielen mit Nina beteiligen will. Zu allem Überdross möchte sie, die selbst einen modischen Kurzhaarschnitt trägt, Nina dazu überreden, sich ihren langen, dicken Zopf abschneiden zu lassen. Nina ist zugleich verletzt und empört, so dass sie ihre Zeit lieber allein verbringt. Dabei trifft Nina auf einen fremden Buben namens Jonny, der sich durch zwei Dinge auszeichnet: er verfügt aus eigener Erfahrung über ein großes Wissen über die Najaden und feiert außerdem noch am selben Tag seinen zwölften Geburtstag. Der zwölfte Geburtstag ist dabei von mystischer Bedeutung: dieser Tag kennzeichnet das Ende des „magischen“ Alters, an dem ein Kind das Vermögen verliert, die Najaden zu sehen und

²⁶⁹ In der griechischen Vorstellung werden Najaden als Nymphen (also junge Frauen) der Seen und Quellen gedacht, die als Schutzbringerinnen über die Wasser wachten und darauf angewiesen waren, dass diese nicht austrockneten. Allgemein wurden sie als angenehm und segenbringend vorgestellt. (vgl. Monaghan, Patricia: *Lexion der Göttinnen*. S. 199)

bedeutet darüber hinaus auch den Verlust anderer, nicht näher bekannter Fähigkeiten: „när man fyllt tolv försvinner förmågan att se najader. Och en massa andra förmågor också, tror jag, fast jag inte riktigt vet vilka ännu.“ (wenn man zwölf geworden ist, verschwindet die Fähigkeit die Najaden zu sehen. Und eine Menge andere Fähigkeiten auch, glaube ich, obwohl ich nicht richtig weiß, welche auch noch.) (S. 69)

Von Jonny erhält Nina schließlich auch ihre „Märchenaufgabe“: „Vill du också hjälpa till med en sak? Vill du utföra ett hjältedåd? Vill du leta rätt på en skatt? En stulen amulett?“ (Willst du auch bei einer Sache helfen? Willst du eine Heldentat ausführen? Willst du einen Schatz suchen? Ein gestohlenes Amulett?) (S. 67)

Da Jonny aufgrund seines drohenden Geburtstages sich nicht selbst auf die Suche nach seinem von den Najaden gestohlenen Schatz, einem Amulett in Form einer ägyptischen Münze, machen kann, erklärt sich Nina bereit, diese Aufgabe auf sich zu nehmen. Von Jonny mit allem Notwendigen versehen macht sie sich mit der schlafwandlerischen Sicherheit der wahren Märchenheldinnen auf den Weg in die Grotten der Najaden. Zu ihrem Erstaunen findet Nina einen unterirdischen See, in dessen Mitte auf einer Klippe eine ungewöhnliche, große und sehr schöne Robbe ruht. Einem Drachenhort gleich befinden sich auf dieser Klippe alle von den Najaden angesammelten Schätze, unter anderem auch das gestohlene Amulett. Von der Schönheit des Tieres verzaubert, schneidet sich das Mädchen impulsiv ihren langen Zopf ab, um ihn als Opfergabe darzubringen und gegen die Münze einzutauschen. Mit dem gefundenen Amulett begibt sich Nina zurück in die Alltagswelt. Dort ist Jonny, der auf sie gewartet hat, inzwischen unzweifelhaft zwölf geworden und kann sich weder an die Najaden noch an Ninas Aufgabe erinnern. Für Nina bleibt zwar kein Prinz, aber der tröstliche Gedanke: „Min fläta ligger på klippön i den underjordiska sjön. Och sälkungen smeker den med sin nos.“ (Mein Zopf liegt auf der Felsinsel in dem unterirdischen See. Und der Robbenkönig streichelt ihn mit seiner Nase.) (S.90) Nina selbst wird nur eine kurzzeitige glückliche Erinnerung an ihr Abenteuer bleiben, bevor sie ihr Märchenalter hinter sich lässt, wenn sie dann im nächsten Herbst zwölf Jahre alt wird.

„Najadernas skatt“ ist von seiner Struktur her ganz offensichtlich ein „echtes“ Märchen, denn bis auf das fehlende Happy End finden wir die notwendigen Stationen, die Märchen kennzeichnen: die einsame Heldin, die sich auf Abenteuerfahrt begibt; die klar umrissene Aufgabe, einen Schatz wieder zu finden; ihren Helfer, der sie mit Hilfsmitteln ausstattet;

sogar ein paar kleine Widersacher, die bissigen Najaden, mit denen ihr eine große Konfrontation glücklicherweise erspart bleibt; schließlich die Begegnung mit einem magischen Wesen, dem Seehund, und die Erfüllung ihrer Aufgabe, indem sie ihren liebsten „Körperteil“, ihren Zopf, opfert.

Die Tradition des „Haaropfers“ besitzt eine lange Geschichte und besteht nach van Gennep aus zwei getrennten Vorgängen: „Man schneidet die Haare ab und widmet, weiht oder opfert sie. Indem man die Haare schneidet, löst man sich von der früheren Welt; indem man sie weiht, bindet man sich an die sakrale Welt oder spezieller an einen Gott oder Geist, zu dem man auf diese Weise eine Beziehung herstellt“.²⁷⁰ Nach alten mythisch-magischen Vorstellungen war das (ungeschnittene) Haar der Sitz der persönlichen Kraft.²⁷¹ Nina übernimmt diese Tradition unbewusst und sichert sich somit zugleich das Wohlwollen des Seehundes als „höheres Wesen“, das ihr aufgrund ihres Opfers nun verpflichtet ist.

4.2.5 „Mullvadskungen“ (*Der Maulwurfskönig*)

Der Maulwurfskönig ist eine den Tierverwandlungsmärchen nachempfundene Geschichte, die sich auch durch eine stark an Märchen angelehnte Sprache auszeichnet. Sie beginnt sogar mit der altbekannten Formel „Det var en gång“ (es war einmal). Im Gegenteil zu anderen Verwandlungsmärchen wird hier aber keine Erlösung angestrebt, sondern der „tierische“ Zustand von der männlichen Hauptfigur bevorzugt und zurück ersehnt. Es handelt sich dabei um den einzigen Sohn eines alten Königs, der somit gezwungen ist, nach seinem Vater die Regierung zu übernehmen – eine Pflicht, der er sich gern entzogen hätte. Da ihm dies nicht gestattet ist, sucht er nach anderen Möglichkeiten zu fliehen, wobei das Leben unter der Erde eine große Anziehungskraft auf ihn ausübt: „Han kunde inte motstå den oerhörda dragningskraft som olika slags håligheter utövade på honom“ (Er konnte der unerhörten Anziehungskraft nicht widerstehen, die alle Arten von Hohlräumen auf ihn ausübte) (S. 92). Als in seinem Land Krieg ausbricht, flüchtet er wie ein gejagtes Kaninchen in eine unterirdische Höhle. Von nun an führt er ein unterirdisches Leben, passt sich dem Rhythmus der Jahreszeiten an und verwandelt sich nach und nach in einen überlebensgroßen Maulwurf. In diesem Zustand erfährt er auch zum ersten Mal in seinem

²⁷⁰ Van Gennep, a.a.O. S. 161.

²⁷¹ Vgl. dazu etwa die alttestamentliche Geschichte von Samson und Delila – erst nachdem des unüberwindlichen Samson Haar geschnitten ist, können ihn seine Feinde überwältigen.

Leben wahres Glück. „Han undrade varför han var så lycklig. ‚Det är för att jag är fri’, tänkte han. ‚Först när ingen ser en är man fri.’“ (Er wunderte sich, warum er so glücklich war. ‚Weil ich frei bin’, dachte er. ‚Erst wenn niemand einen sieht, ist man frei.’) (S. 96)

Allerdings endet die Geschichte nicht mit diesem Glückszustand, denn nach vielen Jahren eifrigen Grabens, der Krieg inzwischen schon längst vorbei, wird er eines schönen Tages von Prinzessin Esmeralda ausgegraben. Esmeralda gehört zu der Gattung der klugen, schönen und eigenwilligen Märchenprinzessinnen. Sehr zum Kummer ihres Vaters und ihrer zahlreichen Freier ist sie nicht am Heiraten interessiert. Eines Nachts findet sie im Park den Riesenmaulwurf, der gerade den Bau eines seiner Hügel beendet hat. Sie nimmt ihn mit in ihren Turm, wo sich der Maulwurf langsam in einen Menschen zurück verwandelt. Während sich dieser nach seinem Leben unter der Erde sehnt, setzt Esmeralda ihren Kopf durch und heiratet ihn. Allerdings bringt die Hochzeit keine Erlösung mit sich, kein wildes Biest verwandelt sich hier in einen glücklichen Prinzen. Im Gegenteil, die Ehe steht von Anfang an unter keinem guten Stern, denn der alte König stirbt noch während des Festes, so dass sich der Maulwurfskönig wieder in seiner alten, verhassten Rolle findet. Nach kurzer Zeit jedoch wird er durch ein Komplott ins Gefängnis geworfen. Von dort aus gräbt er sich in den Wald durch, wo er in einem Hügel für alle Zeiten vor sich hinträumt, während Esmeralda die Flucht glückt und sie von nun an wild, nackt und glücklich in den Wäldern, fern jeder Zivilisation, lebt.

Damit ist die Geschichte ein Märchen, das keines ist. Denn das Glück, das die Protagonisten erfahren, ist vorerst nur ein Durchgangsstadium. Der junge König entzieht sich seiner Aufgabe durch Flucht und findet keine Erlösung, weil er gar nicht aus seinem tierischen Dasein erlöst werden will. Die Heirat erweist sich als Fiasko und Esmeralda wird erst glücklich, nachdem sie, ähnlich dem Märchen vom Hans im Glück, so wie dieser alles, inklusive ihrer Kleidung verloren oder aufgegeben hat.

Der Maulwurfskönig entkommt zwar seinen Feinden, aber für das Paar gibt es keine Wiedervereinigung: der Maulwurf stirbt ganz offensichtlich in seinem geliebten großen Hügel. Und doch scheint es für beide so etwas wie ein glückliches Ende zu geben, denn beide fühlen sich schlussendlich glücklich in dem Zustand, in dem sie sich befinden und der offensichtlich ihren wahren Bedürfnissen entspricht. Dieser Zustand ähnelt sich sogar, obgleich er einmal oberhalb und einmal unterhalb der Erdoberfläche erreicht wird.

Der letzte Märchenabsatz erinnert allerdings stark an das Kunstmärchen mit seinem oftmals tragischen Ende „Den nya kungen styrde landet med hård hand (...) och hela landet

ödelades“ (Der neue König regierte das Land mit harter Hand (...) und das gesamte Land wurde verwüstet.) (S. 114).

4.2.6 „*Honungsmåne*“ (*Flitterwochen*)

Marie Hermansons „Flitterwochen“ fallen durch ihre ausgesprochene Sachlichkeit ein wenig aus dem märchenhaften Rahmen der Sammlung. Aber auch hier findet sich ein einsames kleines Mädchen, das im Rückblick in seiner frühen Kindheit vor allem ein Ereignis aus den dunklen Tiefen hervorleuchten sieht: die Begegnung mit Tante Kathleen aus Amerika. Diese Tante, die vom Schiff herabsteigt „Likt änglarna i Jakobs dröm“ (wie die Engel in Jakobs Traum) (S. 116), umgibt sich mit ausgesuchten und edlen Luxusdingen, die, durch den Kontrast mit der nüchternen und finanziell bedingten Einfachheit in der eigenen Familie, stark auf das Mädchen wirken. Die Fünfjährige berauscht sich am Duft, an der Farbigekeit und Lebendigkeit ihrer Tante. Gestört wird dieser idyllische Rückblick nur durch eine Eifersuchts- und Gewaltszene, in der Kathleen unbegründet von ihrem Mann heftig geschlagen wird, und die nur gemildert wird von einem Vorgriff auf die Zukunft, der zeigt, dass die Ehe bald scheitern und der Onkel als Alkoholiker unglücklich sein Unwesen in Göteborg treiben wird.

4.2.7 „*Lillebror Konrad*“ (*Jüngerer Bruder Konrad*)

Diese Geschichte handelt von zwei Waisenkindern, dem neunjährigen Valter und der zwölfjährigen Erzählerin. Beide Kinder sind nicht nur über den kürzlichen Verlust ihrer Mutter, sondern auch angesichts der Tatsache verzweifelt, dass ihr kleiner Babybruder ihnen weggenommen werden und zu einer Pflegefamilie gegeben werden soll, während ihnen selbst das Kinderheim und möglicherweise die Trennung bevorsteht. Bis es soweit ist, dürfen sie allerdings noch zusammenbleiben und werden von den Nachbarstanten betreut.

In dieser Situation erweist sich Konrad als unerwarteter Helfer und wunderbarer Retter. Konrad, der schon durch seine Augen auffällt, die da sind: „mörka, allvarliga och tycktes rymma all mänskighetens samlade visdom“ (dunkel, ernst und schienen die gesammelte Weisheit der Menschheit zu enthalten) (S. 129) beginnt eines Abends zu sprechen, zwar mit Babystimme, aber sehr wohlartikuliert. Wie es sich herausstellt, ist er nicht nur ein Baby von drei Wochen:

Konrad var inte tre veckor. Han var mycket, mycket äldre än så... Äldre än någon annan. Fast det ansåg han inte själv. Nei, Konrad trodde att både Valter och jag hade levtt i tusentals år,

precis som han. Skillnaden var bara, ansåg Konrad, att han mindes. Och att han kunde tala om vad han mindes.

(Konrad var nicht drei Wochen alt. Er war viel, viel älter... Älter als jeder andere. Obwohl er das selbst nicht so sah. Nein, Konrad glaubte, dass sowohl Valter als auch ich tausende von Jahren gelebt hatten, genau wie er. Der Unterschied war nur, meinte Konrad, dass er sich erinnerte. Und dass er darüber reden konnte, woran er sich erinnerte). (S. 133)

Dieses wunderbare Wesen also beschließt den Kindern zu helfen und führt von nun an ein Doppelleben: einerseits ist er ein normales Baby mit der Entwicklung eines Kleinkindes, andererseits gibt er seinen Geschwistern Tipps, wie sie alle zu Geld und damit zu Unabhängigkeit kommen können. Zumindest für ein Jahr kann Konrad Hilfe versprechen, denn wie sich zeigt, hat er in all seinen Inkarnationen nicht bis zum ersten Geburtstag überlebt. Seine Erfahrungen sind daher zahlreich und präzise, aber eben die Erfahrungen eines Babies. Dennoch gelingt es den Kindern, mit seiner Hilfe Geschichten zu schreiben, und zwar sehr gefragte Reiseabenteuer. Nachdem die Kinder einen weltreisenden Abenteurer als Onkel erfunden haben, gelingt es ihnen, ihr erstes Buch *På tigerjakt i bengalen* (*Auf Tigerjagd in Bengal*) einem Verlag zu verkaufen.

Jede Nacht nun unterhält Konrad seine Geschwister mit spannenden Geschichten wie in tausendundeiner Nacht. Dank ihm erscheint auch bald ein weiterer Helfer: mit Konrads Hilfe wird ein Erwachsener ausgesucht, der ihren abenteuerlichen Onkel und vielversprechenden Autor darstellen soll und der diese Rolle auch ausfüllt: „Konrad pekade ut honom med den säkerhet som mångtusenårig efarenhet av människor ger. Det var en underlig man. Han tycktes inte kunna bli förvånad över någonting.“ (Konrad zeigte auf ihn mit der Sicherheit, die vieltausendjährige Menschenkenntnis gibt. Es war ein sonderbarer Mann. Er schien über nichts zu erstaunen). (S. 142)

In dieser traulichen Idylle zeigt sich allerdings jetzt der Gegenspieler sprich die Behörde in Gestalt von zwei alten Hexen, die für Konrad Pflegeeltern gefunden haben und die beiden anderen ins Kinderheim stecken wollen. Das Kapital der Kinder ist zu gering, um sich zusammen mit dem Onkel ein Haus kaufen zu können. Aber auch hier erweist sich Konrad wieder als Retter: da er sich mit Pferden auskennt (einer seiner Väter hat immerhin Arabiens schnellstes Vollblut gezüchtet), kehren die Kinder von einem Tag beim Pferderennen mit „en smärre förmegenhet“ (einem kleineren Vermögen) (S. 151) zurück. Auf diese wunderbare Weise zu Reichtum gekommen steht zumindest einem glücklichen Sommer nichts mehr im Weg. Die Kinder kaufen mit ihrem Onkel das lang gewünschte Haus am Meer und verbringen dort gemeinsam eine unbeschwerte Zeit.

Doch das Ende ist unausweichlich: wie Konrad vorausgesagt hat, wird er seinen ersten Geburtstag nicht erleben. Sein Kinderwagen gerät außer Kontrolle und stürzt mit ihm ins Meer. Für die beiden anderen Kinder ist es ein Schock, aber wenigstens hat ihr kleiner Bruder sein Ziel erreicht: sie können zusammen bleiben und kommen durch die Erlebnisse einander so nahe, dass sie ihr gesamtes Leben lang einander die besten Freunde bleiben.

Diese Geschichte von den Erlebnissen mit Konrad ist eingesponnen in eine Rahmenhandlung. Diese lässt die Erzählerin als nunmehr alte Frau Konrads Geschichte an Sterbebetten erzählen, um den Übergang zu erleichtern. Zwar ist das Ende in einem sehr melancholischen Ton gehalten und kündigt vom baldigen eigenen Tod, aber zugleich, während gleichnishaft draußen im Park die Blätter von den Bäumen fallen, wird auch eine Zuversicht auf Reinkarnation vermittelt sowie die Gewissheit, dass noch viel zu erleben übrig bleibt, wodurch sich die Geschichte noch einmal als Hilfe gegen Todes- und Sterbeangst ausweist.

4.2.8 *„Hundra nallar och tusen änglaspel“ (Hundert Teddys und tausend Engelsgeläute)*

Das einzig Märchenhafte an dieser Geschichte ist die märchenhafte, verwunschene Stimmung, in die die beiden Hauptakteure, Martin und Roy, versetzt werden. Die beiden stromern durch das winterliche Liseberg, das sich ihnen als eine atemlos schöne Welt präsentiert. Durch ein Kellerfenster brechen die beiden in ein altes Holzhaus ein, in dem sie hundert neonfarbene Teddys und eine Unmenge an Engelsgeläuten finden. Mit ein wenig Mühe stellen sie alle auf dem Fußboden auf, zünden die Kerzen an und genießen mit allen Teddys und auch einigen Puppen als Publikum dieses Gemisch aus Licht, Musik und Bewegung. Während Martin friedlich einschläft, erlebt Roy in einer Art Rausch das wahre Ich Lisebergs sowie dessen Träume, Sehnsüchte und Erinnerungen.

4.2.9 *„Museibesöket“ (Der Museumsbesuch)*

Diese Erzählung enthält nichts Märchenhaftes, sondern eher magische und teils schaurige Elemente, die sich bis zu einem wunderbaren Höhepunkt steigern, bevor sich das Ende wieder als normaler Alltag offenbart.

Die Hauptfiguren in dieser Erzählung sind zwei zehnjährige Kinder, zum einen der Erzähler und zum anderen die schwindsüchtige Elinor, die sich beide zueinander hingezogen fühlen und sich unter ihren gleichgeschlechtlichen KameradInnen fremd

fühlen: „Jag tyckte om Elinor. Liksom jag gick hon ofta för sig själv. Om det inte varit för at hon var flicka och jag var pojke hade det fallit sig naturligt att vi sökt oss till varandra.“ (Ich mochte Elinor. So wie ich war sie oft für sich allein. Wenn sie nicht ein Mädchen gewesen wäre und ich ein Junge, wäre es natürlich gewesen, dass wir zueinander gefunden hätten.) (S. 175)

Damit gehören auch sie zu der von Hermanson bevorzugten Spezies von Kindern, die anders als andere und vor allem einsam sind.

Auf Anregung ihres alten Lehrers, der ihnen aufgrund seines Einfühlungsvermögens besonders nahe steht, besucht die gesamte Klasse das alte biologische Museum, das der Öffentlichkeit eigentlich nicht mehr zugänglich ist. In diesem Museum sind eine Menge alter unnützer Dinge aufbewahrt, einige davon wahrhaft gruselerregend: eine tote Eidechse, die mit dem Schwanz schlägt, ausgestopfte Tiere, die nicht ganz still zu stehen scheinen. Schließlich entdeckt der Erzähler Elinor auf einer Plattform, von der ein Teleskop in die Wand führt. Als er selbst dort hingelangt, ist Elinor verschwunden, doch erkennt er jetzt, warum sie von dem Platz so fasziniert war: er schaut in eine Art Schaukasten, in dem ein Stück Natur nachgestellt wurde, mit Tannen und Birken, Steine und Moos. Die Rückwand wirkt wie ein Himmel, während im Hintergrund ein See angedeutet ist. Alles ist so geschickt gemacht, dass es tatsächlich einem unbegrenzten Raum, einem Wald in einer Sommernacht täuschend ähnelt.

Der Höhepunkt wird erreicht, als plötzlich Elinor im Schaukasten steht. Sie scheint sich ganz ruhig und unbekümmert zu fühlen und, nachdem sie sich nach und nach bis auf die Unterwäsche entkleidet hat, steht sie auf und wandert in die Landschaft hinein.

Elinor vandrade dröjande bort. Hon borda ha hunnit till den bortre väggen. Men hon fortsatte. Längre och längre in i landskapet, bort mot sjön och sommernattshimlen. Det sista jag såg av henne var hennes underkjol som lyste som en liten vit fläck mellan träden i skymningen.

(Elinor wanderte zögernd fort. Sie hätte an der hinteren Wand ankommen müssen. Aber sie ging weiter. Weiter und weiter hinein in die Landschaft, hin zu See und Sommernachtshimmel. Das letzte, das ich von ihr sah, war ihr Unterrock, der wie ein kleiner weißer Fleck zwischen den Bäumen in der Dämmerung leuchtete.) (S. 180)

Elinor bleibt verschwunden. Der Lehrer bestätigt später dem Erzähler, dass sie nie zurückkehren wird. Abgesehen von diesen beiden nimmt die Abwesenheit des Mädchens niemand wahr.

In dieser Erzählung wird, ähnlich wie im magischen Realismus, für den Einbruch des Wunderbaren in den normalen Alltag keine Erklärung geliefert. Das Unmögliche

geschieht, die kranke Elinor verschwindet, ohne mehr Zeichen als ihre abgelegte Kleidung neben dem Schaukasten zu hinterlassen, der sich in einem eigenartigen Museum voller merkwürdiger Wesen befindet, und ohne dass das Ereignis von der Mehrheit der Beteiligten überhaupt wahrgenommen wird.

Hier zeichnet sich das Muster ab, das später von Marie Hermanson intensiviert werden wird: der Einbruch des Unerwarteten und teils Magischen in eine realistische Alltagswelt. Dabei entwickelt sie ihre Sprache von der in ihrem Debüt verwendeten, am Märchenhaften orientierten nach und nach zu einem eigenen Prosastil.

4.3 *Der Märchenroman Snövit*

4.3.1 *Das Grimmsche Schneewittchen*²⁷²

Das Grimmsche Märchen erzählt von einer Königstochter, so weiß wie Schnee, so rot wie Blut und so schwarz wie Ebenholz wünscht, deren Mutter nach ihrer Geburt stirbt und durch eine böse Stiefmutter ersetzt wird, die Schneewittchen aufgrund seiner Schönheit nach dem Leben trachtet. Schneewittchen kann ihr entkommen und lebt fortan in einem Häuschen zusammen mit sieben Zwergen. Die Königin, von ihrem Spiegel über den Verbleib Schneewittchens unterrichtet, unternimmt drei Mordversuche, von denen der dritte erfolgreich scheint: das nach dem Genuss eines Apfels als tot aufgefundene Mädchen wird von den Zwergen in einen Glassarg gelegt. Ein vorbeikommender Königssohn verliebt sich in die Scheintote, die erwacht, als seine Diener beim Tragen des Sarges stolpern. Schneewittchen und der Prinz heiraten daraufhin, die böse Königin jedoch stirbt.

Das Märchen vom Schneewittchen gehört zu den populärsten seiner Gattung und seine Titelheldin ist die „beliebteste, meistillustrierte, meistverfilmte, aber auch vielfach parodierte und verkitschte Figur der Kinder- und Hausmärchen“.²⁷³

Auch außerhalb der Grimmschen Sammlungen und weit über Hessens Grenzen hinaus taucht die Gestalt des Schneewittchens auf. In der Märchensammlung Basiles gibt es unter dem Namen „La schiavottella“ (Kleine Sklavin, im *Pentamerone* II, 8) eine frühe Fassung der Geschichte. 1782 erschien unter dem Namen *Richilde* eine Version von Johan Karl

²⁷² KHM 53, AaTh 709

²⁷³ Röhrich, Lutz: „und weil sie nicht gestorben sind...“ a.a.O. S. 243.

August Musäus und 1809 ein Kindermärchenstück in 1057 Versen namens *Schneewittchen* von (nicht mit den Gebrüder verwandten) Albert Ludwig Grimm (1786-1872).

Im Märchen werden offensichtlich alte Motive verwendet, wie der Anblick des roten Blutes im weißen Schnee, über den schon der Peredur²⁷⁴ in Entzücken ausbrach und bei diesem Anblick in grenzenlose Liebe verfiel und darüber wahrscheinlich völlig den Verstand verlor. Auch das Erwecken vom langen Schlaf oder Scheintod ist ein Motiv, das in Antike wie Orient gleichermaßen beliebt war.²⁷⁵

Die Grimms selbst sahen große Ähnlichkeiten zwischen Schneewittchen und Snäfridr,²⁷⁶ der Gattin Harald Harfagrs. König Harald konnte sich nicht von der Leiche seiner schönen Frau trennen, die auch nach dem Tod noch ebenso rot und schön war wie zu ihren Lebzeiten, und hielt daher drei Jahre lang neben ihr Wache. Diese Ähnlichkeit unterstützte zugleich auch die Annahme der Grimms, dass den Märchen ein mythischer Ursprung zugrunde liege.

Vom Märchen selbst schufen die Gebrüder ab 1808 bis 1857 mindestens sechs Varianten, wobei Wilhelm Grimm der nüchtern erscheinenden „Urform“ seine stilistischen Idealvorstellungen angelehnt ließ, so dass die unterschiedlichen Varianten mit immer neuen Zusätzen und sehr starken Veränderungen versehen wurden, die eine eindeutige Tendenz verfolgten, nämlich die Vermittlung bürgerlicher Tugenden für Frauen.

Zu den markantesten Veränderungen gehören unter anderem die Haarfarbe der Hauptperson, in der frühesten Version noch unter dem Titel „Schneeweißchen oder das Unglückskind“ bekannt, die veränderte Gewichtung in der Gestalt des Vaters, die Rolle der Mutter und des Sarges und die Errettung der jungen Frau.

Schneewittchen besaß nämlich ursprünglich gelbe Haare, die dann über einen rabenschwarzen Farbton bis zu ebenholzschwarz verändert wurden. Während in der heute gängigen Version der Vater sich vor allem durch Passivität auszeichnet, war er anfangs wesentlich aktiver, fiel ihm doch unter anderem die Aufgabe zu, den Sarg mit

²⁷⁴ Peredur, Sohn des Efracw, ist der Hauptheld einer gleichnamigen Erzählung, die zu den *Y Tair Rhaman* (Drei Romanzen) gehört. Diese stellen walisische Versionen der Arthus-Erzählungen dar. Peredur entspricht hierbei der Perceval-Erzählung (etwa zwischen 1181 und 1190 entstanden) des Chrétien de Troyes (2. Hälfte 12. Jahrhundert).

²⁷⁵ Vgl. Liungman, Waldemar: *Die schwedischen Volksmärchen. Herkunft und Geschichte*. Berlin: Akademie-Verlag 1961. S. 200.

²⁷⁶ Vgl. hierzu Snorri Sturlusons (1179-1241) *Heimskringla* (altnd. Weltkreis), verfasst um ca. 1230, und darin *Haralds saga hins hárfagra*, die Sage von Harald Schönhaar.

Schneewittchen zu finden. Die Königin war lange Zeit des Mädchens eigene Mutter, die ihren Spiegel nach der schönsten Frau befragt. Erst 1819 wurde sie eliminiert und durch eine Stiefmutter ersetzt, deren Bosheit „gleichsam als Beleg für die ‚Echtheit‘ de(s) Märchen(s)“²⁷⁷ angeführt wurde. Somit stand nun nicht mehr der Konflikt von Mutter und Tochter im Mittelpunkt, sondern weibliche Schönheit, um deretwillen Frauen einander beneideten. Schneewittchen hingegen durchlief eine rückläufige Entwicklung und wurde von einer jungen Frau zu einem Kind.

Das Auftreten des Jägers, der das Kind töten und sein Herz der Königin zur Befriedigung kannibalischer Gelüste übergeben soll, ist ebenfalls ein wesentlich späterer Einschub.

Auch vor dem Sarg und der Erweckungsszene machte die Grimmsche Fantasie nicht halt: ursprünglich diente der Glassarg dazu, die Verwesung abzuhalten. Inzwischen ist die Schönheit des Mädchens so allgewaltig geworden, dass ihr auch ohne Sarg kein Abbruch geschehen kann. Die Formen der Erweckung Schneewittchens fanden ebenfalls keine Gnade vor den Grimmschen Augen. Während sich in anderen Varianten Ärzte den Leichnam ausbitten, um ihn wiederzubeleben, oder aber die Zwerge es in einem do it yourself Akt persönlich übernehmen, das Mädchen durch Anklopfen mit ihren Hämmerchen dem Leben wiederzugewinnen, kann die Endversion nicht ohne den handelsüblichen Prinzen auskommen, der in nekrophiler Manier das schein tote Mädchen mit sich nehmen will, wobei diesem nach einem durch Stolpern hervorgerufenen Rutsch des Sarges der Apfelbutzen und damit die Ursache ihres Zustandes wieder aus dem Hals fährt. Auch das Ende der Königin hat verschiedene Ausschmückungen erfahren, von der harmlosen Variante, in der sie vor Schreck tot umfällt bis hin zur etwas deftigeren, in der sie sich in glühenden Schuhen zu Tode tanzen muss.

In anderen Varianten dieses Märchens sind ein Graf und eine Gräfin mit dem Schlitten im Schnee unterwegs, wobei es hier der männliche Teil des Paares ist, der sich nach einem – und zwar gender unspezifischen – Kind sehnt, worauf am Wege ein fast erwachsenes Mädchen erscheint.

In anderen europäischen Versionen kann der Aufenthaltsort Schneewittchens ungemein variieren: nicht nur bei Zwergen findet sie ein Refugium, auch Diebe, Räuber, Riesen oder Elfen bieten ihr dieses an. In Finnland gelangt sie zu einer Mordbande von gefährlichen

²⁷⁷ Ruf, Theodor: *Die Schöne aus dem Glassarg. Schneewittchens märchenhaftes und wirkliches Leben.* Würzburg: Königshausen & Neumann 1995. S. 42.

Räubern, die sie als ihre Schwester adoptieren, eine Form die auch in dänischen, schwedischen oder ostslawischen Erzählungen häufig vorkommt. Oftmals sind die Wesen, die sie aufnehmen, sehr im Zweifel darüber, was sie mit ihr tun sollen. Die Zwerge der rätischen Erzählung etwa stimmen echt demokratisch in einer Gemeindeversammlung über ihren Verbleib ab.²⁷⁸ Die Eidgenossen zeichnen sich auch anderweitig durch besondere Eigenheiten aus, etwa indem sie dem Mädchen nach dem ersten Besuch der Krämerin drohen, es bei Nichtgehörchen in einer Pfanne zu braten.

Alles in allem zeigt die Grimmsche Endversion in aller Deutlichkeit eines der „beliebtesten Klischees weiblicher Helden, [der] Motivik von der unschuldig verfolgten, ausgesetzten, verbannten und scheinbar ermordeten Frau“.²⁷⁹ Der Forderungskatalog der Zwerge an das Mädchen, der ihr Bleiberecht sichern soll, orientiert sich am bürgerlichen Idealbild des 19. Jahrhunderts, sprich, es muss den Männern den Haushalt führen, für sie kochen und waschen, nähen und stricken und überhaupt „naiv-unschuldig, schön, lieb, fromm, arbeitsam, christlich“²⁸⁰ sein. Oder, kritischer ausgedrückt, ist es „the classic ‘sexis’ narrative about the framing of women’s lives through a male discourse (...) It also pits women against women in competition for male approval“.²⁸¹

4.3.2 *Der Märchenroman Hermansons*

Im Unterschied zum Volksmärchen zeichnet sich der Märchenroman durch eine wesentlich komplexer gestaltete Handlungsstruktur aus, durch das Einschleiben zahlreicher ausschmückender Szenen und die Verlängerung der unterschiedlichen Handlungseinheiten durch Zerlegen in Teilphasen. Die Tendenz zur Dialogisierung ist wesentlich höher als im Volksmärchen, außerdem wird der Charakter der Figuren detailliert gezeichnet. Psychologische Betrachtungen und Motivationen treten hinzu und es kommt zu häufigen Reflexionen der einzelnen Figuren.²⁸²

Wie schon im ersten Kapitel dargelegt, haben Märchen etwa ab 1980 zu vielen neuen Interpretationen angeregt. Für Marie Hermanson war das Schneewittchen als

²⁷⁸ Vgl. Uffer, Leza: *Das Menschenbild im rätoromansichen Märchen*. In: *Vom Menschenbild im Märchen*. Im Auftrag der Europäischen Märchengesellschaft hrsg. v. Jürgen Janning, Heino Gehrts und Herbert Ossowski. Kassel: Röth 1980. S. 106-116.

²⁷⁹ Röhrich, Lutz: „und weil sie nicht gestorben sind...“ a.a.O. S. 243.

²⁸⁰ Ruf, Theodor. a.a.O. S. 43.

²⁸¹ Zipes, Jack: *Fairy tale as myth/myth as fairy tale*. Lexington: University Press of Kentucky 1994. S. 89.

²⁸² Vgl. Derungs, Kurt: *Struktur des Zaubermärchens II*. a.a.O. S. 100.

Romanvorlage aufgrund bestimmter Motive besonders anziehend. Dazu gehören z.B. das Motiv „Vilse i skogen“ (im Wald verirrt)²⁸³ oder das Farbenmotiv „Rot, Weiß, Schwarz“, die für sie die „Urfarben im Boden der Seele“²⁸⁴ symbolisieren. Auch enthielt dieses Märchen nach ihrer Meinung viele dramatische Höhepunkte, die ihrem Bedürfnis nach poetischen Ausschmückungen entgegen kamen und sich gut umsetzen ließen.

In den literaturgeschichtlichen Abhandlungen wird Hermansons Roman als Darstellung einer weiblichen Entwicklungsgeschichte interpretiert. Hermanson selbst verspürte nie die Absicht, eine solche zu schreiben: „Men det har väl helt naturligt blivit så eftersom jag är kvinna och själv har gått igenom en kvinnlig utvecklingshistoria.” (Aber das ist wohl ganz natürlich so geworden, weil ich selbst eine Frau bin und selbst eine weibliche Entwicklungsgeschichte durchgemacht habe.)²⁸⁵ Sie konzentrierte sich nach eigenen Angaben vor allem darauf, die Gestalten zu Individuen werden zu lassen und dabei auch das Heranreifen des schwedischen Schneewittchens „Snövit“ vom Mädchen zur Frau zu gestalten. Angelegt wurde der Roman von ihr als ein „verklighetstrogen medeltidsroman“ (wirklichkeitsgetreuer Mittelalterroman).²⁸⁶

4.3.3 *Snövit – Schön sein und putzen ist alles*

4.3.3.1 *Wundergeburt der Heldin*

Snövit beginnt mit der Erzählung der Begebenheiten aus Sicht des Jägers. Den Auftakt dazu bietet sein Abschied vom Schloss, das er noch in derselben Nacht nach 14 Dienstjahren verlassen will. Die erste Szene lässt die Hintergründe völlig im Dunkeln und vermittelt nur einen Eindruck heftigen Unbehagens – etwas Verstörendes muss sich ganz offensichtlich ereignet haben.

Statt einer Erklärung erfolgt nun aber ein Rückgriff auf die Kindheit des Jägers. Dieser wurde bei einem Ausritt der damaligen Königin Aglaide von ihr gesehen und als Knappe mit aufs Schloss genommen. Dort nimmt er am stillen und abgeschiedenen Frauenleben teil und assistiert der Königin, die sich hauptsächlich mit Sticken beschäftigt: „Jag delade

²⁸³ Siehe Interview

²⁸⁴ Vgl. Nilson, Petra: *En saga i verkligheten. Intervju med Marie Hermanson* In: Bonniers litterära magasin. 1996/6, S. 16-20.

²⁸⁵ Siehe Interview

²⁸⁶ Vgl. Nilson, Petra: *En saga i verkligheten*. a.a.O. S. S. 19.

Aglaides stilla liv inom slottsmurarna, bland silke och kuddar, rosor och springbrunnar.“
(Ich teilte Aglaides stillen Leben innerhalb der Schlossmauern, zwischen Seide und Kissen, Rosen und Springbrunnen.) (S. 14)

Der Unterschied zwischen Frauen und Männern samt ihrer Teilnahme am öffentlichen Leben wird sehr deutlich ausgeführt. Während Aglaide hinter dicken Schlossmauern geschützt, aber unglücklich ihren Beschäftigungen nachgehen kann, besteht die Hauptaufgabe der Männer aus Jagd und Krieg. König Gotar liebt den Krieg besonders und befindet sich daher seit seinem 15. Lebensjahr zumeist auch irgendwo in einem. Die Betrachtungen des jungen Knappen dienen allem anderen als der Verherrlichung des Kampfes, denn aus seiner geschützten Position heraus kann er die Unterschiede zwischen den jungen, auf Abenteuer ausziehenden Rittern und den verwundeten, kranken und psychisch geschädigten Heimkehrenden überdeutlich wahrnehmen.

Das Unglücklichsein der Königin rührt allerdings weniger von der Abwesenheit ihres Gemahls sondern von ihrem unerfüllten Kinderwunsch her. Ihr Wert als Frau hängt schließlich auch von der Hervorbringung eines Erben ab. Hier folgt nun die Erzählung ganz dem dreifachen Farbmotiv des Märchens: an einem Wintertag mit starkem Schneefall lehnt sich die Königin aus dem Fensterrahmen und sticht sich dabei in den Finger:

Hon höll det stungna fingret framför sig och betraktade det allvarsamt. En droppe mörkt blod trängde upp, växte, gled nerför fingret och föll i det lätta snölagret på fönsterkarmen. Med andra handens tumme och pekfinger tryckte hon kring sitt lilla sår och pressade fram ytterligare två bloddroppar. (...) – Så vackert det är med det röda mot den vita snön, sade hon tyst för sig själv.(...) – Jag skulle vilja ha ett sådant barn, viskade Aglaide. Ett barn, så vitt som snö, så rött som blod och så svart som ebenholts. Ett sådant barn önskar jag mig.

(Sie hielt den gestochenen Finger vor sich und betrachtete ihn ernsthaft. Ein Tropfen dunkles Blut drängte hervor, wuchs, glitt den Finger hinunter und fiel in die leichte Schneeschicht auf dem Fensterrahmen. Mit Daumen und Zeigefinger der anderen Hand drückte sie gegen ihre kleine Wunde und presste zwei weitere Blutstropfen heraus. (...) – Wie schön das ist, das Rote gegen den weißen Schnee, sagte sie leise zu sich selbst. (...) – Ich hätte gern ein solches Kind, flüsterte Aglaide. Ein Kind, so weiß wie Schnee, so rot wie Blut und so schwarz wie Ebenholz. Ein solches Kind wünsche ich mir.) (S. 17)

Eine derart magische Mischung kann natürlich nicht ohne Folgen bleiben, und so geschieht auch hier das Wunder und die Königin wird schwanger. Das neugeborene Mädchen zeichnet sich durch schneeweiße Haut, vollkommen schwarzes Haar und poetisch tiefrote Lippen in der Farbe reifer Kirschen aus. Wie in einem echten Märchen ist es hier schon das Motiv der Wundergeburt, „das den Helden als einen Begnadeten ausweist. Dieser Beginn

macht verständlich, daß weiterhin Wunder sein Leben begleiten werden“.²⁸⁷ Nachdem sich nun der Wunsch der Königin erfüllt hat, wird ihre Figur eliminiert, um der späteren Stiefmutter Platz zu machen: sie stirbt auf etwas unklare Weise nach der Geburt ihres Kindes an Kraftlosigkeit. Vorher jedoch ist es der König höchstpersönlich, der seiner Tochter, die ihn allerdings nicht halb so viel interessiert wie das bei einem Sohn der Fall gewesen wäre, in höchsteigener Person ihren Namen gibt: Snövit – Schneeweiß.

4.3.3.2 *Einsamkeit und Isolation der Heldin*

Nach dem Tod der Königin verlässt König Gotar sein Schloss für viele Jahre. Sein Desinteresse für seine Tochter bleibt, eine Einstellung, die der Hof schon bald übernimmt, zumindest die wenigen, die überhaupt von der Existenz des Kindes wissen. Da sich niemand um sie kümmert, lebt Snövit als einsames, quasi elternloses Kind mit ihrer alten Kinderfrau Marion in einem abgelegenen Teil des Schlosses. Mit sieben Jahren hätte eigentlich ihre Erziehung beginnen sollen, ihre Ausbildung in Lesen und Schreiben, Sticken und Musizieren, aber an diesem Tag wird es offensichtlich, dass sie längst vergessen worden ist:

Fastän jag är prinsessa är det nästan ingen som hälsar på oss när vi går ute i trädgården. – De vet inte vem du är, säger Marion. Nej, de har glömt mig.(...) Även han har glömt mig. Han såg att jag var en flicka. Sedan glömde han mig.

(Obwohl ich Prinzessin bin, grüßt uns fast niemand, wenn wir draußen im Garten spazieren gehen. – Sie wissen nicht, wer du bist, sagt Marion. Nein, sie haben mich vergessen. (...) Sogar er hat mich vergessen. Er sah, dass ich ein Mädchen war. Dann vergaß er mich.) (S. 51)

So führt Snövit also ein von außen unbeachtetes Leben in den Armen ihrer Amme, „vuxit i tysthet, spunnits in i en kokong av trygghet“ (aufgewachsen in Stille, eingesponnen in einen Kokon aus Sicherheit).²⁸⁸ Von ihr wird das Bild eines überbeschützten, unwissenden und naiven jungen Mädchens gezeichnet, das nichts weiß von der Welt außerhalb ihrer eigenen, in die sie jedoch bald geworfen werden soll.

Auch wenn sie nach außen hin einfach und bescheiden erscheint, so ist sie doch ein empfindsames Kind mit einem großen Reichtum an inneren Bildern. Aus ihrer Sicht ist die Welt eine Gegenüberstellung der behüteten Welt des eigenen Schlosses mit seinen gepflegten Gärten und der fremden Welt des Waldes, der an das Schloss angrenzt und der

²⁸⁷ Woeller, Waltraud und Matthias Woeller: *Es war einmal... Illustrierte Geschichte des Märchens*. Leipzig: Edition Leipzig 1990. S. 12.

²⁸⁸ Larsson, Lisbeth: *En Snövit född med äpplet i halsen*. In: *Expressen*. 1990-01-26. S. 5.

wild, unbekannt und beängstigend ist. Hier zeigt sich zugleich auch die Begeisterung der Autorin für üppige, detailreiche Naturschilderungen:

Det finns morgnar, klara och klingande som glas. Det finns morgnar, när stormen sliter mig i håret och regnet klibbar fast nattlinnet tätt inpå kroppen. Och det finns dessa tysta, fuktiga morgnar, när vattendroppar skälver längs balustraden, och skogen vilar i dimman som en immig smaragd. (...) Marion har berättat om skogen. Träden är flera gånger högre än äppleträden in fruktträdgården. Mossan liknar inte alls de tunna mossfläckarna som finns här och var på borggården och på muren, nej, den är tjock och mjuk som ett bolster. Min balkong skulle aldrig kunna rymma alla de fåglar som lever i s skogen. (...) Där finns bäckar och sjöar och berg och grottor. Där strövar hjortar och rävar och vildsvin. Och djupast därinne i skogen finns varelser, som varken är djur eller människor. Varelser som kan förstena en med sin blick eller dra in en i berget och hålla en fången.

(Es gibt Morgen, klar und klingend wie Glas. Es gibt Morgen, wenn der Sturm mich an den Haaren reißt und der Regen das Nachthemd fest an den Körper klebt. Und es gibt diese stillen, feuchten Morgen, wenn die Wassertropfen die Balustrade hinunterzittern, und der Wald ruht im Nebel wie ein beschlagener Smaragd. (...) Marion hat vom Wald erzählt. Die Bäume sind viele Male höher als die Apfelbäume im Obstgarten. Das Moos ähnelt überhaupt nicht den dünnen Moosflecken, die es hier und da im Burggarten und auf der Mauer gibt, nein, es ist dick und weich wie ein Polster. Mein Balkon würde niemals alle die Vogel fassen können, die im Wald leben. (...) Dort gibt es Bäche und Seen und Berge und Höhlen. Dort streifen Hirsche und Füchse und Wildschweine umher. Und am tiefsten drinnen im Wald gibt es Wesen, die weder Tier noch Mensch sind. Wesen, die einen mit ihrem Blick versteinern können oder einen in den Berg hineinziehen und gefangen halten.) (S. 56f).

Auch hier also dient der Wald als Bild ungezähmter, beängstigender Wildnis im Gegensatz zu geordneter Kultur des Schlosshofes. Gleichzeitig wird damit die nächste Etappe auf dem Weg Snövíts vorweggenommen: aus der Sicherheit der Schlossmauern muss sie sich in äußerster Gefahr, in den ihr unbegreiflichen endlosen Wald begeben. Dies ist nicht etwa eine freiwillige Entscheidung, sondern bedarf des Anstoßes. Dieser wird mit der erneuten Heirat des Königs und dem Einzug seiner Königin gegeben.

4.3.3.3 *Im Konflikt mit der neuen Königin*

Nach langjährigem Aufenthalt im Orient verheiratet sich König Gotar dort mit einer orientalischen Kaufmannswitwe namens Ramalka, die vor allem durch ihre unvergleichliche Schönheit besticht, denn sie ist „som de mörka, glansiga pärlor man finner djupast i havet“ (wie die dunklen, glänzenden Perlen, die man im tiefsten Meer findet). (S. 24)

Die Berichte der zurückkehrenden Ritter variieren jedoch stark im Laufe der Zeit, und schließlich wird die erst viel gepriesene Ramalka zu einer unergründlichen und gefährlichen Hexe abgestempelt – entsprechend gemischt sind natürlich die mit der bald versprochenen Rückkehr des Königs verbundenen Erwartungen.

Die neue Königin erweist sich schließlich als von fremdartiger Schönheit: „Ramalka liknade inte alls de kvinnor om vilka vi brukade säga 'hon är vacker'. Hennes skönhet var av ett slag vi dittills inte kunnat föreställa oss.” (Ramalka ähnelte überhaupt nicht den Frauen, von denen wir zu sagen pflegten 'sie ist schön'. Ihre Schönheit war von einer Art, die wir uns bis dahin nicht vorstellen konnten). (S. 29)

Allerdings ist der Umgang mit ihr von Anfang an nicht nur angenehm, denn „[d]et var omöjligt att möta hennes blick en längre en (sic!) stund. Där fanns ett mörker som släckte allt, ett sugande, ogenomträngligt mörker, som tycktes ha sin upprinnelse i en fasanfsull, underjordisk flod.” ([e]s war unmöglich, ihrem Blick eine längere Zeit standzuhalten. Darin gab es eine Dunkelheit, die alles auslöschte, eine saugende, undurchdringliche Dunkelheit, die ihren Ursprung in einem furchtbaren, unterirdischen Fluss zu haben schien). (S. 29)

Mit der exotischen Ramalka wird nun ein neues, anderes Frauenbild eingeführt, das sich stark gegen Aglaides Liebreiz abgrenzt und nicht nur zwei Frauen, sondern zwei Welten gegenüberstellt. Auf der einen Seite befindet sich das heimatliche Schloss mit seiner gewohnter Ausstattung, den Obstbäumen, den Leinenkleidern und den gewohnten Düften. Auf der anderen Seite prangt orientalische Schönheit, gibt es unbekannte Gewächse und fremdartige Düfte, denn Ramalka hatte es nicht unterlassen, sich reichlich mit heimischer Flora zu versorgen: „För dessa växter doftade inte alls som våra egna, friskt och syrligt, utan deras doft var tung och mättad, som om de innehållit blod istället för växtsaft.” (Denn diese Gewächse dufteten überhaupt nicht wie unsere eigenen, frisch und säuerlich, sondern ihr Duft war schwer und gesättigt, als ob sie Blut anstelle von Pflanzensaft enthielten.) (S. 28)

Außerdem befinden sich dort nie gesehene Möbel, unbekannte Stoffe und Figuren seltsamer Tiere. Immer brennt ein wärmendes Feuer, das den schweren Duft der Räucherungen durch das Anwesen treibt – fast scheint eine räumliche Trennlinie zwischen Königin und König durch das Schloss zu gehen.

In Gegensatz zur Schwere und dem geheimnisvollen Dunkel des Orients wird Snövit bewusst als hell und leicht gezeichnet, weiß gekleidet, federleicht in der Ausstrahlung und nach Süßwasser duftend. Sie steht damit natürlich auch in der Tradition ihrer Mutter Aglaide, die als sanft, hell, mild und häuslich gezeichnet wird.

Dagegen lodert Ramalkas südländische wilde Schönheit, die weder an Stickereien noch an Kindern sonderlich interessiert ist, sondern sich aktiv am Schlossleben beteiligt, besonders nach dem der König wieder einmal in den Krieg gezogen ist. Ihre Tatkraft richtet sich vor allem auch auf sexuelle Aktivitäten, denn sie versorgt sich mit zahlreichen jungen Männern, die ihr Bett nur verlassen, um kurz danach unter schweren Qualen an ominösen Krankheiten zu versterben. Hier unterscheidet sich Ramalka bis zum Äußersten von der asexuell gezeichneten Aglaide und nicht unerwartet wird sie daher mit dem Ruf einer Hexe bedacht. Königin Ramalka regierte „nyckfullt und hänsynslöst fran sin tygklädda kammare. Den som trotsade henne blev lemlästad eller halshuggen“ (launenhaft und rücksichtslos aus ihrer mit Stoff ausgekleideten Kammer. Wer ihr trotzte wurde verstümmelt oder geköpft.) (S. 41) Mit Aglaide/Schneewittchen auf der einen und Ramalka auf der anderen Seite werden zwei weibliche Stereotypen eingeführt:

englen og heksen. Stedmodern og Snehvide personificerer to sider af en problematisk kvindelighed. Den ene repræsenterer aggressiviteten og den kvindelige seksualitet, der traditionelt er blevet formuleret som farlig og monstrøs, den anden et kønsløst og engleagtigt neutrum, der mangler al biologisk forankring for sin identitet.

(Engel und Hexe. Die Stiefmutter und Schneewittchen personifizieren zwei Seiten einer problematischen Weiblichkeit. Die eine repräsentiert Aggressivität und weibliche Sexualität, die traditionell als gefährlich und monströs formuliert wurden, die andere ein geschlechtsloses und engelsgleiches Neutrum, dem jede biologische Verankerung für seine Identität fehlt.)²⁸⁹

Neben Sex und Gewalt legt die Königin dabei noch besonders großes Gewicht auf Schönheit. Von daher rührt auch ihr Interesse an den anderen Frauen am Hof. Neid und Eifersucht werden zwar nicht als Motive ausgearbeitet, aber der Zauberspiegel ist selbstverständlich vorhanden.

Dieser fremden, wilden und sinnlichen Königin, die vor nichts zurückschreckt, ist Snövit nunmehr also ausgeliefert. Die eigene Mutter tot, vom Vater vergessen und selbst von ihrem Kindermädchen nicht mehr mit der gleichen wie früher behandelt, ist sie ganz allein, als es endlich zum Konflikt kommt. Obwohl oder gerade weil sie so einfach und bescheiden auftritt, weckt sie eines Tages die Aufmerksamkeit der Königin. Von nun an sind Snövits Tage erfüllt von Angst und Kraftlosigkeit. Für das Mädchen geht die Zeit der beschützten Kindheit und Unschuld ganz offensichtlich zu Ende. Jetzt geht es um Leben und Tod, denn Ramalka gibt dem Jäger den Befehl, Snövit in den Wald zu führen, zu töten und ihr als Beweis deren Herz zu bringen.

²⁸⁹Nordisk kvindelitteraturhistoria. Bd 4, På jorden: 1960-1990 a.a.O. S. 522.

4.3.3.4 *Im wilden Wald*

Snövit hat Glück, denn sie ahnt nichts von dem Urteil, das über ihr Leben ergangen ist. Sie weiß auch nicht, dass die Sympathien des Jägers, der den Auftrag auszuführen hat, eindeutig auf ihrer Seite liegen. Als er sie eines frühen Morgens aus ihrem Turm holt, folgt sie ihm still und willig. Noch ahnt sie nicht, dass dieser Weg in die Wildnis führt und zugleich Befreiung und Schutzlosigkeit darstellen wird.

Irgendwo in den unergründlichen Tiefen des Waldes verlässt sie der Jäger, nachdem er sich freundlicherweise für das Herz eines Hirschkalbs anstelle für ihres entschieden hat. Da sie das Vorgefallene nicht begreifen kann, wartet sie in naiver Weise noch auf seine Rückkehr, bis ihr deutlich wird, dass er sie verlassen hat: „Han har lämnat mig här, utan stigar, utan tecken, utan förklaring! Jag är slukad av det väldiga gröna djuret som är skogen. Det går inte att tänka sig vad som nu ska hända.“ (Er hat mich hier verlassen, ohne Pfade, ohne Zeichen, ohne Erklärung! Ich bin von diesem riesigen grünen Tier, das der Wald ist, verschlungen worden.. Es ist nicht auszudenken, was jetzt geschehen soll.) (S. 69)

Snövit bleibt allein in der Wildnis und muss nun versuchen, auf sich gestellt darin zu überleben, ein Vorgang, der ihr erwartungsgemäß völlig fremd ist. Angst ist ihre regelmäßige Begleiterin, aber zugleich erkennt sie auch die Schönheit des Waldes, die Ordnung, die in den Dingen steckt und die nicht auf den ersten Blick erkennbar ist. Der Wald stellt auf ihrem Weg somit ein Zwischenstadium dar, denn für sie selbst vollzieht sich darin der Übergang in ein kaum noch menschliches, eher tierisches Stadium. Sie treibt zeitlos dahin, verliert ihre Erinnerungen und Fragen, und nach und nach verlassen sie auch ihre Kräfte, während sie sich von Gras und Rinde ernährt und auf die Stimmen des Waldes hört. In diesem Zustand ist sie dem Wahnsinn sehr nahe. Aber noch bevor der Frost ihr Dasein auslöschen kann, wird es Zeit für die Wiederaufnahme in geordnete Verhältnisse und somit höchste Zeit für das Erscheinen der Helferwesen.

4.3.3.5 *Grumle und seine Brüder*

Analog zu Grimms Märchen tauchen auch hier nun die sieben Zwerge auf, genannt die kleinen Männer, die in Form einer Bruderschaft in Berggrube und Schmiede tätig sind. Gezeichnet werden sie als individuell sehr unterschiedliche, mit Namen bedachte Typen. Einer von ihnen, Grumle, erzählt die Ereignisse aus seiner Sicht, wobei die Erzählung zwischen seiner und Snövits Wahrnehmung hin und her springt.

Snövit wird aufgrund ihrer Erscheinung im Bett eines der Zwerge – mager, schmutzig, verwildert, mit zerrissenen Kleidern und schlecht verheilten Wunden – nicht sofort als Mensch eingeordnet. Die Zwerge befinden sich sogar im Widerstreit darüber, ob es sich bei ihr um eine Hexe, eine Skogsrå²⁹⁰ oder ein anderes, völlig unbekanntes Wesen handelt. Während die meisten dafür sind, sie los zu werden, identifizieren Guffi und Teo sie als Frau bzw. harmloses Kind und sprechen sich für ihren Behalt aus. Grumle hingegen wittert Gefahr. Schon beim Betreten des Hauses wird ihm bewusst, dass etwas Fremdes und Andersartiges von diesem Besitz genommen hat, etwas, das die Zwergenwelt und ihren geordneten Lebensablauf völlig durcheinander bringen kann. Grumles intuitive Wahrnehmung wirft einen dunklen Schatten auf die Zukunft:

Ändå visste jag att hon måste bort. Jag visste det med samma förbryllande säkerhet som den gången jag förmådde mina kamrater att lämna gruvan tidigare än vanligt. (Alla tackade mig sedan för detta, eftersom bergsalen där vi arbetat rasade in strax efteråt).

(Dennoch wusste ich, dass sie fort musste. Ich wusste das mit derselben verwirrenden Sicherheit wie damals, als ich meine Kameraden dazu bringen konnte, die Grube früher als gewöhnlich zu verlassen. [Alle dankten mir hinterher dafür, weil der Bergsaal, in dem wir gearbeitet hatten, gleich darauf einstürzte]). (S. 85)

Snövits Ankunft im Haus löst also sehr zwiespältige Gefühle aus, aber letztendlich, teils aufgrund ihrer Schönheit, teils aufgrund ihrer traurigen Lebensumstände bekommen die Zwerge Mitleid mit ihr und retten sie, indem sie sie bei sich wohnen lassen und ihr wieder zu einem menschenwürdigen Dasein verhelfen, nämlich der Möglichkeit sich zu waschen, zu kämmen, zu kleiden, zu essen und in einem Bett zu schlafen. Zum Glück für das Mädchen sind auch diese Zwerge analog zu ihrem Grimmschen Pendant auf der Suche nach einer guten Haushälterin. Guffi, der sich am stärksten für Snövits Verbleib ausgesprochen hatte, möchte gut bürgerliche Zwergenträume wahr werden lassen: „Men Guffi talade om renskurade golv och nybakt bröd, om kvinnors sällsamma förmåga att fördriva trötthet och skapa en ljus sinnesstämning hos sin omgivning.” (Aber Guffi redete von sauber gescheuerten Fußböden und frisch gebackenem Brot, von dem seltsamen Vermögen der Frauen, Müdigkeit zu vertreiben und in ihrer Umgebung eine leichte Stimmung zu schaffen.) (S. 89)

Die Zivilisation hat Snövit also wieder, die Zwerge sorgen für sie. Nach dem ersten Schock, dass sie weder kochen, backen, nähen oder saubermachen kann noch sonst von

²⁹⁰ Skogsrå vgl. Exkurs: nordische Märchen und das „Bergtagen“ – Motiv, ein dem Wald zugehöriges hexenähnliches Wesen

irgendwelchen weiblichen Beschäftigungen Ahnung hat, geht der Tauschhandel auf: sie wird den Brüdern endlich eine gute Hausfrau.

Snövit selbst bemüht sich, ihre Aufgaben zu erfüllen. Sie nimmt diese kleinen, ernsten, fleißigen Männer ohne Verwunderung hin. Anfangs ist sie noch beschäftigt mit dem erneuten Übergang zum Menschsein, während sie sich vorher als Teil des Waldes empfunden hat: „Jag var grön inifrån och ut, och talade fåglarnas språk.“ (Ich war grün innen und außen, und sprach die Sprache der Vögel.) (S. 96) Die Leichtigkeit des Waldes ist nun vergangen, statt mit den Vögeln zu fliegen geht sie nun wieder fest geerdet mit derben Holzschuhen. Den Wald betritt sie niemals wieder, dieses Kapitel ist in ihrem Leben offensichtlich abgeschlossen.

Mit dem Auftauchen Snövits im Zwergenhaushalt kommt es auch zur Verschärfung latenter interner Konflikte. Deziert wird hier die Frage von Verantwortung angesprochen. Für die Arbeit in Grube und Schmiede besitzen die Zwerge nur einen einzigen Schlüssel, den zu tragen sie sich täglich abwechseln. Wer den Schlüssel trägt, hat die Verantwortung für alle anderen, denn es ist die einzige Möglichkeit, in den Berg und vor allem auch wieder heraus zu kommen. Zugleich fungiert der Schlüssel auch Gemeinschaft stiftend:

Vi turas om att bära nyckeln. Naturligtvis skulle vi lätt kunna smida fler nycklar, så vi hade en var. Men det skulle kunna splittra oss. Den enda nyckeln tvingar oss att alltid förta både nedstigningen och uppstigningen tillsammans. Nere i gruvan håller den ihop oss, så att ingen frestas att ge sig av själv i gångerna. Den som har nyckeln har ansvaret för de andra.

(Wir wechseln uns ab mit dem Tragen des Schlüssels. Natürlich hätten wir leicht mehr Schlüssel schmieden können, so dass jeder einen hätte. Aber das hätte uns spalten können. Der einzige Schlüssel zwingt uns, immer gemeinsam sowohl Einstieg als auch Ausstieg zu unternehmen. Unten in der Grube hält er uns zusammen, so dass niemand in Versuchung gerät, sich allein in die Gänge zu begeben. Der den Schlüssel hat, hat die Verantwortung für die anderen.) (S. 90)

Durch Snövit wird die Zwergengemeinschaft jedoch in Frage gestellt. Es gelingt ihr fast jeden Zwerg dazu zu bringen, sich einen eigenen Schlüssel zu schmieden. Dabei ist ihre Vorgangsweise durchaus rational – es scheint einzuleuchten, dass es sicherer ist, nicht nur von einem einzigen, leicht zu verlierenden Schlüssel abhängig zu sein. Damit hört aber auch die Verantwortung für das Gemeinsame auf und das Tragen des Schlüssels wird zu einer sinnlosen Farce. Die Zwerge beginnen, im Berg eigenen Interessen nach zu gehen und sich voneinander abzukapseln. Auch Grumle lässt sich von dieser Stimmung mitreißen, doch landet sein Schlüssel für immer im Brunnen, nachdem sich ihm in einer Nacht Snövit als Begleiterin für das Bergwerk aufdrängt und er, einem Impuls folgend, sie dort allein lässt, in der Hoffnung, dass Problem Snövit damit gelöst zu haben. Denn

Grumle sieht nach wie vor die Brüderschaft durch den Fremdkörper Snövit in Gefahr und bedauert, dass ihnen ihre Selbständigkeit und Unabhängigkeit abhanden gekommen ist, nachdem sie viele Dinge, um die sie sich früher selbst gekümmert haben, jetzt einfach dem Mädchen überlassen.

4.3.3.6 *Die böse Widersacherin und andere Bedrohungen*

Die Zeit, die Snövit bei den Zwergen verbringt, ist die Zeit, in der sie vom Mädchen zur jungen Frau reift. Diese Reife wird in erster Linie an das Schönheitssymbol gekoppelt, das für sie offensichtlich die einzige Möglichkeit darstellt, Identität zu beziehen, von einer gewissen Befriedigung aus ihrer Tätigkeit als Hausfrau abgesehen.

Die Gefährdung Snövits erfolgt auch hier durch eine Frauenfigur, die aber weder eindeutig als ihre Stiefmutter bezeichnet noch als durchweg böse geschildert wird. Das dreimalige Erscheinen dieser Frau zeichnet sich vor allem dadurch aus, dass sie einer rapiden Alterung und damit verbundenen Verfallserscheinungen unterliegt. Diese Veränderungen wirken auf Snövit weitaus schlimmer als die Gewalt, die ihr angetan wird.

Wie im Grimmschen Märchen tritt die Widersacherin als Krämerin auf. Sie macht auf Snövit folgenden Eindruck: „Fastän hennes hy är grov och härjad finns skönhetsglansen kvar omkring henne. Tänderna är ruttna, men munnen har en vacker form.“ (Obwohl ihre Haut grob und verhärmt ist, gibt es um sie herum immer noch einen Glanz von Schönheit. Die Zähne sind verfault, aber der Mund hat eine schöne Form.) (S. 103)

Der erste Eindruck bezieht sich nicht umsonst auf die äußerliche Form. Um schön oder nicht schön sein dreht sich von nun an beständig Snövits mentales Gedankenkarussell. Nachdem die Krämerin Snövits prächtiges Haar bewundert hat, erzählt sie, dass ihres einmal genauso schwarz und geschmeidig gewesen ist. Daraufhin ergreift die Heldin eine seltsame Panik: „Dessa ord oroar mig. Att hon har varit som jag, att det fins en länk mellan den främmande kvinnan och mig. Det är förskräckligt, något sådant samband får inte finnas. (...) Att jag ska bli som hon.“ (Diese Worte beunruhigen mich. Dass sie wie ich gewesen ist, dass es eine Verbindung zwischen der fremden Frau und mir gibt. Das ist schrecklich, einen solchen Zusammenhang darf es nicht geben. (...) Dass ich werden soll wie sie). (S. 103)

Hier wird deutlich, dass sich die Angst des Mädchens vor allem darauf bezieht, dass es selbst alt und hässlich werden könnte, ja dass dieser Vorgang unumgänglich ist. Der

Gedanke, dass die Vergänglichkeit von Jugend und Schönheit das einzig Sichere in einer sonst ungewissen Zukunft ist, muss verdrängt werden. Schönheit und Jugend als wesentlichste weibliche Eigenschaften, der Druck, dem gängigen Schönheitsideal zu entsprechen sowie die daran gekoppelte Angst vor dem Altern sind Züge, die wohl vor allem der gesellschaftlichen Wirklichkeit der Entstehungszeit des Romans zuzuordnen sind.

Snövit fällt jedenfalls dem gängigen Schönheitsideal sofort zum Opfer – sie findet sich schrecklich, weil sie nicht auf Taille geschnürt ist. Die Frau, die Snövits Selbstwert eben noch wesentlich erhöhte, indem sie ihr Aussehen lobte, verwirft sie im nächsten Augenblick als unförmig. Snövit, als brave Frau konditioniert, reagiert wie vorauszusehen mit Bestürzung – „För det är ingen beudran i hennes röst längre, bara ett knivskarp ogillande. Jag blir olycklig, förvirrad“ (Denn da ist keine Bewunderung mehr in ihrer Stimme, nur eine messerscharfe Missbilligung. Ich werde unglücklich, verwirrt) (S. 104) – bietet ihr die Krämerin zugleich die einzige Rettung an: mit einem ihrer Schnürbänder will sie persönlich für eine schlanke Taille der jungen Frau sorgen. Es kommt, wie es kommen muss: die Krämerin schnürt so hart, dass Snövit ohne atmen zu können wie tot zu Boden fällt.

Auch nachdem ihre Retter in Gestalt der Zwerge es geschafft haben, sie durch Entfernen des Bandes wieder zu beleben, bleibt Snövit ihrem neuen Schönheitsideal treu. Sie schnürt sich regelmäßig und isst, um eine schmale Taille behalten zu können, kaum noch etwas. Neben der Ermahnung, ja keine Fremden ins Haus zu lassen, bleibt Snövit aus dieser Episode für ihre Sammlung ein Schnürband und wahrscheinlich eine Neigung zur Magersucht.

Der zweite Versuch, Snövits Leben zu beenden, lässt nicht lange auf sich warten. Wieder naht sich eine Verkäuferin, diesmal aber ist sie „äldre än kvinnan med snörlivsbanden. Hennes hår är grått, hennes mörka hy är rynkig, det finns inga skönhetspår hos henne.“ (älter als die Frau mit dem Taillenschnürband. Ihr Haar ist grau, ihre dunkle Haut runzlig, es gibt keine Spur von Schönheit bei ihr) (S. 121)

Auch diesmal gelingt es der Frau, Snövits aufgrund ihrer Eitelkeit wieder habhaft zu werden. Die Verkäuferin kämmt Snövits Haar und schenkt ihr einen „prydskamm“ (Schmuckkamm), dessen giftige Zähne sie tief in die Kopfhaut der jungen Frau presst.

Noch einmal vermögen es die Zwerge, Snövit aus dem neuerlichen schein-toten Zustand zu erwecken. Auch diesen Kamm, ordentlich vom Gift reingespült, behält Snövit, zum einen als eine Art Siegestrophäe über den Tod, zum anderen, weil sie sich allein durch das Tragen des Kammes verändert fühlt:

Jag är förändrad. Det är en främmande kvinna jag ser. Kammen klär mig. Det är märkvärdigt att man kan förändras så bara genom att bära håret på ett annat sätt. (...) Att jag kan se ut så här! Att jag hade denna andra i mig, utan att veta om det.

(Ich bin verändert. Das ist eine fremde Frau, die ich sehe. Der Kamm kleidet mich. Es ist eigenartig, dass man sich so verändern kann indem man nur das Haar auf andere Weise trägt. (...) Dass ich so aussehen kann! Dass ich diese andere in mir hatte, ohne es zu wissen.) (S. 129)

Das Frau werden Snövits schreitet also voran. Bewusst wird es ihr, nicht unerwartet, über das Aussehen. Sie sieht neue, fremde Seiten an sich und erkennt Möglichkeiten zur Veränderung, wenn auch bislang nur in Äußerlichkeiten. Sie ist auf dem Weg, erwachsen zu werden.

Dass Schneewittchen auch innerlich auf der Suche nach ihrem Platz in der Welt ist, zeigen ihre sich häufenden Reflexionen über ihre eigenen Wünsche, von denen sie erstaunlich selten überhaupt welche äußert, und über die Frage nach dem persönlichen Glück. Die Gemeinschaft der Zwerge macht auf sie nämlich einen glücklichen Eindruck:

Jag tror de är mycket lyckliga. Är jag lycklig? Stundtals finner jag en sådan ro i mitt arbete. Där finns en rytm som lugnar. Den ena rörelsen föder den andra, morgonen länkas vid kvällen i en lång kedja.

(Ich glaube, sie sind sehr glücklich. Bin ich glücklich? Hin und wieder finde ich eine solche Ruhe in meiner Arbeit. Da gibt es einen Rhythmus, der beruhigt. Die eine Bewegung gebiert die nächste, Morgen und Abend binden sich aneinander in einer langen Kette). (S. 113)

Hier wirkt Snövit ruhig und bedürfnislos, macht jedoch gleichzeitig den Eindruck einer passiven Frau, die auf Erlösung von außen angewiesen ist.

Als Snövit Grumle überredet, mit ihm in den Berg gehen zu dürfen und dort von ihm verlassen wird, wiederholt sich das Motiv der Aussetzung, das im Volksmärchen so nicht vorkommt. Während im Wald der Jäger sie verlassen hat, um damit ihr Leben zu retten, verlässt Grumle sie zu ihrem sicheren Verderben. Der Zwerg Maglosh rettet sie aus Unterwelt und Labyrinth, aber nur, um sie der nächsten Gefahr auszusetzen.

Denn im Märchen sind aller guten oder aber gefährlichen Dinge drei:

Märchen sind meist dreigliedrig; die Gliederung bringt eine variierte Wiederholung eines Motivs und dient damit zugleich als Gedächtnisstütze bei mündlichen Überlieferungen. (...) Diese Wiederholung bietet gleichzeitig eine Steigerung, die die Dramatik verstärkt.²⁹¹

Daher erscheint nun zum dritten Mal eine alte Frau mitten im tiefsten Winter am Haus der Zwerge. Sie scheint ungefährlich zu sein, denn sie ist nur ein altes kleines, in sich zusammengesunkenes Bündel von Bettlerin, „en mycket gammal människa. Hjässan är nästan skallig med bara några vita tussar här och var, näsan är platt och liten, som om den höll på att vittra bort av ålder.“ (ein sehr alter Mensch. Der Scheitel ist fast kahl mit nur wenigen weißen Bäuschen hier und da, die Nase ist platt und klein, als ob sie gerade dabei wäre, sich vor Alter aufzulösen). (S. 151)

Aus Mitleid lässt Snövit die Alte aus der Kälte zum Aufwärmen herein und soll daher von ihr einen Apfel als Geschenk annehmen. Die junge Frau ist allerdings vorsichtig geworden, denn ihre jüngste Vergiftung ist ihr noch in guter Erinnerung. Die Krämerin aber, hier offensichtlich in der Funktion der Weisen Alten, weist Snövit darauf hin, dass eine Vergiftung an sich nicht gefährlich, sondern nur ein anderer Seinszustand ist. Damit nimmt sie zugleich auch das Ergebnis des geteilten Apfels vorweg: Snövit isst die leuchtend rote Hälfte mit dem bekannten Resultat.

Als die Zwerge zurückkommen, finden sie sie schlafend, „i ett tillstånd av sund och naturlig vila, ett tillstånd av prunkande hälsa, av intensivt, men oåtkomligt liv“ (in einem Zustand von gesunder und natürlicher Ruhe, einem Zustand strahlender Gesundheit, von intensiven, aber unerreichbaren Lebens). (S. 156) Nur die Tatsache, dass Snövit nicht atmet, deutet die Möglichkeit an, dass sie tot ist, denn körperlicher Zerfall setzt auch nach Tagen noch nicht ein. Daher bauen die Zwerge einen Sarg mit Glasdeckel, in den sie die junge Frau hineinlegen und neben dem sie abwechselnd Wache halten.

4.3.3.7 *Der Konflikt löst sich: Auftreten des Prinzen und Happy End*

Im Sommer war Snövit gezwungen worden, ihr heimatliches Schloss zu verlassen, kurz vor Einbruch des Frostes erreicht sie das Haus der Zwerge, wo sie den Winter verlebt. Zur Zeit des heftigsten Winter fällt sie in den Zustand des Scheintodes. Passend zum Rhythmus der Jahreszeiten zeigt sich nun ganz mythisch die Errettung und der Beginn eines neuen Lebens zusammen mit dem Anbruch des Frühlings. Es naht sich nämlich der im Wald

²⁹¹ Woeller, Waltraud und Matthias Woeller: *Es war einmal... Illustrierte Geschichte des Märchens*. a.a.O. S. 16.

verirrte Prinz, der die Zwerge unter Druck setzt, ihm die Geschichte von Snövit zu erzählen. Da er darauf besteht, den Glassarg zu sehen, kommt es, wie es kommen muss: „Hon var röd och vit och svart, och ingen färg dominerade över den andra.“ (Sie war rot und weiß und schwarz, und keine Farbe dominierte über die anderen). (S. 173) Die überwältigenden Schönheit der jungen Frau, unterstrichen durch die drei mythischen Farben sorgt dafür, dass der Prinz nicht anders kann, als sich Hals über Kopf in die Scheintote zu verlieben. Die nekrophilen Gefühle des Prinzen und sein Bedürfnis, den Sarg mit sich zu nehmen, werden recht ironisch von Zwerg Maglosh kommentiert – „om nu prinsen tycker om vackra skrin – det gör ju prinsar...“ (wenn der Prinz nun mal schöne Schreine mag – das machen Prinzen ja...). (S. 174) Gemeint ist damit die offensichtlich schöne, aber leere Hülle des Mädchens, zu der er sich hingezogen fühlt.

Die Zwerge wollen Snövit natürlich weder verkaufen noch verschenken. Hier taucht nun auch das Motiv des einzigen und passenden Schlüssels wieder auf. Zwerg Tobin scheint als einziger die tieferen Zusammenhänge zu erkennen, denn für ihn ist Snövit „ett låst skrin“ (ein verschlossener Schrein), zu dem offenbar kein Zwerg, aber möglicherweise der Prinz den Schlüssel besitzt. Nachdem sie also dem Prinzen den Sarg überlassen haben, kommt es beim Abtransport desselben zu dem aus dem Märchen bekannten Stolpern und danach zur Auferstehung Snövits, hier ohne Zutun des Prinzen.

Das Ende des Romans wird wieder aus Snövits Sichtweise erzählt. Sie lässt ihren Sarg wie eine leere Hülle hinter sich und findet sich auf dem Pferd vor ihrem Prinzen wieder, mit dem sie nun in ihr neues Leben aufbricht. Ringsum herrscht Frühlingserwachen, doch die Frage, wohin dieses Erwachen Snövit führt, stellt sich nicht: die nächsten Schlossmauern warten schon, hinter denen sie sicher verschlossen werden wird.

Die Bestrafung der alten Krämerin, wenn es denn eine Bestrafung ist, wird im letzten Abschnitt des Romans angedeutet:

Jag såg ett bylte ligga vid stigen. Flugor kretsade kring det. När vi red förbi hann jag se en skallig hjässa bland trasorna och jag kände en stank av förruttnelse. Det måste ha varit den gamla gumman, hon som bjöd mig på en äpplehalva i vintras. Tydligen hade hon frusit ihjäl i skogen sedan hon lämnade stugan.

(Ich sah ein Bündel neben dem Weg liegen. Fliegen umkreisten es. Als wir vorbei ritten, konnte ich einen kahlen Scheitel zwischen den Lumpen sehen und ich verspürte den Gestank von Fäulnis. Das musste die alte Frau gewesen sein, die mich im Winter auf eine Apfelhälfte eingeladen hatte. Offensichtlich war sie im Wald erfroren, nachdem sie das Häuschen verlassen hatte). (178)

Das Ende der Alten war also weniger eine beabsichtigte Bestrafung als vielmehr eine natürlich Folge hohen Alters und widriger Naturbedingungen.

Nun steht dem Happy End nichts mehr im Weg: der Prinz ist gefunden und liebt Snövit, er nimmt sie mit aufs väterliche Schloss, um sie zu heiraten, aber eine frohe Stimmung kommt dabei nicht auf. Snövit folgt wie immer still und passiv und es bleibt ihr nur zu wünschen, dass die Hochzeit und der damit verbundene soziale Aufstieg tatsächlich ihr persönliches Glück ausmachen. Der Schlusssatz des Romans lässt sich sicher auch anders interpretieren, denn die Ankunft Snövits am neuen Schloss fällt mit der Abenddämmerung, dem Zwielight zusammen. Weniger ein strahlender Morgen als das baldige Hereinbrechen des Dunkels begleitet Snövits Übergang in ein neues Stadium: „I skymningen ska vi vara framme.“ (In der Dämmerung/im Zwielight werden wir an Ort und Stelle ankommen). (S. 178)

4.3.3.8 *Weibliche Entwicklung auf dem Holzweg*

Marie Hermanson hat mit ihrer Romanversion de facto eine erweiterte, psychologisierte Auflage des Grimmschen Märchens geschaffen. Die Geradlinigkeit des Märchens wird allerdings durch die verschiedenen Zeitüberschneidungen verlassen. Der Wechsel der Erzählperspektive zwischen Jäger, Snövit und Grumle soll es ermöglichen, Snövit sowohl von außen als auch von innen zu sehen. Neben den einzelnen Motiven, an die sich Hermanson eng hält, behält sie Märchenhaftes auch durch die einfache, klare Sprache und die kurzen Sätze, die sie verwendet. Gleichzeitig ist es auch eine sehr bildhafte und farbenfrohe Sprache, sie schwelgt in Details²⁹² und Naturbeschreibungen.

Strukturell gesehen zeichnet der Märchenroman detailgenau die einzelnen Stadien auf, die eine Märchenheldin durchlaufen muss: er beginnt mit der Wundergeburt Snövits und beschreibt danach die Einsamkeit der Heldin und ihre Gefährdung durch eine Widersacherin. Daraufhin zeigt er, wie sie sich auf den Weg hinaus in die Welt begibt, wo sie Helferfiguren begegnet, die ihr zur Seite stehen. Darauf folgt eine Wiederholung und Steigerung der Bedrohungen, die mit einem todesähnlichen Zustand enden. Schließlich erscheint der Retter, der die Heldin aus diesem Zustand erlöst und ihr zu einem dauerhaften Happy End verhilft.

²⁹² Als Beispiel hierfür soll das Stickgarn der Königin Aglaide angeführt werden, das durch Nuancen wie Safran, Purpur, Azur und Malve (S. 11/12) farbenprächtig schillert.

Was Hermanson nicht gelingt ist die Umarbeitung der herkömmlichen Rollenmuster. Snövit verkörpert die einsame, isolierte Frau, gleich ob in Schloss, Wald oder Zwergenhaus, deren Aufbrüche in die Welt ihr nichts Neues bringen und die daher auf Errettung durch andere angewiesen ist.

Obwohl Snövits innerer Monolog reflexiv angelegt ist, lässt sich ein Zunehmen der inneren Reife im Text nicht ohne weiteres ausmachen. Eine eigene Identität zu gewinnen fällt ihr offensichtlich schwer, das Rollenverständnis ist eng ausgelegt und die Orientierung erfolgt überwiegend über Jugend und Schönheit. Snövit verbleibt seltsam farblos, ein „kønsløst og engleagtigt neutrum (geschlechtsloses und engelhaftes Neutrum)“, ²⁹³ besonders im Gegensatz zur üppigen Sexualität und aggressiven Tatkraft ihrer Stiefmutter Ramalka.

Erkenntnisse und Einsichten bleiben ihr wie im „richtigen“ Märchen verwehrt. Ihr Aufenthalt in Durchgangsstadien wie dem Wald oder dem Sarg könnte einem Initiationsritus entsprechen, der ihren Übergang begleitet, aber Snövit verändert sich dadurch nicht, sie lernt nichts und bleibt ohne Urteilskraft. Aus diesen Gründen kann im Zusammenhang mit Hermansons Roman nicht ohne weiteres von einem weiblichen Entwicklungsroman gesprochen werden. Oder, um mich der Meinung Lisbeth Larssos anzuschließen: aus Hermansons Snövit ist nicht richtig klug zu werden. ²⁹⁴

4.4 Von den Zwillingsschwestern bis zum Sohn des Pilzkönigs

In den nächsten Abschnitten erfolgt eine Analyse der seit 1993 von Marie Hermanson veröffentlichten Romane ²⁹⁵, die im Text wie folgt abgekürzt werden:

Tvillingsystrarna – TV

Värddjuret – VD

Musselstranden – MS

Ett oskrivet blad – OB

Hembiträdet – HB

Mannen under trappan – MT

Svampkungens son – SK

²⁹³ *Nordisk kvindelitteraturhistoria*. Bd 4, *På jorden: 1960-1990*. Hrsg. v. Elisabeth Møller-Jensen u.a. Kopenhagen: Rosinande 1997. S. 522.

²⁹⁴ Larsson, Lisbeth: *En Snövit född med äpplet i halsen*. a.a.O. S. 5.

²⁹⁵ Bei den Zitaten aus den Romanen behalte ich mir vor, die Originale selbst ins Deutsche zu übertragen und nicht auf die deutsche Ausgabe zurückzugreifen.

Eine kurze Inhaltsbeschreibung der im deutschsprachigen Raum doch eher unbekanntem Romane soll zunächst der Analyse vorausgehen.

Daran anschließend erfolgt die Analyse der Romane nach den jeweiligen strukturellen Merkmalen: Mangel/Isolation – Aufbruch – Prüfungen – Wandel – Happy End. Besondere Beachtung sollen während der Darstellung auch einzelne märchen- und mythenhafte Motiven erhalten.

4.4.1 Inhaltlicher Überblick über die sieben Romane

4.4.1.1 Tvillingssystrarna – Leben auf großem Fuß

Robert Janson ist ein arbeits- und mittelloser Zauberkünstler ohne nennenswerte emotionale Bindungen aus Göteborg. Bei einem Zahnarztbesuch wird der leicht neurotische Außenseiter vom Anblick überdimensional großer Frauenschuhe gefesselt. Wie unter Zwang folgt er der dazugehörigen Frau durch die gesamte Stadt und gelangt auf diese Weise in das altertümliche Haus der Familie Strand, die sich seiner und seines kranken Zahnes annimmt. In der unwirklichen Atmosphäre von Weltferne und Abgeschiedenheit beginnt Robert sich heimisch zu fühlen und verliebt sich dabei in Elisabeth, die Frau mit den großen Füßen, die ihm in ihrer Schönheit und Lebenskraft einer Göttin gleich dünkt. Elisabeth hat allerdings eine Zwillingsschwester namens Gertrud, die kaum gegensätzlicher sein könnte: von Geburt an behindert und an den Rollstuhl gefesselt ist sie sehr dünn, ernsthaft und kränklich. Ihren gesamten Enthusiasmus widmet sie außer ihrer Familie, die neben ihrer Schwester aus dem berühmten Architekten Theodor und dessen kräuterkundigen, ein wenig einer Hexe ähnlichen Schwester Lilly besteht, dem Nachthimmel und den Sternen. Roberts Neigung scheint auf Gegenliebe zu treffen, allerdings wird ihm in Aussicht gestellt, dass er, wenn er Elisabeth heiratet, auch Gertrud dazu nehmen muss, da die Schwestern einander unzertrennlich zugetan sind. Nach dieser Mitteilung ergreift Robert die Flucht und versucht seine Beziehung zur Familie Strand zu beenden. Gleichzeitig sehnt er sich danach, in dieses vollkommene Heim zurückzukehren, und als Elisabeth ihn persönlich aufsucht, bricht er mit ihr zusammen auf, um für unbestimmte Zeit am Leben der Strands teilzunehmen.

Nach mehreren Wochen Dasein in der zeitlos erscheinenden Atmosphäre des Hauses, in der es weder TV noch Radio gibt und die Illustrierten durchaus mehrere Jahrzehnte alt sein können, wird in Robert das Bedürfnis immer stärker, endlich einmal mit Elisabeth allein zu sein. Ein Wochenendausflug in ein Hotel endet allerdings vorzeitig durch das psychische

Unwohlsein Elisabeths – sie kann nicht mehr als einen Tag ohne ihre Zwillingsschwester ertragen. Ergeben fügt sich Robert in sein Schicksal und willigt ein, nach einer Heirat mit Elisabeth mit beiden Frauen zu leben.

Bei einem seiner kleinen Auftritte als Zauberkünstler, die Robert nebenberuflich unregelmäßig durchführt, erhält er das Angebot einer lukrativeren Anstellung, wenn er als Magier für Waschmittel werben würde. Als er daraufhin zu den Strands zurückkehrt, wird er beim Familiensonntagsessen darüber aufgeklärt, dass die Familie auseinander bricht: Teodor geht mit einem Arbeitsauftrag nach Saudi Arabien, Tante Lilly heiratet und zieht nach Värmland, und Elisabeth und Gertrud haben aus ihrer alten Schweizer Klosterschule ein Angebot erhalten, als Lehrerin bzw. Finanzmanagerin dorthin zurückzukehren, was beide auch schon mit freudigem Herzen angenommen haben. Roberts Gegenwart ist von Elisabeth bereits vergessen, obwohl er sich noch im Haus befindet, das er daraufhin unauffällig verlässt.

4.4.1.2 Värddjuret – wer im Glashaus sitzt...

Anna ist Mitte dreißig, ohne Familie und als freiberufliche Zeichnerin tätig. Sie flieht, nachdem ihr langjähriges Verhältnis zu einem verheirateten Mann von diesem beendet wird, zur Ablenkung per Urlaubsreise nach Borneo. Die Ablenkung gelingt – nach einem Sturz in eine Schlucht kommt Anna nicht nur in Kontakt mit einer mythischen Dimension des Seins, sondern sie spürt auch kurz danach eine Geschwulst in ihrem linken Oberschenkel, die bei ihrer Rückkehr nach Schweden im Tropeninstitut behandelt werden muss.

Hier wird Anna an den exzentrischen Dr. Willof verwiesen, einem Experten für tropische Schmetterlinge, der in der Geschwulst drei eingekistete Puppen der vom Aussterben bedrohten Art *Recentia alba* entdeckt. In seiner Begeisterung bietet er Anna an, in sein Glashaus zu ziehen, um dort als Wirtstier für die Puppen zu fungieren. In einem Gefühl von Auserwähltheit nimmt Anna das Angebot an und hat nun, während draußen tiefster schwedischer Winter herrscht, zwischen tropischen Pflanzen und Schmetterlingen reichlich Zeit, ihr Leben zu überdenken. Die Lage spitzt sich zu, als Anna offensichtlich von Dr. Willof und dessen Partnerin, der drogensüchtigen Linda, vergessen wird und fiebernd und allein im Glashaus zurück bleibt. Als in einem heftigen Sturm das Haus zerbricht flieht Anna halbnackt und barfuß durch den Schnee, bis sie von Bill Pedersen, einem Nachbarn, der nach ihr gesucht hat, gefunden und ins Krankenhaus gebracht wird. Bei der dortigen

Untersuchung stellt Anna fest, dass die Geschwulst mit den Puppen vollständig verschwunden ist.

4.4.1.3 Musselstranden – Bergentrückt mit Folgen

Die Ethnologin Ulrika besucht mit ihren zwei Söhnen nach vielen Jahren das an der schwedischen Westküste gelegene Sommerhaus der Familie Gattman, in dem sie viele Kindheitssommer verbracht hat. Beim Spielen in den Felsen am Strand entdecken die Jungen ein menschliches Skelett.

Dieses grausige Erlebnis ist Anstoß für Ulrika, sich intensiver mit ihrer Kindheit und den Gattmans zu befassen, besonders mit der von ihr vergötterten Anne-Marie, aber auch deren berühmten, intellektuellen Eltern und den zahlreichen Geschwistern, die sie alle gern für ihre eigene Familie eingetauscht hätte. Dazu gehört auch das kleine Adoptivkind der Gattmans aus Indien, Maja, die nie sprechen lernte und sich allen Zuneigungsdemonstrationen der Familie entzog. Vor allem aber beschäftigen sie die Erlebnisse des Sommers 1972, als Maja während einer Midsommernachtsfeier spurlos verschwand. Eindrücklich in ihrem Gedächtnis geblieben sind die Wochen verzweifelter Suche und das überraschende plötzliche Wiederauftauchen des Kindes nach fast zwei Monaten. Seine völlige Unversehrtheit und die Unmöglichkeit, dieses Phänomen durch Kommunikation zu verarbeiten, lässt die Familie auseinander brechen: der Vater Åke Gattman stirbt als obdachloser Alkoholiker, seine Frau Karin widmet sich religiösen Grübeleien und endet in einer Art katholischen Kloster.

In einem parallelen Handlungsstrang wird das Schicksal Kristinas erzählt, einer jungen Frau mit schwerer psychischer Erkrankung, die nach einem längeren Krankenhausaufenthalt in ein entlegenes Haus nahe der Küste übersiedelt, wo sie abgeschieden im Einklang mit der Natur und dank eines Kajaks auch mit den Wellen leben kann. Kristina und Maja finden sich bei Sonnenaufgang und wortlos übereinstimmend führen sie nun gemeinsam ein Leben in Stille, mit den Dingen, die sie in Wald und Wasser finden und auf Majas Seite mit einem innigen Verhältnis zu den Seevögeln. Als Kristina wieder Tabletten nehmen muss, schläft sie während eines gemeinsamen Ausflugs an ihrem Zufluchtsort, einer felsigen Höhle nahe am Strand, ein. Bei ihrem Aufwachen ist Maja verschwunden, allein hat sie sich zu weit hinaus gewagt und steht auf einer schwer erreichbaren Klippe hoch oben am Berg, inzwischen umgeben von Motoren- und

Hubschraubergeräuschen. Ohnmächtig muss Kristina zusehen, wie Maja gerettet wird und erlebt zum ersten Mal in ihrem Leben den Schmerz des Verlustes.

Diese zweite Geschichte erfährt Ulrika durch ein Manuskript, nachdem sie sich ins Haus der Gattmans eingeschlichen und in dem sie Jens, einen der Söhne, wieder trifft. Jens, inzwischen in der Werbebranche erfolgreich, hat für sich Kristinas Geschichte recherchiert, die nun mit Ulrikas Erzählung von dem gefundenen Skelett ihr Ende findet. Nach einem gemeinsamen Abstecher bei Maja trennen sich Ulrikas und Jens' Wege wieder, doch nicht ohne für die Zukunft auf eine gemeinsame Fortsetzung hoffen zu lassen.

4.4.1.4 Ett oskrivet blad – Doch das Messer sieht man nicht...

Reine, ein körperlich missgestalteter Frühpensionist, lernt bei einem Kirchenbesuch Angela kennen, die ihm besonders durch ihre ungeheure Fettleibigkeit und ihre Hilflosigkeit auffällt. Die beiden gesellschaftlichen Außenseiter kommen einander nach und nach näher, wobei Reine vor allem von dem Gefühl durchdrungen wird, Angela wie ein unbeschriebenes Blatt nach seinen Bedürfnissen formen zu können. Als beide dann heiraten, scheint sich das Glück endgültig Reine zugewandt zu haben. Mit dem von seiner verstorbenen Schwester ererbten Geld kann er nicht nur seine Wohnung von Grund auf neu ausstatten, auch ein Auto und ein Sommerhaus gehören bald zu seinem Besitz, und im Sommer darauf wird Angela schwanger. Als sein Sohn Bjarne geboren wird, kennt Reines Glück keine Grenzen: Angela verwandelt sich nach der Geburt ihres Kindes, sie nimmt sogar ab. Doch dann wird eine seltene, schwere Krankheit bei Bjarne festgestellt, die seine Lebenserwartung auf maximal drei Jahre einschränkt und einen fast durchgehenden Aufenthalt im Krankenhaus notwendig macht. Die Eltern pendeln zwischen ihrem Heim und dem Spital, zwischen Hoffnung und Verzweiflung. Eines Tages entdeckt Reine in einer Zeitschrift ein Heilverfahren für die Krankheit seines Sohnes: ein privates Krankenhaus in Brasilien konnte durch Anwendung einer speziellen Heilpflanze völlige Genesung erzielen. Mit Hilfe Bettinas, einer engagierten Kindergartenhelferin, schreibt Reine einen Brief an den brasilianischen Arzt, der auch tatsächlich antwortet, aber die Unsummen, die eine Behandlung verschlingen wurde, können von Reine unmöglich aufgebracht werden. Von Bettina erhält Reine aber auch unbeabsichtigt eine Idee, wie er zu Geld kommen könnte: der kleine Sebastian, Sohn reicher, aber selten anwesender Eltern, wird von wechselnden Kindermädchen oder sonstigen Freiwilligen vom Kindergarten abgeholt und folgt diesen auch widerstandslos. Reine, dem bewusst wird, dass er, wenn Bjarne stirbt, auch Angela verlieren würde, entwickelt nun zum ersten Mal

in seinem Leben selbständig einen Plan: mit Angelas Hilfe entführt er Sebastian, bringt ihn in ihr Sommerhaus und schreibt den Eltern einen Erpresserbrief. Wirklich erhält er eine Million schwedischer Kronen, aber zum selben Zeitpunkt, als er mit dem Geld in der Hand auf die Genesung seines Sohnes zu hoffen wagt, stirbt dieser im Krankenhaus. Reine will daraufhin Geld und Kind an die Eltern zurückgeben, aber Angela weigert sich. Im Zuge der Beerdigung, der Reine ohne Angela beiwohnt, erfährt er nicht nur, dass sie inzwischen von der Polizei gesucht werden, sondern auch, dass seine Frau schon zwei Morde begangen hat. Bei seiner Rückkehr ins Sommerhaus sind Angela und Sebastian verschwunden und der verzweifelte Reine wendet sich in seiner Not an Ture, einen alten Arbeitskollegen, von dem er die Lebensgeschichte Angelas erfährt, die alles andere als ein unbeschriebenes Blatt ist, sondern nach dem Mord an ihrem Vater und später ihrer Mutter nach 18 Jahren in der Nervenheilanstalt gerade von dieser entlassen worden war, als Reine sie kennen lernte. Durch Zufall findet er die Telefonnummer von Angelas Bruder, mit dem er Kontakt aufnimmt und zu dem Angela offensichtlich ebenfalls auf dem Weg ist. Angela selbst hat sich für Sebastian von einer liebevollen Mutter zu einer bösen Hexe verwandelt. Nach einem schweren Herzanfall mitten im Wald findet sie mit Sebastian Unterschlupf in einer kleinen Hütte, wo sie das Kind und sich selbst erschießen will. Sebastian kann jedoch entkommen und wird von Bettina gefunden, die als Belohnung nun eine feste Stellung als sein Kindermädchen erhält. Reine stellt sich freiwillig, aber aufgrund ihrer Vorgeschichte wird Angela, die ohne aus dem Koma zu erwachen kurz darauf stirbt, die alleinige Schuld zugesprochen.

4.4.1.5 Hemiträdet – Blaubart modern

Yvonne Gärstrand, erfolgreiche Unternehmerin, gerät durch eine Autopanne in ein ihr unbekanntes Villenviertel, das sie von nun an regelmäßig aufsucht und sich Geschichten für die dortigen Häuser und ihre BewohnerInnen ausdenkt, um damit ein wenig Abwechslung in ein routiniertes Berufs- und Eheleben zu bringen. Ehe sie es sich versieht, hat sie einen Job als Putzfrau bei Bernhard Ekberg in dem mysteriösen Haus Orchideenweg 9 angenommen. Als Nora Brick kommt sie nun regelmäßig in die gepflegte Villa, um das Geheimnis des Hauses zu ergründen, dessen Hausfrau offensichtlich verschwunden ist, während Bernhard Ekberg an merkwürdigen Zuständen leidet. Ihre Abneigung gegen ihn wandelt sich in Mitleid und danach in Liebe und Yvonne beginnt ein Verhältnis mit ihm. Kurz darauf erfährt sie, dass Ekbergs Frau Helena wegen Mordes aus Eifersucht im Gefängnis sitzt.

Nach einer krankheitsbedingten Pause erscheint Yvonne wieder als Nora bei Ekberg und kümmert sich teils aus Mitleid, teils aus Liebe weiterhin um ihn. Bei einem ihrer Aufenthalte in Ekbergs Garten lernt sie Magnus kennen, der ihr Hobby des Häuserschauens teilt und das Viertel von der Garten-Rückseite aus erforscht hat. Er nimmt sie mit zu einem für Yvonne unvergesslichen Abend.

Beim nochmaligen Lesen des Polizeiberichts über den Mordhergang fallen Yvonne zahlreiche Ungereimtheiten auf. Als sie Ekberg darauf anspricht, folgt ein ausführliches Schuldbekenntnis: er hat Carina, eine ehemalige Liebhaberin, getötet, und Helena hat aufopferungsvoll die Schuld dafür auf sich genommen. Daraufhin verlässt ihn Yvonne endgültig und gibt Nora Brick auf. Um die Geschichte für sich abschließen zu können besucht sie Helena im Gefängnis. Sie fordert diese auf, ihre Märtyrerrolle aufzugeben und es damit Bernhard zu ermöglichen, sich selbst anzuzeigen und so seine Schuldgefühle verarbeiten zu können oder ihn im Weigerungsfall zu verlassen.

Danach verbringt Yvonne mit ihrem Mann Jörgen und ihrem Sohn einen idyllischen Urlaub in Griechenland, der vor allem deswegen so heiter verläuft, weil sie sich über ihre Trennung und spätere Scheidung geeinigt haben. Yvonne gönnt sich selbst schöne Ferien und kann nicht mehr nachvollziehen, wie sie je die Putzfrau Nora Brick gewesen sein konnte. In diese Atmosphäre platzt der Besuch einer Polizistin, die in einem neuen Mordfall untersucht: Bernhard Ekberg hat seine Frau Helena umgebracht. Während Yvonne alle Bekanntschaft mit einer Frau namens Nora Brick verneint, fühlt sie sich verantwortlich für Helenas Tod und sie besucht noch einmal den Schauplatz des tragischen Ereignisses, den Garten des Hauses Orchideenweg 9, in dem sie auch Magnus wieder trifft. Danach verlässt sie das Villenviertel für immer.

4.4.1.6 Mannen under trappan – Der Kobold im Haus ersetzt den Zimmermann

Fredrik kann sich als glücklich bezeichnen: er hat eine wunderschöne und erfolgreiche Frau, zwei wohlgeratene Kinder und jetzt auch noch den Kauf seines Lebens abgeschlossen: ein herrliches und noch dazu günstiges Haus mit großem Grundstück auf dem Land. Kurz darauf stellt sich allerdings heraus, dass es mit dem Haus eine seltsame Bewandnis hat. Ein kleiner, dunkler Mann namens Kwädd erklärt sich Fredrik als Mieter des Hauses. Von nun an ist Fredriks Streben darauf gerichtet, diesen Fremden aus seinem Haus zu vertreiben. Während Kwädd sich mit dem Sohn Fabian anfreundet und sich als hilfreiches Heinzelmännchen im Haushalt erweist, kann sich Fredrik nicht mit dem

Gedanken anfreunden, ihn im Haus zu lassen. Er vernagelt den Zugang zum Raum unter der Treppe, wo der kleine Mann angeblich wohnt, verlangt unverschämte Mietpreise und sucht sogar einen Juristen auf – alles ohne Erfolg. Durch seine Besessenheit wird Fredrik immer verwunderlicher, er entfremdet sich seiner Frau und verliert zusehends den Kontakt zu seinen Kindern. Seine Manie steigert sich, als er impotent wird. Nachdem selbst ein Einsatz der Polizei nicht vermochte, den Mann unter der Treppe zu finden oder zu vertreiben, nimmt Fredrik für die Ferien den Hund Bodils, der Galeristin, bei der seine Frau Paula kürzlich ausgestellt hat, bei sich auf. Am nächsten Morgen liegt das Tier mit aufgeschlitzter Kehle im Flur.

Nach den Sommerferien findet Fredrik seinen Arbeitsplatz neu ausgeschrieben und muss sich in einem Interview bewähren, bei dem er allerdings versagt. Seine Frau zieht sich immer mehr vor ihm zurück, gegen seine Kinder wird er gewalttätig. Kurz darauf stellt sich heraus, dass Bodil von ihm schwanger ist. Fredrik, der verhindern will, dass sie mit Paula spricht, findet im Wald Bodils Leiche und daneben Kwådd. In einem folgenden Verhör wird Fredrik zwar freigesprochen, wird aber aufgefordert psychologische Hilfe in Anspruch zu nehmen, worauf er wegen Burn Out Syndroms krankgeschrieben wird. Allein im Haus steigert sich Fredriks Verfolgungswahn zum Wahnsinn, tagelang liegt er eingeklemmt unter der Treppe, wo er Kwådd mit seiner entführten Familie vermutet. Nach ausgiebiger psychiatrischer Behandlung ist Fredrik nahezu wieder hergestellt und erfährt jetzt, dass Paula ihn verlässt und mit den Kindern nach New York geht, wo sie ein Stipendium bekommen hat. Auch das geliebte Haus muss er verkaufen.

4.4.1.7 Svampkungens son – Gegen alles ist ein Pilz gewachsen

Gunnar ist bei seinem Vater, dem berühmten Pilzexperten Holger, mitten im schwedischen Wald aufgewachsen. Mittlerweile ist er Anfang 20, arbeitslos und verbringt seine Zeit damit, zu Hause herumzuhängen und seinem Vater bei dessen Pilzkursen zu assistieren. Diese Kurse werden ausschließlich von Frauen besucht, die zu seinem Leidwesen vor allem wegen der Anziehungskraft seines Vaters teilnehmen. Bei einem dieser Kurse taucht Madeleine auf, Ex-Model und Besitzerin eines französischen Schlosses. Gunnar verliebt sich in sie, aber auch diese Frau hat nur Augen für seinen Vater und zum großen Entsetzen des Sohnes kündigt beide ihre bevorstehende Hochzeit an. Gunnars Vater zieht mit Madeleine nach Frankreich, wo ihn vor allem ein großer Trüffelwald lockt. Die Ehe geht

aber nicht gut, und als das Paar im nächsten Herbst zur Pilzsaison nach Schweden zurückkehrt, herrscht zwischen ihnen beiden vor allem Zank und Streit.

Während eines gemeinsamen Vater-Sohn-Ausfluges erhält der unerfahrene Gunnar von seinem Vater unter dem Siegel der Verschwiegenheit Tipps, wie er bei Frauen Begehren wecken kann. Natürlich gibt es dafür einen passenden Pilz, und als sein Vater wegen eines Vortrages abwesend ist, macht sich Gunnar daran, seine Stiefmutter zu verführen. Ein wenig des schleimigen Pilzes, dem Essen zugefügt, soll Madeleine stimulieren. Zu spät erkennt der naive Gunnar, dass es sich bei den von ihm als Erregung gedeuteten Symptomen in Wirklichkeit um eine Vergiftung handelt. Madeleine stirbt und Gunnar bleibt verstört zurück. Einzige Aufmunterung ist ihm sein Vater, der, statt ihn mit Vorwürfen zu überhäufen, mitfühlend reagiert und ihn über den wahren Charakter Madeleines aufklärt, einer wenig liebenswerten, egoistischen und verlogenen Person. In dem folgenden polizeilichen Verhör erwähnt Gunnar wie versprochen den Vater nicht, aber das Gefühl, das an der Sache etwas nicht stimmt, wird er von nun an nicht mehr los.

Tatsächlich findet Gunnar bald darauf Hinweise, dass seinem Vater die Gefährlichkeit des Pilzes nicht nur bewusst war, sondern dass er dessen Wirksamkeit sogar am Nachbarshund erprobt hat. Als Gunnar ihn zur Rede stellt, bekennt sein Vater unumwunden, dass er seinen Sohn zum Mord angestiftet hat. Daraufhin brütet Gunnar auf Rache und schmiedet seinerseits Mordpläne. Aus seiner Depression wird Gunnar erst durch Ankunft eines Pakets gerissen, das eine Muschel hält – ein Gruß seiner Mutter, die bei ihrer Familie am Meer lebt und die er seit seiner Kindheit nicht mehr gesehen hat. Ohne zu überlegen fährt Gunnar los und findet sich richtig zur Insel, wo er in seine zahlreiche Verwandtschaft aufgenommen wird und von nun an bei seiner Mutter lebt. Hier trifft er jetzt auch Agneta Bengtsson wieder, eine der ehemaligen Pilzkursteilnehmerinnen, die allerdings jetzt, braungebrannt und strahlend schön, nicht mehr an den harmlosen, geschmacklosen Birkenpilz erinnert, als der sie ihm früher erschienen ist. Beide verlieben sich einander und für Gunnar beginnt nun eine Zeit des Glücks. Als er seinen Vater im Wald besucht, um ihn zu berichteten, dass er fortan bei seiner mütterlichen Verwandtschaft leben wird, findet er diesen verändert vor. Er hat seine Ausstrahlungskraft und seine Macht über die Frauen verloren, so dass Gunnar von Mitleid zu ihm erfüllt wird und seine Rachegedanken aufgibt. Gunnar und Agneta heiraten tatsächlich und leben im Haus seiner Mutter, wobei Gunnar nun endlich eine Ausbildung an der Volkshochschule absolviert.

4.4.2 Analyse der einzelnen Romane

4.4.2.1 Isolation, Einsamkeit und andere Mangelerscheinungen der Hauptfiguren

4.4.2.1.1 Kindheit

In allen sieben Romanen Hermansons zeigt sich dieselbe Ausgangsposition der Hauptfiguren: sie alle waren und sind in teilweise extremer Form einsame, isolierte Menschen. Darin entspricht Hermanson ganz der Anforderung des Märchens, das seine Helden als Isolierte zeichnet, die oft das einzige oder gar ein Stiefkind sind und als besonders schwach, dumm, missachtet oder sonst benachteiligt dargestellt werden.²⁹⁶

Das wird schon in den von Hermanson erzählten Kindheitsgeschichten sichtbar, die häufig durch Verluste gekennzeichnet sind: ein Elternteil oder sogar beide sind exzentrische Charaktere, die sich kaum um ihre Kinder kümmern, sie ins Heim geben, an psychischen Krankheiten leiden oder früh sterben. Die Zeit der Kindheit wird regelmäßig als einsam, freud- und freudlos erlebt, mit Erinnerungen, die möglichst verdrängt werden. Auffallenderweise sind tatsächlich alle Hauptfiguren Hermansons Einzelkinder, bis auf Reine (OB), aber da er seine Kindheit im Heim verleben muss, beschränkt sich die Beziehung zu einer um vieles ältere Schwester darauf, später deren Erbe anzutreten. Die eigene Familie erscheint vielmals als lieblos und langweilig, anstrengend und peinlich, und früher oder später ist sie nicht mehr existent.

Robert (TV) ist so ein Einzelkind. Über seine Kindheit wird allerdings nicht viel berichtet, doch steht er schon längere Zeit in einem schlechten Verhältnis zu seinem Vater. Seine Mutter ist zum Zeitpunkt der Geschichte bereits tot.

Annas (VD) Kindheitsgeschichte hingegen gleicht einem richtigen Gruselmärchen. Sie ist das späte und einzige Kind alter Eltern, die jeweils eingeschlossen in ihrer eigenen Welt leben, ohne soziale Kontakte oder auch nur dem Bedürfnis danach. Anna ist zwar kein ungeliebtes Kind, aber sie erhält zu beiden Welten der Eltern keinen Zugang. Ihre Mutter trauert noch immer ihren eigenen Eltern nach und wohnt mit ihren Schwestern im elterlichen Haus, wo möglichst alles nach dem selben Muster ablaufen soll wie in ihrer

²⁹⁶ Vgl. Lüthi, Max: *Das Volksmärchen als Dichtung. Ästhetik und Anthropologie*. a.a.O. S. 153.

eigenen Kindheit. Anna ist sich sicher, dass weder ihr Vater noch sie selbst für ihre Mutter je so wichtig sein könnten wie deren Herkunftsfamilie.

In ihrer Erinnerung stellt sich Anna ihrer Kindheit wie ein Märchen vor, in dem ihre Mutter von den beiden älteren Schwestern ausgewählt wird, einen Mann ins Haus zu bringen, damit das Geschlecht nicht ausstirbt:

Ibland brukar jag tänka mig det så här: som en saga, en riktig skräcksaga, där vårt hus är ett mörkt och ruggigt slott. I ett rum står en kista med en död gammal man och i rummet bredvid, som är mörkt förutom ljuset från elden, sitter tre svartklädda häxor tätt ihop och smider planer. – Slakten måste leva vidare. Annars kommer vi att dö ut. Vår mäktiga släkt måste få en arvinge, klagar de och vrider sina händer. – Vi måste hämta hit en man, viskar en av dem till slut. (...) Jo, det blir nödvändigt. En av oss får offra sig och det måste bli du, försetter den gamla vänd till den yngsta av häxorna, som ger upp ett skri av förfäran. Men hon vet att hon måste lyda. (...) Hon tar sin kvast och flyger ut i mörkret. I flera dagar är hon borta. (...) Men så får hon se en man som sitter ensam på en bänk i en park. Han ser mycket trött och sorgsen ut och han sitter fullkomligt stilla. (...) – En sådan stillsam och behaglig figur, mumlar häxan belåtet för sig själv. Den där kommer mina systrar att bli nöjda med.

(Manchmal stelle ich mir das so vor: wie ein Märchen, ein richtiges Gruselmärchen, in dem unser Haus ein dunkles und unheimliches Schloss ist. In einem Zimmer steht ein Sarg mit einem toten alten Mann und im Zimmer daneben, das abgesehen vom Schein des Feuers dunkel ist, sitzen drei schwarz gekleidete Hexen eng zusammen und schmieden Pläne. – Das Geschlecht muss weiter leben. Sonst werden wir aussterben. Unser mächtiges Geschlecht muss einen Erben bekommen, klagen sie und ringen ihre Hände. – Wir müssen ein Mann herholen, flüstert eine von ihnen schließlich. (...) Doch, das wird notwendig. Eine von uns muss sich opfern und die musst du sein, fährt die Älteste an die Jüngste gewandt fort, die einen Entsetzensschrei ausstößt. Aber sie weiß, dass sie gehorchen muss. (...) Sie nimmt ihren Besen und fliegt hinaus ins Dunkel. Mehrere Tage ist sie fort. (...) Aber dann sieht sie einen Mann, der einsam auf einer Bank in einem Park sitzt. Er sieht sehr müde und traurig aus und er sitzt vollkommen still. (...) So eine stille und angenehme Figur, murmelt die Hexe zufrieden vor sich hin. Mit der werden meine Schwestern zufrieden sein). (VD 9)

Unter diesen Voraussetzungen scheint es nicht verwunderlich, dass Anna und ihre Eltern nie zu einer richtigen Familie zusammenwachsen. Zwar bekommt sie die Aufmerksamkeit, die einem Kind, dessen späte Geburt als Wunder betrachtet wird, zusteht, aber wirklich wahrgenommen wird ihre Person nie. Auch von ihrem Vater fühlt sich Anna im Stich gelassen: „Det var sällan någon lyssnade på mig. Till pappa kunde jag säga samma mening tre gånger utan att han reagerade.“ (Selten hörte jemand mir zu. Zu Papa konnte ich denselben Satz dreimal sagen, ohne dass er reagierte). (VD 15)

Annas Kindheit wird also geprägt von der alles andere als glücklichen Ehe ihrer Eltern in einem Haus voll strenger Traditionen und täglicher fester Riten, in dem ihr Vater nie seine erste Frau vergisst, nach deren Tod ihm alles andere unwichtig wird, und ihre Mutter kein größeres Interesse für die neue Familie aufbringt.

Bis zu ihrem Schuleintritt hat Anna demzufolge auch keine SpielkameradInnen, die Welt außerhalb des elterlichen Hauses ist ihr fremd. Sie bleibt auch während ihrer Schulzeit bis

auf eine einzige, sehr dominante Freundin einsam. Während ihres Heranwachsens findet sie ebenfalls keine Kontakte zu anderen Menschen und durchlebt nach ihrer wenig liebevollen Kindheit eine unbefriedigende, einsame Adoleszenz, wobei sie das soziale und emotionale Unvermögen zu menschlichen Bindungen von ihren Eltern übernommen hat und auch als Erwachsene ohne Freundeskreis und Partnerschaft bleibt.

Von anderer Art ist die Unsicherheit Ulrikas (MS). Auch sie ist ein Einzel- und einsames Kind. Die gewünschten Geschwister für die Großfamilie à la Pip-Larssons²⁹⁷ sind ein Wunsch geblieben. Zu ihrer vorbelasteten Familie – väterlicherseits war der Großvater Alkoholiker, die Großmutter körperlich und wohl auch psychisch krank, die Vorfahren ihrer Mutter als typische Bedienstete stets zurückhaltend, leise und unsichtbar – kann sie nie ein Zugehörigkeitsgefühl aufbauen. Stattdessen erliegt sie dem Zauber der berühmten Familie Gattman, die in ihrem Sommerhaus an der schwedischen Westküste nahe dem Sommerhaus von Ulrikas Eltern ihre Ferien verbringt. Die Familie Gattman erscheint Ulrika vollkommen:

Så fulländad. Två framgångsrika, kreativa föräldrar. Kulturarvet från farföräldrarna. De vackra, begåvade, självständiga barnen. Den gyllene familjen, lysande i sin honungs- och äpplemustglans.

(So vollendet. Zwei erfolgreiche, kreative Eltern. Das Kulturerbe der Vorfahren väterlicherseits. Die schönen, begabten, selbständigen Kinder. Die goldene Familie, leuchtend in ihrem Honig- und Apfelmustglanz). (MS 79)

Die Sehnsucht, zu dieser Familie statt zu ihrer eigenen zu gehören, verlässt Ulrika ihr ganzes Leben lang nicht. Gegen die intellektuellen und künstlerischen Gattmans verblassen ihre eigenen Eltern und werden bedeutungslos. Karin Gattman, eine erfolgreiche radikale Journalistin und Autorin, ist so unähnlich ihrer eigenen Mutter, die gegen sie wie das typische Heimchen am Herd wirkt, eine ängstliche, anständige Hausfrau. Auch die eigene enge Wohnung in Göteborg hält keinem Vergleich mit Gattmans wildem, bergigem Grundstück samt wunderschönen Garten und alter Villa stand, die Ulrika als magische Landschaften empfindet. In ihrer Jugend malt sich Ulrika daher regelmäßig aus, dass sie eigentlich ein Kind dieser märchenhaften Familie ist und von dieser aus uneinsichtigen Gründen an ihre eigenen Eltern weg gegeben wurde. Stets befindet sie sich in einem Gefühlsstreit gegenüber Gattmans: „Känslan av att de var ouppnåeliga, att de var helt annorlunda än jag. Och samtidigt känslan av att det var där jag hörde hemma.” (Das

²⁹⁷ Ein schwedisches Kinderbuch von Edith Unnerstad (1900-1982) über eine abenteuerlustige Familie mit sieben Kindern.

Gefühl, dass sie unerreichbar waren, dass sie ganz anders waren als ich. Und gleichzeitig das Gefühl, dass ich dort dazu gehörte). (MS 46)

Als die jüngste Gattmansche Tochter, Anne-Marie, ihre Freundin wird, verändert sich Ulrikas Leben. Zum einen erhält sie so einen Teil der Geschwister, die sie sich immer gewünscht hat:

En av de saker som gjorde Anne-Marie så åtråvärd var just det faktum att hon hade äldre syskon. Lis och Eva var mest spännande. Jens var för nära i ålder, bara två år äldre än Anne-Marie och mig, men å andra sidan tillhörde han ett främmande kön, vilket gjorde honom intressant.

(Eins der Dinge die Anne-Marie so begehrenswert machten, war gerade die Tatsache, dass sie ältere Geschwister hatte. Lis und Eva waren am spannendsten. Jens war altersmäßig zu nahe, nur zwei Jahre älter als Anne-Marie und ich, aber andererseits gehörte er zu einem unbekanntem Geschlecht, was ihn interessant machte). (MS 50)

Andererseits ist ihre Beziehung zu Anne-Marie nicht problemlos, da sich angesichts deren Schönheit und Selbstbewusstsein bei ihr Minderwertigkeitsgefühle einstellen: „Själv kände jag mig som ett tunt skal kring ett tomt, svart hål, en mörk grotta av ensamhet och fulhet.“ (Selbst fühlte ich mich wie eine dünne Schale um ein leeres, schwarzes Loch herum, eine dunkle Höhle voll Einsamkeit und Hässlichkeit). (MS 114) Anne-Marie bedeutet gleichzeitig so viel für Ulrika, dass diese nur die heiß ersehnte Sommerzeit, die sie mit ihrer Freundin verbringen kann, als ihr wirkliches Leben betrachtet. Zu Hause in Göteborg ist Ulrika ein einsames Kind, das sich nicht allzu gut mit seinen KlassenkameradInnen versteht und der Schule, seiner Familie und allem, was nicht mit Gattmans zu tun hat, überdrüssig ist.

Besonders unangenehm gestaltet sich die Kindheit von Reine (OB), der seinen familiären Hintergrund gar nicht erst kennt. Von der Mutter vernachlässigt, der Vater gänzlich unbekannt, wuchs er im Kinderheim auf: „minnena däriifrån var få och osammanhängande och uppenbarade sig vid oväntat tillfällen“ (die Erinnerungen von dort waren wenig und unzusammenhängende und offenbarten sich nur bei unerwarteten Gelegenheiten). (OB 9)

Geblieden sind ihm davon vor allem der Nachgeschmack eiskalter Duschen am Morgen, schlaflose Nächte, Heimweh und Alpträume. Anfängliche Besuche stellt Reines Mutter für immer ein, nachdem sie sich wieder verheiratet hat. Zu diesem Zeitpunkt ist Reine elf Jahre alt. Zur herzlosen und kühlen Atmosphäre des Heimes gesellt sich noch eine körperliche Missbildung Reines, der als Teenager schief und bucklig wird. Im Alter von 16 Jahren verlässt Reine das Heim und seine lieblose Kindheit endgültig und beginnt sein berufliches Leben, das sich vor allem durch körperlich schwere Arbeit auszeichnet.

Auch Yvones (HB) Kindheit ist eine Zeit, an die sie sich am liebsten nie mehr erinnern möchte und von der sie bemüht ist, sie vor ihrer gesamten Umgebung zu verheimlichen. Sie wächst bei ihrer psychisch kranken Mutter auf, die ihre Krankheit allerdings gut vor ihrer Mitwelt verstecken kann. Von ihrem Vater kann Yvonne nie etwas in Erfahrung bringen. Nach ihrer Geburt, als ihre Mutter erstmals unter Psychosen leidet und stationär behandelt werden muss, wächst Yvonne mit einem Kindermädchen bei ihrer Großmutter auf. Danach tut die Familie so, als ob alles in Ordnung wäre, während das Kind mit seiner kranken Mutter auskommen muss. Yvonne sieht sich daher nicht nur einer Mutter gegenüber, die ihre psychotischen Anfälle und Angstzustände an der Tochter auslebt, sie wird von ihr auch entsprechend vernachlässigt. In der Schule wird sie wegen ihres Geruchs und ihrer schlechten Kleider gemobbt: „Sin mat fick hon oftast laga själv. (...) I skolan var hon givetvis mobbad. Hennes kläder var konstiga.” (Ihr Essen musste sie meistens selbst kochen. (...) In der Schule wurde sie selbstverständlich gemobbt. Ihre Kleidung war komisch). (HB 63)

Det stämde att hon stank piss. Toalettpapper fanns sällan hemma och hennes trosor hade alltid en obestämbar brungul nyans. Hon trodde att det skulle vara så. Hon tvättade händerna ibland, men det där med att bada och duscha glömde hon oftast och ingen påminde henne.

(Es stimmte, dass sie nach Pisse stank. Toilettenpapier gab es zu Hause selten und ihre Unterhosen hatten immer eine unbestimmbare braungelbe Nuance. Sie glaubte, dass dies so sein müsse. Sie wusch sich manchmal die Hände, aber das mit Baden und Duschen vergaß sie meistens und niemand erinnerte sie daran.) (HB 59)

Unterstützung erhält das Kind nicht, da ihre Umwelt ihre Mutter eher als eine unkonventionelle Boheme denn als Kranke wahrnimmt. Den ersten wirklich Erfolg hat Yvonne, als eine Theaterpädagogin an ihre Schule kommt und sie eher durch Zufall in die Theatergruppe gerät, in der sie zum ersten Mal in ihrem Leben wahrnimmt, dass sie über eigene Kräfte verfügt und wo sie auch als Schauspielerin erfolgreich ist. „När allt kom omkring var hon ju faktiskt uppvuxen i ett absurdistiskt drama och när modern avfytrade sina tretimmarsmonologer kunde både Ionesco och Beckett slänga sig i väggen.” (Letzten Ende war sie faktisch in einem absurden Drama aufgewachsen und wenn die Mutter ihre Dreistundenmonologe abfeuerte konnten sich sowohl Ionesco als auch Beckett begraben lassen). (HB 66)

Als ein neuer Arzt endlich erkennt, in welchem Zustand sich ihre Mutter befindet und diese eingeliefert wird, kommt Yvonne zu einer Familie aufs Land, was für das junge Mädchen eine große Umstellung bedeutet.

Auch Fredriks (MT) Erinnerungen an seine Kindheit sind vor allem unangenehmer Natur. Seine Eltern lassen sich scheiden, als er sechs Jahre alt ist. Seine Mutter muss daraufhin wieder ganztags arbeiten, so dass Frederik in den Kindergarten geht, wo er sich vergeblich nach der verlorenen Freiheit des Spielens in der Natur sehnt. Allerdings taucht der geschiedene Mann regelmäßig wieder in der Wohnung auf, um so die Vorteile des Junggesellenlebens mit denen eines Ehemanns zu kombinieren. Auch wird offensichtlich, dass er größere Alkoholprobleme hat, was seine anhaltende Arbeitslosigkeit erklärt. Einen wirklichen Schock erlebt Fredrik, als sein Vater ihm in einem Anfall von Gereiztheit mitteilt, dass er gar nicht sein Papa ist. Für das Kind bricht eine Welt zusammen und Fredrik wird sein Leben lang unsicher bleiben, denn er weiß nun aus Erfahrung, wie schnell fest gefügt scheinende Tatsachen sich in ihr Gegenteil verkehren können. Der Junge erinnert sich sogar an das Auftauchen eines lustigen Onkels vor einiger Zeit, den er nun als leiblichen Vater vermutet, was ihm sein Schicksal aber auch nicht einfacher macht:

Först efter många år fick han veta att hans riktiga far varit sinnessjuk och att han bara några månader efter sitt lustiga uppdykande hos Fredrik hade hängt sig i ett linneförråd på det mentalsjukhus där han vårdades.

(Erst nach vielen Jahren erfuhr er, dass sein richtiger Vater geisteskrank gewesen war und dass er sich nur einige Monate nach seinem lustigen Auftauchen bei Fredrik in einem Wäschelager der Nervenheilanstalt, in der er gepflegt wurde, erhängt hatte). (MT 48)

Gunnars Kindheit ist gleichfalls von der Scheidung seiner Eltern überschattet. Seine Mutter ist eine typische Frau vom Meer, auf einer Insel in Bohuslän geboren und aus einer langen Generation von Fischersleuten stammend. Sein Vater dagegen verabscheut das Meer und die Menschen von dort und liebt stattdessen den Wald. Zugleich ist er ein berühmter Pilzexperte, der sich auf seinen geführten Touren für Pilze wie Frauen gleichermaßen interessiert und durch sein besonderes Charisma letztere besonders anzieht. Als wahrer Pflichtmensch heiratet er ohne zu zögern die Frau, die sich bei einer zweiten Kursteilnahme als hochgradig und, wie er glaubt, von ihm schwanger erweist. Mit ihr und dem baldig zu erwartenden Kind will er nun für immer in den Wald ziehen. Die werdende Mutter weigert sich allerdings, da sie lieber mit ihrer Familie zurück in den Ort ihrer Geburt, in das kleine Fischerdorf vor der Westküste Schwedens ziehen will:

Och så började den konflikt som kom att överskugga hela min barndom. Fars och mors äktenskap hölls ihop av en kompromiss som innebar att vi varken flyttade till havet eller skogen utan bodde kvar i stan, i en lägenhet som var mörk och trång, men som de stod ut med eftersom båda var övertygade om att den andre så småningom skulle ge med sig ifall deras befintliga bostad var riktigt olidlig.

(Und so begann der Konflikt, der meine ganze Kindheit überschatten sollte. Vaters und Mutters Ehe wurde von einem Kompromiss zusammengehalten, der zur Folge hatte, dass wir weder ans Meer noch in den Wald zogen sondern weiter in der Stadt wohnten, in einer Wohnung, die

dunkel und eng war, aber mit der sie es aushielten, weil beide davon überzeugt waren, dass die andere Person allmählich nachgeben würde, wenn ihr vorhandener Wohnsitz richtig unerträglich war). (SV 45)

Als Gunnar sechs Jahre alt ist, lassen sich seine Eltern scheiden. Da dem Kind die Wahl gelassen wird, bei welchem Elternteil es leben will, wählt es seinen Vater: „Jag var, tyckte jag, min fars son i allt. Far och jag flyttade till ett gammalt skogstorp med kök och kammare på undervåningen.(...) Torpet låg ensligt, långt från den övriga bebyggelsen.“ (Ich war, glaubte ich, meines Vaters Sohn in allem. Vater und ich zogen in ein altes Waldhäuschen mit Küche und Zimmer im Erdgeschoss. (...) Das Haus lag abgelegen, weit entfernt von der übrigen Besiedlung). (SV 8)

Hier wächst Gunnar als isoliertes Einzelkind mitten im Wald auf. Er fühlt sich den Tomtebo-Kindern aus den Else Beskow Bilderbüchern²⁹⁸ nah, die ebenso wie er im Wald leben, obgleich diese ihm gegenüber zwei große Vorteile haben:

Här fanns också en mor som var ‚blid och rar‘, som tröstade, lade om sår och slöt barnen i sin mjuka famn. Och barnen hade inte bara ekorrar och harar att umgås med. De hade också varandra. Hur var det egentligen att ha syskon? Det kunde jag inte ens föreställa mig. Jag träffade ju andra barn i skolan, men även om jag inte direkt var utanför så var jag liksom inte innanför heller.

(Hier gab es auch eine Mutter, die ‚mild und lieb‘ war, die tröstete, Wunden verband und die Kinder in ihre sanften Arme schloss. Und die Kinder verkehrten nicht nur mit Eichhörnchen und Hasen. Sie hatten auch einander. Wie war das eigentlich, Geschwister zu haben? Das konnte ich mir nicht einmal vorstellen. Ich traf ja andere Kinder in der Schule, aber auch wenn ich nicht direkt außerhalb der Gemeinschaft war, so war ich irgendwie auch nicht innerhalb). (SV 125)

Der Vater bietet all seinen Einfluss auf, um Gunnars Kontakt zu seiner Mutter abubrechen, die inzwischen nach Bohuslän zu ihrer Familie zurückgezogen ist. Das Kind darf keinerlei Bild von ihr behalten und bekommt nur zum Geburtstag ein, allerdings vor der Freigabe vom Vater gründlich inspiziertes, Geschenk von ihr. Außerdem hat es der Vater verstanden, in seinem Sohn eine gründliche Abneigung und sogar Angst vor Salzwasser zu entwickeln.

Zur äußeren Isolation Gunnar gesellt sich im Laufe seiner Entwicklung auch eine innerliche, er wird nach und nach zu einem „Obildad hemmason med kontaktvarigheter“ (ungebildeten, zu Hause lebenden Sohn mit Kontaktschwierigkeiten). (SV 156) Der Polizist, der ihn später nach Madeleines Tod verhört, gibt ihm nicht umsonst den Rat, sein

²⁹⁸ Elsa Beskow (1874-1953), schwedische Kinderbuchautorin und –illustratorin, in deren Büchern u.a. eine Familie kleiner Wichtel im Wald beschrieben wird.

Vaterhaus zu verlassen, um sich Kontakte und Bildung zu schaffen, ein Anliegen, das bei Gunnar ungehört verhallt:

Sedan sade han att jag borde bryta upp från föräldrarhemmet och komma ut bland folk och tipsade om en folkhögskola som kanske kunde sända några strålar av upplysning i min förmörkade skogsbygdssjäl.

(Dann sagte er, ich solle aus meinem Elternhaus aufbrechen und unter die Leute kommen und gab mir eine Volkshochschule als Tipp, die vielleicht einige Strahlen Aufklärung in meine verdunkelte Hinterwäldlerseele senden konnte). (SV 115)

In den Romanen Hermansons entsprechen somit alle ProtagonistInnen der gängigen Märchenstruktur, denn: „Mit Vorliebe zeigt das Märchen, daß gerade Verirrte, die allen äußeren Kontakt verloren haben, das finden, was ihr Schicksal zu einem wesentlichen macht. Der Dummling, der Jüngste, das Stiefkind sind die prädestinierten Märchenhelden; denn in ihnen allen verkörpert sich, wie im Verirrten, die Isolation, das Alleinsein“.²⁹⁹ Hermansons Figuren sind ungeliebte, einsame Menschen, die oftmals den Kontakt zu ihrer Mitwelt verloren haben und die sich vom Leben „stiefmütterlich“ behandelt fühlen.

4.4.2.1.2 Erwachsenenalter

Nach diesem schlechten Start ins Leben hält der Zustand von Einsamkeit und Isolation für die ProtagonistInnen oftmals an. Der Zustand des Mangels, so wie er typisch für den Beginn eines Märchens ist, wird hier noch weiter ausgeschmückt. Zwar haben es manche von ihnen geschafft, eine Familie zu gründen, aber sie finden sich im Regelfall an einem Punkt wieder, an dem sie das Scheitern ihrer Beziehung eingestehen müssen. Sie befinden sich in Beziehungskrisen, kurz vor oder nach einer Trennung, und offenkundig fehlt ihnen jegliche Eingebundenheit in soziale Netzwerke, sprich FreundInnen oder Bekannte, zu denen sie Vertrauen haben und die ihnen hilfreich zur Seite stehen könnten.

Robert, mittlerweile kurz vor seinem 40. Geburtstag, lebt allein in einer Wohnung, deren Atmosphäre und Lage ihm zuwider sind, ohne dass er es schafft, eine örtliche Veränderung in Angriff zu nehmen. Sein einziger Ansprechpartner wird durch Zufall ein Psychiater, den er für einen Bekannten hält und der bei ihm im Laufe des Gesprächs psychische Insuffizienz feststellt. Sein Vater zeigt sich ob dieser Feststellung sehr zufrieden. Er, der außer zu Weihnachten kaum Kontakt zu seinem Sohn pflegt, hat schon länger den Verdacht, dass Robert verrückt ist: „För fadern betydde det rätt och slätt något konstigt och

²⁹⁹ Lüthi, Max: *Volksmärchen und Volkssage. Zwei Grundformen erzählender Dichtung*. a.a.O. S. 41.

obegripligt. Och det stämde nog med hans uppfattning om Robert. Det var därför han blev så nöjd när en läkare kommit till samma slutsats.” (Für den Vater bedeutete das ganz einfach etwas Komisches und Unbegreifliches. Und das stimmte wohl mit seiner Auffassung von Robert überein. Deswegen war er so zufrieden, dass ein Arzt zur selben Schlussfolgerung gekommen war). (TV 99) Robert sieht sich also als der typische Dummling abgestempelt, wie er am Beginn eines Märchens von allen anderen verachtet wird.

Als Erwachsene Mitte dreißig ist Anna (VD) eltern- und kinderlos: „Inga länkar bakåt. Inga framåt. Jag är min egen länk, fritt svävande i tiden. Det är en märklig känsla.“ (Keine Glieder rückwärts. Keine vorwärts. Ich bin mein eigenes Glied, frei schwebend in der Zeit. Das ist ein merkwürdiges Gefühl). (VD 8)

Auch die soziale Gleichgültigkeit ihrer Eltern hat sie übernommen. Sie ist nie integrierter Bestandteil einer Gemeinschaft gewesen, wie ihr später klar wird, als sie völlig isoliert längere Zeit in einem Glashaus zubringt: „Egentligen är jag inte mer isolerad här än jag var tidigare (...) det senaste året har jag knappt umgåtts med någon.“ (Eigentlich bin ich hier nicht isolierter als ich früher war (...) das letzte Jahr habe ich mich kaum mit jemanden getroffen). (VD 110) Die wenigen Freundinnen, die sie hatte, sind entweder verheiratete Mütter, mit denen sie sich nichts mehr zu sagen weiß, oder sie sind freie, eigenständige Frauen, die sie früher bewundert hat und die ihr jetzt wie unreife und oberflächliche Teenager vorkommen. Die Tatsache, dass sie längere Zeit abwesend ist, fällt daher auch niemandem auf.

Kinder wollte Anna selbst nie haben, und ihre Beziehung zu Männern beschränkt sich auf einige wenige, allesamt verheiratete. Mit ihrer offensichtlichen emotionalen Anspruchslosigkeit wirkt sie besonders auf verheiratete Männer anziehend, die nicht zu viel Nähe und keine engere Bindung verlangen. Das letzte derartige Verhältnis mit Roger, das vier Jahre gedauert hat, wurde jetzt von diesem gelöst. Wenn ihre Verbindung zu Robert auch von viel Routine gekennzeichnet war, gab es für Anna darin doch auch einiges an Geborgenheit. Nach der Trennung wird sie von Trauer und Wehmut überwältigt, sie fühlt sich verletzt und missbraucht und ist für längere Zeit handlungsunfähig. Der Schmerz über den verlorenen Partner wird Anna immer wieder heimsuchen: „det har gått förlorat för mig. Jag har mist det. *Herregud, jag har mist det!*“ (das ist für mich verloren gegangen. Ich habe es verloren. *Um Gottes willen, ich habe es verloren!*). (VD 103)

Ulrika (MS) hat ihre Liebe zu den Gattmans auch als Erwachsene bewahrt. Unbewusst hat sie sich in vielen Dingen nach ihnen gerichtet. Die Einrichtung ihres Wohnzimmers, auf die sie sich in ihrer Originalität viel eingebildet hat, entspricht detailgetreu dem Zimmer der Gattmans, wie sie zu ihrem eigenen Erstaunen bemerken muss, als sie das Sommerhaus nach über 20 Jahren aufsucht, um es ihren Kindern zu zeigen. Auch das von ihr gewählte Studium und ihre berufliche Spezialisierung, als Forschungsassistentin am ethnologischen Institut über Bergtagungsmythen zu forschen, entstammt letztlich den Erlebnissen, die sie mit dieser Familie in jenem denkwürdigen Sommer 1972 hatte.

Inzwischen hat Ulrika zwei Söhne, Jonatan, neun, und Max, sechs Jahre alt. Vom dazugehörigen Vater Anders ist sie mittlerweile geschieden. Ihre Ehe empfand sie als langweilig und die Scheidung einen passenden Entschluss, wenn sie auch nicht ganz frei von Sehnsucht und Eifersucht ist, sobald sie Anders mit seiner neuen Partnerin sieht. Seither lebt sie ganz ohne Männer: „I början betraktade jag det som en paus, men så småningom insåg jag att det kanske skulle vara så här livet ut och till min egen förvåning upptäckte jag att jag inte skulle ha så mycket emot det.” (Am Anfang betrachtete ich das als eine Pause, aber so nach und nach verstand ich, dass es vielleicht das ganze Leben lang so bleiben würde und zu meiner eigenen Verwunderung entdeckte ich, dass ich nicht so viel dagegen hatte). (MS 26) Da ihre Kinder inzwischen schon sehr selbständig geworden sind, befindet sich daher auch Ulrika in der Lage, ungebunden und ohne größere Verpflichtungen dem Abenteuer entgegen sehen zu können.

Reine (OB) ist als erwachsener Mensch ebenso einsam wie als Kind. Sein einziger Bekannter ist sein ehemaliger Arbeitskamerad Ture, den er in unregelmäßigen Abständen und dann häufig in alkoholisiertem Zustand trifft. Sonst kennt er außerhalb der Werkstatt, in der er lange Jahre gearbeitet hat, keinen Menschen. Um nicht völlig zu vereinsamen, schaut er auf dem Spielplatz den Kindergartenkindern beim Spielen zu. Als er später Angela trifft, ist es daher nicht verwunderlich, dass Reine sowohl nach der Möglichkeit sich mitzuteilen als auch nach physischem Kontakt ausgehungert ist.

Yvonne (HB) hat als Erwachsene viele Dinge erreicht, von denen andere nur träumen können. Sie studiert Dramatik auf der Universität und spielt nicht ohne Erfolg mit einer etablierten Theatergruppe, bevor sie eine Hochschulausbildung zur Zivilökonomin absolviert. Aufgrund ihrer besonderen Begabung, in organisatorischen Belangen unglaublich effektiv und dynamisch zu sein, gründet sie schließlich ihre eigene

Beratungsfirma: „Den pisslukande parian Yvonne hade blivit eftertraktad, framgångsrik och självsäker.” (Der nach Pisse riechende Paria Yvonne war begehrt, erfolgreich und selbstsicher geworden). (HB 69)

Ihre Vergangenheit holt sie aber wiederkehrend ein. Mit ihrer Mutter pflegt sie bis zu deren Tod über viele Jahre keinen Kontakt mehr, da sie an nichts, das mit ihrer Kindheit in Verbindung steht, erinnert werden will. Die Schäden aus dieser Zeit, das Gefühl, unzureichend zu sein, sich ständig beweisen zu müssen sind ihr geblieben. Vor allem möchte sie um jeden Preis verhindern, dass ihr Mann Jörgen entdeckt, wie sie wirklich als Kind war: „Hon hade varit en stinkande paria som ingen, varken flickor eller pojkar, ville nudda av.“ (Sie war ein stinkender Paria gewesen, den niemand, weder Mädchen noch Jungen, berühren wollte). (HB 57)

Ihre Ehe mit Jörgen baut demzufolge auch auf einer Lüge auf, denn Yvonne verriet ihm nie, dass sie etwas anderes als eine superhübsche Teenagerin gewesen war. Damit steht die Ehe von Anfang an unter keinen guten Vorzeichen. Yvonne ist inzwischen in ihrer Partnerschaft gelangweilt, woran auch der gemeinsame Sohn nichts ändern kann, und mit ihrem Partner unzufrieden: „För Jörgens del handalde det om otrohet och vissa diskutabla affärstransaktioner som han sysslade med i sin egen firma vid sidan av sin anställning.” (Auf Jörgens Seite betraf das Untreue und gewisse diskutablen Geschäftstransaktionen, mit denen er sich in seiner eigenen Firma neben seiner Anstellung beschäftigte). (HB 52)

Yvonne reagiert darauf mit ihren eigenen Heimlichkeiten, doch wie sie bald merken muss, ist ihre Ehe nicht mehr zu retten und eine Scheidung wird im Laufe der Geschichte unumgänglich.

Fredrik (MT) bedient sich im Erwachsenenleben ebenfalls zahlreicher Lügen. Er verfügt aufgrund seiner Herkunft aus dem Arbeitermilieu über wenig Selbstvertrauen, dafür aber umso mehr über Schuldgefühle. Um aus seinem Milieu herauszukommen und viel Geld zu verdienen – für ihn die Lösung aller Probleme – studiert Fredrik und wird Diplomökonom. Während seines Studiums trifft er auf Paula, die er verehrt und die ihn dazu bringt, sich selbst mit mehr Achtung zu begegnen. Trotz der großen Unterschiede: „hon , en konstintresserad överklassflicka med förakt för pengar, och han, en pengakåt arbetarkille med förakt för konst“ (sie ein an Kunst interessiertes Oberklassenmädchen mit Verachtung für Geld, und er, ein geldgieriger Arbeiterjunge mit Verachtung für Kunst) (MT 49) werden die beiden ein Paar, Fredriks Aufstieg hat unaufhaltsam begonnen. Um ihn nicht zu

gefährden, belügt er Paula über die soziale Herkunft seiner Mutter. Besuchen lässt er Paula diese erst, als sie schwer krebskrank und nicht mehr aufnahmefähig im Krankenhaus liegt. Aufgrund seines geringen Selbstwertgefühls sieht sich Fredrik Paula stets unterlegen, denn er vermutet bei ihr wesentlich mehr Qualitäten als bei sich selbst: „Han visste inte riktigt vad för sorts kvalifikation er det skulle vara. Intellektuella kanske. Konstnärliga. Rentav andliga. Han hade dem i alla fall inte. Och han skulle aldrig kunna köpa dem.“ (Er wusste nicht richtig, was für Qualifikationen das sein sollten. Intellektuelle vielleicht. Künstlerische. Sogar geistige. Er hatte sie auf jeden Fall nicht. Und er würde sie niemals kaufen können). (MT 51)

Dennoch wirkt die Ehe der beiden anfangs harmonisch und glücklich, zumal zwei liebevolle Kinder sie bereichern. Doch im Laufe der Geschichte leben beide sich auseinander, auch hier wird eine Trennung unumgänglich.

Gunnar (SV) wächst als farbloses Mauerblümchen im Schatten seines berühmten Vaters, dem Pilzkenner und Frauenhelden auf. In der Nachbarschaft gibt es nur eine einzige Person, einen psychischen kranken Mann, der persönlichen Umgang alles andere als herausfordert. So bleiben für menschliche Kontakte nur die Pilzkurse seines Vaters: „Hade det inte varit för svampen hade jag blivit ganska isolerad i vårt torp.“ (Wären nicht die Pilze gewesen, wären wohl Vater und ich ziemlich isoliert in unserem Gehöft gewesen). (SV 10) So befindet sich Gunnar, wenn schon in Gesellschaft, so nur in der pilzsuchender und seinen Vater bewundernder Frauen, die seine Person geflissentlich übersehen. Im Gegensatz zur sexuellen Ausstrahlungskraft und zum Esprit seines Vaters zeichnet sich Gunnar vor allem durch Mangel an Begabung, Geist, Interesse und Energie aus, ergänzt durch geringes Selbstbewusstsein, emotionale Bindungsunfähigkeit und nicht vorhandener sexueller Erfahrung: „om kvinnor visste jag fortfarande nästan ingenting“ (von Frauen wusste ich noch immer fast nichts) (SV 19) Trotz seines guten Aussehens muss sich Gunnar damit begnügen, Mädchenbilder aus seinen Männerzeitschriften auszuschneiden und zu betrachten.

Ohne FreundInnen und Bekannte, abgeschnitten von seiner Mutter und deren Verwandtschaft führt Gunnar ein langweiliges Leben mit seinen Zeitungsmädchen, bis er Madeleine kennenlernt: „en mycket attraktiv kvinna fastän hon nog närmade sig de fyrtio (...) Sådana kvinnor hade jag bara sett på bild“ (eine sehr attraktive Frau, obwohl sie sich schon der 40 näherte (...)) Solche Frauen hatte ich nur auf Bildern gesehen). (SV 22)

Es ist die erste Frau aus Fleisch und Blut, in die er sich verliebt, eine richtige Märchenprinzessin, schön und reich. Doch auch Madeleine hat nur Augen für seinen Vater. Als die beiden Gunnar von ihrer beabsichtigten Hochzeit in Kenntnis setzen, wandelt sich dessen Bewunderung für seinen Vater in Hass:

Ja, jag började hata min far. Jag hatade att se honom lyckas med det jag aldrig lyckades med, jag hatade att se detta förbannade lilla energipaket studsa fram över mosstuvorna i sin outröttliga jakt på svamp och kvinnor.

(Ja, ich begann meinen Vater zu hassen. Ich hasste es zu sehen, wie ihm glückte was mir niemals glückte, ich hasste es zu sehen, wie dieses verfluchte kleine Energiepaket über die Moosbüschel vorwärts sprang in seiner unermüdlichen Jagd nach Pilzen und Frauen). (SV. 59)

Eine Ödipus-ähnliche³⁰⁰ Geschichte beginnt, in der Gunnar versucht, Madeleine mit Hilfe einer Pilzzugabe im Essen zu verführen. Er ist derartig unerfahren und naiv, dass er die Vergiftungsanzeichen bei Madeleine für Zeichen sexueller Erregung hält, wie sie ihm in den Männerzeitschriften und pornografischen Magazinen, aus denen alle seine Kenntnisse stammen, geschildert wurden. Zu Recht betrachtet ihn der Polizist, der später nach Madeleines Tod Gunnars Verhör durchführt, als sehr seltsames Wesen:

’Och med din styvmor till på köpet’, tillade han i syrlig ton. ’Det är det jag alltid sagt: innanför väggarna till ett avlägset skogstorp kan vad som helst hända. Vad som helst. Incest, tidelag, trolldom, barnamord, djävulsutdrivning, you name it.’

(’Und noch dazu mit deiner Stiefmutter’, fügte er in säuerlichem Ton hinzu. ‚Wie ich schon immer gesagt habe: zwischen den Wänden eines abgelegenen Waldgehöfts kann sonst was passieren. Sonst was. Inzest, Sodomie, Zauberei, Kindermord, Teufelaustreibung, you name it’). (SV 115)

Immer wieder lässt sich bei den Hauptfiguren Hermansons also ein soziales Unvermögen ausmachen sowie die starke Unfähigkeit, emotionale Bindungen einzugehen.

Kontaktunfähigkeit, Unreife und Naivität treten gehäuft auf. Seelisch sind die meisten von ihnen, körperlich nur Reine verkrüppelt. Zeichen des sozialen Außenseitertums ist auch die Tatsache, dass ein Teil der Figuren von Arbeitslosigkeit betroffen ist bzw. im vorhandenen Beruf keine Befriedigung mehr gewinnen kann und sich anhaltender Langeweile ausgesetzt sieht.

4.4.2.1.3 Außenseitertum

Hermansons ProtagonistInnen beweisen immer wieder, dass sie aufgrund ihrer Bindungsfreiheit aber auch ihrer Konstitution den typischen MärchenheldInnen

³⁰⁰ Ödipus heiratet unwissentlich seine eigene Mutter Iokaste, nachdem er – ebenfalls unwissentlich seinen Vater Laios getötet hat. Die Beziehung zwischen Vätern und Söhnen in den Mythen erscheint oftmals gefährdet, neben Ödipus so auch bei Theseus, der seinen Vater Aigeus unbeabsichtigt zum Selbstmord veranlasst.

entsprechen, denn: „Der Märchenheld ist ein Mangelwesen. Er hat keine spezifischen Fähigkeiten, ist nicht von Hause aus für spezielle Aufgaben ausgerüstet“.³⁰¹ Auch Hermansons Figuren scheinen nicht mit den grundlegenden Fähigkeiten ausgerüstet zu sein, die ein glückliches Leben oder das Bestehen widriger Situationen ermöglichen. Im Gegenteil zeigen sie alle auf verschiedene Weise Fehler und Schwächen, die sie als Mangelwesen kennzeichnen.

Robert (TV) gehört zu jenen, denen sogar ärztlich attestiert wurde, dass ihre Psyche nicht zu den gesündesten gehört. Emotional lebt er noch immer in den 70er Jahren und einem dementsprechenden verwirrten Empfinden, dass ihm die Welt wunderbar und eigen erscheinen lässt. Dieses Empfinden resultiert überwiegend aus der Passivität, mit der er sein Leben hin nimmt:

Han hade aldrig varit politisk engagerad. Han hade aldrig varit engagerad i någonting. Han hade bara, mycket passivt och oengagerat varit inspunnat i ett nät av politiska ideologier, progressiv musik, psykedelisk konst, österländska religioner, cannabiskonsumtion, vegetarisk kokkonst och lite annat smått och gott som han aldrig funderat över.

(Er hatte sich niemals politisch engagiert. Er hatte sich überhaupt nie für etwas engagiert. Er war nur, sehr passiv und teilnahmslos, eingesponnen gewesen in ein Netz aus politischen Ideologien, progressiver Musik, psychedelischer Kunst, östlichen Religionen, Cannabiskonsum, vegetarischer Kochkunst und anderen netten Kleinigkeiten, über die er nie nachgedacht hatte). (VD 7)

Durch seine eigenartigen Anschauungen gerät Robert mit seiner Umwelt immer wieder in Konflikt. Vor allem quält er sich auch mit Fragen nach dem Sinn des Daseins und nach seiner Zugehörigkeit: „Ja, precis om en fladdermus kände han sig, en stackars blind fladdermus som irrade omkring i en obarmhjärtigt ljus och blanksanerad tillvaro, där han inte hörde hemma.“ (Ja, genau wie eine Fledermaus fühlte er sich, eine arme blinde Fledermaus, die herumirrte in einem unbarmherzigen Licht und einem leeren Dasein, in das sie nicht gehörte). (VD 7)

Den Anforderungen seiner Zeit fühlt sich Robert aber auch auf andere Art nicht gewachsen. Er ist schon seit längerer Zeit arbeitslos, nachdem er sich bisher auf verschiedene Art und Weise durchgebracht hat. Neben mehreren begonnenen und wieder abgebrochenen Ausbildungen arbeitete er auf häufig wechselnden Stellen, während er nebenbei als Zauberer in Kindergärten und bei Kindergeburtstagen auftrat. Mittlerweile zaubert er aber nur noch sehr ungern und vor allem dann, wenn er dringend Geld benötigt.

³⁰¹ Lüthi, Max: *Das Volksmärchen als Dichtung. Ästhetik und Anthropologie*. a.a.O. S. 154.

Die von ihm als so unangenehm empfundenen gesellschaftlichen Veränderungen sind offenbar auch an den Kindern nicht vorbei gegangen und er fühlt sich ihrer heutigen aggressiven und skeptischen Art gegenüber hilflos.

Den Erwachsenen gegenüber ist und bleibt seine Teilnahme am Leben passiver Art. Es gefällt ihm, wie ein Gespenst unauffällig und unbeteiligt nur vom Rand aus zuzuschauen. Das zeigt sich auch in dem einzigen Hobby, dem er frönt: während er früher durchaus normale und auch befriedigende Verhältnisse mit Frauen hatte, begnügt er sich jetzt damit, körperlich bedürfnislos, fremde Frauen zu beobachten:

Vad han ville var att titta på dem. Påklädda. Hans hetaste dröm var denna: Att få glo på en tjej hur mycket som helst, utan att hon reste sig upp och gick, och få ställa alla möjliga frågor till henne, som hon måste besvara sant, absolut sant.

(Was er wollte war sie anschauen. Angezogen. Sein heißester Traum war dies: ein Mädchen so viel wie er wollte anlotzen zu können, ohne dass sie aufstand und ging, und ihr alle möglichen Fragen stellen zu können, die sie wahrheitsgetreu beantworten musste, absolut wahrheitsgetreu). (VD 12)

Dieses Hobby, über das er nicht einmal mit dem Psychiater spricht, zeigt einmal mehr seine deutliche Beziehungsunfähigkeit und den gefühlsmäßigen Leerraum, der in ihm herrscht.

Auch Anna (VD) grübelt über den Sinn ihres Daseins nach. Dies wird nicht nur bedingt durch ihre Einsamkeit, dieser „sorgsna och alltigenom frånvarande kärlekshistoria“ (dieser traurigen und durch und durch fehlenden Liebesgeschichte),³⁰² sondern gleichermaßen durch ihre berufliche Stagnation als Künstlerin. Anna arbeitet als freischaffende Zeichnerin:

Jag jobbar som tecknare. Jag är frilans. En del tycker att jag är skickligt, men själv tycker jag att jag är en bluff. Nej, det är jag inte, jag är duktig i mitt yrke och det är jag medveten om. Men jag vet att jag skulle kunna göra något bättre. Något helt annat.

(Ich arbeite als Zeichnerin. Ich bin Freiberuflerin. Einige meinen, dass ich geschickt bin, aber selbst finde ich dass ich ein Bluff bin. Nein, das bin ich nicht, ich bin tüchtig in meinem Beruf und dessen bin ich mir bewusst. Aber ich weiß, dass ich etwas Besseres tun könnte. Etwas ganz anderes). (VD 5)

Ihre Selbstzweifel sind mittlerweile so groß, dass sie sich nicht mehr auf ihre Intuition verlassen kann, sondern befürchtet, dass ihr Inneres ganz von banalem Mainstream durchsetzt ist. Neben der privaten erfüllt sie also auch berufliche Leere. Ihr letzter großer

³⁰² Munkhammar, Birgit: Stark som sjöfåglarskrik. Marie Hermanson har hittat sin alldeles egna ton. In: Dagens Nyheter. 1995-09-15. S. 02.

Wurf war die Bebilderung eines Spiels für Abfallbeseitigung im Auftrag der Stadtverwaltung, eine notwendige Stärkung ihrer Finanzen aber kaum ihrer Kreativität.

Ihre Entwicklung zur Künstlerin war wie so viele weibliche Entwicklungsprozesse vor allem von Männern geprägt: anfangs von ihrem Vater, von dem sie keine Bestätigung erhält, dann von ihrem Zeichenlehrer, der sie vor allem als Geliebte benutzt und sich weniger um ihr zeichnerisches Talent kümmert: „Sam (...) var inte det minsta intresserad av mina talanger. Han brydde sig inte om någon nu levande människas talanger, förutom sina egna”. (Sam (...) war nicht das Mindeste an meinen Talenten interessiert. Er kümmerte sich nicht um die Talente von irgendwelchen jetzt lebenden Menschen außer um seine eigenen). (VD 121)

Mit so wenig Ermunterung und unter solchen Voraussetzungen ist es verständlich, dass Annas künstlerische Laufbahn stagniert und sie von einem überwältigenden Gefühl von Leere, Mangel und Verlassenheit heimgesucht wird.

Ulrika (MS) ist die einzige Hauptfigur aus Hermansons Romanen, die ihre Arbeit nicht nur mag, auch wenn diese oft von anderen Menschen nicht anerkannt wird, sondern auch Befriedigung darin findet. Durch ihre Forschungen und zahlreichen Kurse auf Volkshochschulen zum Thema der Bergentrückung vermag sie einen Teil der traumatisierenden Ereignisse aus ihrer Kindheit aufzuarbeiten, die sie unbewusst noch immer belasten.

Reine (OB) ist mittlerweile 56 Jahre alt und nicht nur seelisch belastet, sondern auch körperlich missgebildet, denn er ist

kortvuxen, sned i ryggen, vänster ben var lite längre än det högra. Han rörde sig med nästan omärkligt håla, som förvärrades när han tog av sig sina specialtillverkade skor. Han hade ganska yvigt, grått hår och glasögon med tjocka glas.

(klein gewachsen, schief im Rücken, das linke Bein war etwas länger als das rechte. Er bewegte sich mit fast unmerklichem Hinken, das sich verschlechterte, wenn er seine spezial angefertigten Schuhe auszog. Er hatte ziemlich dichtes, graues Haar und eine Brille mit dicken Gläsern). (OB 8)

Er verfügt aufgrund eines ziemlich kümmerlichen Gehalts stets über wenig Geld, aber seine Ansprüche ans Leben sind auch gering. Kurze Zeit träumt er von der Übernahme der Tapezierwerkstatt, in der er lange und, wie sich zu spät herausstellt, unangemeldet gearbeitet hat. Als sich dies als Illusion erweist, wird der überflüssige Reine nach einigen bürokratischen Hürden in Frühpension geschickt, in der er sich von jetzt an langweilen darf.

Yvonne (HB) war zeit ihres Lebens gewohnt hart zu arbeiten. Inzwischen läuft ihre Firma bestens und ihre Kolleginnen kümmern sich um die meisten Angelegenheiten, während das Geld hereinströmt. Yvones Effizienz hat dafür gesorgt, dass sie selbst beinahe überflüssig geworden ist: „Hon hade varit så van vid att jobba hårt. Hon hade gjort det för att kunna ta det lugnare sedan. Det kunde hon nu och lugnet tråkade ut henne.” (Sie war so gewohnt hart zu arbeiten. Sie hatte das gemacht, um es später ruhiger nehmen zu können. Das konnte sie jetzt und es langweilte sie zu Tode). (HB 26)

Die Fadheit von Beruf und Ehe bringt Yvonne dazu, ihre Inspiration anderswo zu suchen. Sie beginnt heimlich am Leben anderer teilzunehmen, wobei sie ein neues Hobby entwickelt: in regelmäßigen Abständen fährt sie in ein ihr unbekanntes Villenviertel, wo sie mit Hingabe Personen und Häuser observiert. Die regelmäßigen Besuche dort bringen scheinbar eine neue Perspektive in ihr belangloses Leben. Allerdings braucht Yvonne wie jede Süchtige immer höhere Dosen und sucht nach mehr und mehr Ausreden, diesem Hobby in immer intensiverer Form nachgehen zu können:

Området hade alltid varit exakt vad hon behövde i alla situationer. Det hade piggat upp henne när hon varit trött och uttråkad och lugnat ner henne när hon varit stressad och irriterad. När hon satt i bilen och kört därifrån hade hon känt sig vederkvickt. Det var ordet. Vedekvickelse. Ett friskt bad för själen.

(Das Viertel war immer exakt das gewesen, was sie in allen Situationen brauchte. Es hatte sie aufgemuntert, wenn sie müde und angeödet war und es hatte sie beruhigt, wenn sie gestresst und verärgert war. Wenn sie im Auto saß und von dort weggefahren war, hatte sie sich erquickt gefühlt. Das war das Wort. Erquickung. Ein erfrischendes Bad für die Seele). (HB 87)

Alle Wünsche, Hoffnungen und Sehnsüchte, die in ihrem wirklichen Leben keine Erfüllung finden, projiziert Yvonne nun in gleichmäßigen Abständen auf Viertel und Bewohner. Für lange Zeit ist sie eine genauso passive Beobachterin des sie umgebenden Geschehens wie Robert, der sein größtes Vergnügen in der stillen Betrachtung fremder Frauen sieht.

Fredriks (MT) Arbeit scheint wie die von Ulrika erfüllend und zusätzlich gut bezahlt zu sein. Aber der Schein trügt: auch nach drei Jahren ist er offiziell noch immer eine Vertretung ohne feste Anstellung in der Stadtverwaltung. Obwohl im Kollegium und bei seiner Klientel beliebt wie auch erfolgreich bei dem, was er tut, muss Fredrik doch mit ansehen, wie er nach und nach die Kontrolle über seinen Arbeitsplatz verliert, in Interviews bezüglich einer Neuvergabe nicht besteht und letztendlich diesen prestige- und einflussreichen Job verliert.

Gunnar (SV), das Waldkind, hat weder eine nennenswerte Ausbildung noch eine Arbeit noch auch nur ernsthafte Chancen darauf. Wie Robert versucht er sich auf verschiedenen Arbeitsstellen, auf denen er allerdings nie lange bleibt. Auch dies passt zum Bild seiner allgemeinen Lebensuntüchtigkeit und Passivität. Seine Zeit schlägt er meist vor dem Fernseher oder mit seichter Lektüre tot:

Jag hade provat flera olika yrken, men det verkade inte som om jag passade för något av dem. Någon utbildning att tala om hade jag inte, jag var praktiskt lagd och hade dittills inte uppvisat någon som helst begåvning för någonting. Nu hade jag sedan en tid varit arbetslös och ägnade dagarna åt att slöa framför teven och läsa *Det Bästa* och *Lektyr*.

(Ich hatte es mit verschiedenen Berufen probiert, aber es schien nicht, als würde ich für einen von ihnen passen. Eine nennenswerte Ausbildung hatte ich nicht, ich war praktisch veranlagt und hatte bisher keine wie auch immer geartete Begabung für irgendetwas bewiesen. Jetzt war ich seit einiger Zeit arbeitslos und widmete meine Tage dem Faulenzen vor dem Fernseher und der Lektüre von *Det Bästa*³⁰³ und *Lektyr*³⁰⁴). (SV 13)

Damit wird deutlich, dass sich die Hauptfiguren alle in irgendeiner Form als Außenseiter fühlen und ihren Zustand als unglücklich oder unbefriedigend empfinden. Es handelt sich oft um Menschen, die sich an der Grenze der Gesellschaft befinden, ungewöhnliche Menschen oder Menschen, die im nettesten Fall als Originale bezeichnet werden können, die jedenfalls ihre unangenehme Situation durchaus als Mangel erleben und ihr entkommen möchten. Sie entwickeln daher Fantasien und Wunschträume, an deren Erfüllung sie im Grunde genommen nicht glauben können. Aber alle sind durchdrungen von der Sehnsucht nach einem glücklicheren Leben.

So wünscht sich Robert insgeheim einen Raum außerhalb der gewöhnlichen Zeit wie einen sicheren Hafen, in dem er sich geborgen fühlen kann. Auch ist er noch immer auf der Suche nach seiner Bestimmung: „’Jag undrar vad jag är född till’, mumlade Robert. ’Jag har alltid väntad på att jag ska hitta något som jag är bäst på.’” (’Ich frage mich, wofür ich geboren bin’, murmelte Robert. ’Ich habe immer darauf gewartet, dass ich etwas finde, worin ich am besten bin’). (VD 54) Auf das Gefühl, endlich den richtigen Platz gefunden zu haben, wartet Robert sehnsüchtig.

Auch Anna sehnt sich nach Erfüllung, nach neuer Kreativität. Sie ist erfüllt von dem Bedürfnis etwas Neues in die Welt zu setzen. Darum lässt sie sich später auch erstaunlich schnell und aus freien Stücken darauf ein, als Ersatzmutter für Schmetterlingspuppen zu fungieren, denn so kann sie selbst Teil eines Schöpfungsprozesses werden.

³⁰³ Schwedische Version der amerikanischen Zeitschrift *Reader's Digest*

³⁰⁴ Schwedisches Porno-Magazin

Ulrika will sich vor allem mit ihrer Vergangenheit befassen und wäre glücklich, wenn sie einige der Geheimnisse von früher näher ergründen könnte. Vor allem aber hängt sie unbewusst noch immer sehr an der Familie Gattman, mit der in irgend einer Form wieder in Kontakt zu treten sie die Hoffnung noch immer nicht aufgegeben hat.

Reine, der sich immer als Sonderling und Außenseiter erlebt hat, träumt davon, ein Leben wie andere „normale“ Menschen zu führen. Er sehnt sich danach, zu dieser Welt mit Ehefrauen, Kindern, Sommerhaus und Auto zu gehören, wenn er auch davon ausgeht, dass so etwas für einen wie ihn sowieso nicht in Frage kommt.

Yvonne wünscht sich für ihr Leben wesentlich mehr Aufregung, als ihre derzeitige Ehe und ihre Arbeitssituation ihr bieten können. Um die Eintönigkeit und Leere zu übertünchen stürzt sie sich auf alles, was ihr den gewissen Kick verspricht und sich als mögliche Inspirationsquelle erweisen könnte, wobei sie statt des erhofften Glücksgefühls mehrheitlich aber Erniedrigung und Schuldgefühle erfährt.

Fredrik hingegen, der sich auf dem Gipfel des Glücks wähnt, wird permanent von starken Ängsten heimgesucht. Sein größter Wunsch ist es, sein Glück zu erhalten. Dazu gehört das neu und äußerst günstig erworbene prächtige Haus mit einem herrlichen Garten nebst fantastischer Aussicht:

Den fick honom att känna sig rik. ‚Min hustru, mina barn, mitt hus, min trädgård‘, kunde han tänka. Och till och med – som om hans framvällande känsla av rikedom inte stod att hejda när han väl släppt den lös: ‚Min mark, mitt land.‘

(Das ließ ihn sich reich fühlen. ‚Meine Frau, meine Kinder, mein Haus, mein Garten‘, konnte er denken. Und sogar – als ob sein hervorquellendes Gefühl von Reichtum nicht zum Anhalten gebracht werden könne, wenn er es einmal losgelassen hatte: ‚Mein Grund und Boden, mein Land‘). (MT 116)

Meist jedoch wird Fredrik von einem nagenden Gefühl der eigenen Wertlosigkeit heimgesucht, der Angst, seine Familie und sein Haus zu verlieren und wieder in den Vorort zurückkehren zu müssen, aus dem er sich emporgearbeitet hat. Diese krampfhafteste Angst zeigt sich zum Beispiel in dem Enthusiasmus, mit dem er seine Frau Paula zu einem zweiten Kind zu überreden versucht. Indem er allerdings versucht, sein Glück mit Gewalt zu halten, Heim und Familie gegen alle Eindringlinge zu verteidigen führt er letztendlich seinen Untergang herbei.

Gunnars Wünsche hingegen sind klar und deutlich: er hätte gern eine ähnliche Anziehungskraft auf Frauen wie sein Vater, aber genau genommen würde es ihm schon genügen, eine einzige Frau aus Fleisch und Blut sein eigen nennen zu können. Sicher

empfände er es auch als eine günstige Entwicklung, wenn sein Vater ihm die Übernahme einiger Pilzkurse anbieten würde, nachdem er das aufgrund seines Wissens ohne viel Aufwand bewerkstelligen könnte. Doch mehr noch träumt er von einem Gefühl des Eingebundenseins in eine große Familie, und zuallererst sehnt er sich nach eben jener Frau, die ihn in alle Geheimnisse der Liebe einweicht.

Festzuhalten ist demzufolge, dass sich die ProtagonistInnen aufgrund ihrer gesellschaftlichen und familiären Isolierung frei und ohne tiefere Bindungen durch den Lauf ihrer Geschichte bewegen können. Hier entsprechen sie also ganz der Vorgabe Max Lüthis, dass sie „losgelöst von ihren Familien und Bindungen an andere Menschen“ sich einsam „auf ihre Wanderung durch die Welt“³⁰⁵ begeben können.

Diese Trennung von der Umwelt ist auch laut Joseph Campbell im Mythos die Voraussetzung für eine gelungene heldische Abenteuerfahrt.³⁰⁶

Eindeutig ist der Ausgangspunkt der Hauptfiguren auch immer durch einen Mangel gekennzeichnet, wie er als struktureller Ausgangspunkt der Märchen in den Arbeiten Propps und Dundes' dargelegt wurde.³⁰⁷ Die Unzufriedenheit mit ihrer Lebenssituation, die bewusst oder unbewusst zu beheben von den ProtagonistInnen gesucht wird, macht sie innerlich bereit für neue Schritte.

4.4.2.1.4 Aufbrüche in eine neue abenteuerliche Welt

Damit aus einer anfänglichen Mangelsituation am Ende eine beglückende, neue Ordnung hergestellt werden kann, ist der Aufbruch der ProtagonistInnen hinaus in die Welt eine wesentliche Handlungskategorie. Alle ProtagonistInnen Marie Hermansons finden sich daher früher oder später an einem Punkt ihres Lebens, an dem sie notwendiger Weise aufbrechen und sich auf den Weg zu etwas Neuem machen müssen. Die Gründe hierzu sind sehr verschieden. Auch hier gibt es starke Parallelen zu den MärchenheldInnen, denn das Märchen „kennt die verschiedensten Vorwände, sie aufbrechen zu lassen. Es kann die bloße Lust sein, die Welt zu besehen oder der Zwang, in der Fremde Geld zu verdienen, es kann die Furcht vor einem inzestuösen Vater sein oder umgekehrt der Auftrag, für einen

³⁰⁵ Siehe Kapitel 3.1.6.

³⁰⁶ Siehe Kapitel 3.5.

³⁰⁷ Siehe Vladimir Propp in Kapitel 3.1.7. und Alan Dundes in Kapitel 3.1.8.

kranken Vater Lebenswasser zu holen³⁰⁸ oder vieles mehr. So erweist sich auch der Anstoß für die Hermansonschen HeldInnen auf vielfältige Weise gegeben.

Bei Robert (TV) ist es der Anblick überdimensional großer Schuhe, die seine Verblüffung erregen, als er wegen eines unerträglich schmerzenden Weisheitszahnes den Zahnarzt aufsucht. An diesem Ort, von dem er Heilung, aber keine Wunder erwartet, fällt Roberts überraschter Blick auf ein paar riesige Damenschuhe:

Robert spärrade upp ögonen. (...) Eller var inte de där skorna alldeles häpnadsväckande *stora*? Det var ett par marinblå damskor av lite elegantare loafersmodell, men betydligt större än hans egna skor, större än några skor han sett.

(Robert sperrte die Augen auf. (...) Oder waren diese Schuhe nicht ganz erstaunlich *groß*? Es waren ein Paar marineblaue Damenschuhe von einem etwas eleganteren Loafers-Modell, aber bedeutend größer als seine eigenen Schuhe, größer als irgendwelche Schuhe, die er gesehen hatte). (TV 14f)

Robert wird neugierig auf die Frau, die zu diesen Schuhen gehört und ist überzeugt, dass sie etwas Besonderes, möglicherweise gar eine Riesin sein muss. Wie im Märchen warten die riesigen Schuhe³⁰⁹ auf die passende Besitzerin, der einzigen Frau, an deren Füße sie sich wie angegossen schmiegen und anhand derer der Königssohn seine Braut bestimmen kann. Die junge Frau, die schließlich erscheint, ist zwar groß, jedoch nicht von übermenschlichen Dimensionen. Sie wirkt auf den Helden vor allem durch die Lebendigkeit, die sie ausstrahlt. Obwohl Robert zunächst nur eine Hälfte ihres Gesichts, dazu ihre nackten, wohlgeformten Füße sieht, genügt dies, um ihn zu verzaubern. Er kann nicht anders als ihr zu folgen: „Roberts impuls hade aldrig varit starkare. Han var tvungen att följa efter henne!“ (Roberts Impuls war nie stärker gewesen. Er war gezwungen ihr zu folgen!) (TV 16)

Sein Weg führt Robert quer durch die ganze Stadt. Zwar hat er keinen fliegenden Teppich für seine Verfolgung zur Verfügung, aber dafür trägt er ein Paar chinesischer Seidenpantoffeln aus der Zahnarztpraxis, die abzulegen er in der Eile übersehen hat. Als der Weg schließlich endet und die junge Frau verschwindet, sieht sich Robert einem altmodischen Haus gegenüber: „Vägen slutade här vid grinden, vid det gamla huset med fruktträden. (...) Det lyste i fönstren. Ett gult, varmt och på något vis ålderdomligt sken.“ (Der Weg endete hier an der Gartentür, an dem alten Haus mit den Obstbäumen. (...) Es

³⁰⁸ Lüthi, Max: *Das Volksmärchen als Dichtung. Ästhetik und Anthropologie*. a.a.O. S. 48.

³⁰⁹ Der Pantoffel (etwa in KHM 21 Aschenputtel) oder der Glasschuh (in der französischen Vorlage der Grimms, Perraults *Cendrillon*) dienen dem Prinzen dazu, die Frau zu erkennen, in die er sich verliebt hat, denn nur ihr passt das entsprechende Schuhwerk.

leuchtete aus den Fenstern. Ein gelber, warmer und auf gewisse Weise altertümlicher Schein). (TV 20)

Noch ahnt Robert nicht, dass er ein verzaubertes Märchenhaus mit einer eigenartigen Bewohnerschaft gefunden hat. Zunächst wird der Schmerz in seinem entzündeten Zahn so stark, dass er das Bewusstsein verliert, und in diesem Ohnmachtzustand gelangt er nun in die Anderswelt oder doch zumindest in eine Welt, die ganz anders ist als die ihn bisher umgebene. Seine Aufnahme in diese Welt hat er dem Zufall zu verdanken, und zwar in der Form der erwähnten Seidenpantoffeln, die er noch immer trägt und die ihm die Sympathie der HausbewohnerInnen und insbesondere Elisabeths, der jungen Frau, sichern: „Hade det inte varit för dessa tofflor hade hon kanske låtit honom ligga kvar där ute i regnet, rusat in till sin familj, låst dörren och ringt efter polis.“ (Wären nicht diese Pantoffeln gewesen hätte sie ihn vielleicht da draußen im Regen liegen lassen, wäre zu ihrer Familie hineingestürzt, hätte die Tür verschlossen und die Polizei gerufen.) (TV 25)

Der Aufbruch Roberts endet mit einer ersten Bekanntschaft der Familie Strand, bei der er nicht nur Hilfe für seinen schmerzenden Weisheitszahn, sondern auch für seine unruhige Seele erhält. Denn in dem von ihm gefundenen abgelegenen Märchenhaus lebt eine Familie in selbst gewählter Isolation, die ihn magisch anzieht, „ett slags Muminfamilj med stor slutenhet utåt och trygg öppenhet inåt (...) ett fynd för den vankelmodige och missanpassade nostalgiker som Robert är“ (eine Art Muminfamilie³¹⁰ mit großer Abgeschlossenheit nach außen und Geborgenheit gebender Offenheit nach innen (...) ein Fund für den wankelmütigen und unter Anpassungsschwierigkeiten leidenden Nostalgiker, der Robert ist).³¹¹

Annas (VD) Aufbruch gestaltet sich geografisch wesentlich weiträumiger. In ihrem Liebeskummer nach der Trennung von Roger isoliert sie sich völlig in ihrer Wohnung und versitzt ihre Zeit grübelnd auf einem unbequemen Stuhl. Auf diesem Stuhl versinkt sie in eine andere, kalte Welt, in der sie sich ihrer normalen Umwelt entziehen kann:

stolen sög mig till sig utan att jag märkte när det hände, och sedan satt jag där i en sorts inre, tomt landskap. (...) Mjölkkaktig dimma i luften. Stilla. Tyst. Inga träd. Någon sorts översnöat fällt. Vit himmel, vit mark, vit luft. Allt var mycket rofyllt och stilla. Det fanns en sådan skönhet i det där öde landskap.

³¹⁰ Die Muminns sind eine Erfindung der finnlandschwedischen Schriftstellerin Tove Jansson (1914-2001).

³¹¹ Lekander, Nina: *Familjelivet – en dröm*. In: *Expressen*. 1993-02-05. S. 04.

(der Stuhl zog mich an sich ohne dass ich merkte, wie es geschah, und dann saß ich dort in einer Art inneren, leeren Landschaft. (...) Milchiger Nebel in der Luft. Still. Ruhig. Keine Bäume. Eine Art verschneites Feld. Weißer Himmel, weißer Boden, weiße Luft. Alles war sehr ruhig und still. Es fand sich eine solche Schönheit in dieser öden Landschaft.) (VD 18)

In dieser inneren kalten Landschaft eröffnen sich Anna rational nicht erklärbare Emotionen und es ergreift sie eine unendliche Traurigkeit aufgrund der Schönheit dieses leeren, öden Raumes, den sie sich als ihr Inneres vorstellt.

Nach mehreren derartigen Erfahrungen empfindet Anna die Unmöglichkeit ihres Verhaltens immer drückender und ringt sich zu dem Entschluss durch, etwas dagegen zu unternehmen. In einer Spezialzeitschrift entdeckt sie die Annonce einer organisierten Reise nach Borneo. Diese Reise kommt praktisch wie gerufen – die Weihnachtsfeiertage, diese Hoch-Zeit der Familienfeste, kann die einsame Anna mit praktischen Reisevorbereitungen verbringen, bevor sie sich ins Abenteuer stürzt.

Von Borneo selbst hat Anna keine Ahnung und nur wenige Vorstellungen. Es ist für sie vor allem eine fantastische unbekannte Welt in möglichst weiter Entfernung.

Noch dazu bietet die tropische Insel den radikalen Gegensatz zu der Welt, die Anna kennt und vor dem sie fliehen möchte: der schwedische Winter und ihre eigene innere kalte Schneelandschaft: „Borneo. Jag visste ingenting om Borneo. Jag hade en föreställning om något hett och fuktigt och färgrikt. Djungel. Raka motsatsen till snölandskapet.” (Borneo. Ich wusste nichts über Borneo. Ich hatte eine Vorstellung von etwas Heißem und Feuchtem und Farbenreichem. Dschungel. Der direkte Gegensatz zur Schneelandschaft.) (VD 18) Anna kann nicht ahnen, dass diese Reise und die Abenteuer, die sie dabei erlebt, den Anstoß zu gravierenden Änderungen in ihrem Leben geben wird.

Ulrikas (MS) Aufbruch steht in direktem Zusammenhang mit demjenigen aus dem Jahr 1972, als die damals Fünfzehnjährige ihr Zuhause in Göteborg verlässt, um den Zeitraum der Sommerferien mit der Familie Gattman in deren Sommerhaus an der Küste zu verbringen, als wäre sie endlich ein richtiges Familienmitglied. Der damalige Sommer, an den Ulrika große Erwartungen stellt, war für sie zugleich der Übergang zwischen dem Ende der Grundschule und dem Beginn des Gymnasiums. Dieser Übergang wird von Ulrika als Reise empfunden, die über die Fahrt an die Westküste hinausgeht: „Jag kände att jag reste från något gammalt till något nytt. (...) Jag tror bara jag hade en diffus, pirrande föreställning om att något skulle hända, att jag skulle vara en annan Ulrika när jag åkte hem igen.” (Ich hatte das Gefühl, dass ich von etwas Altem zu etwas Neuem reiste. (S. 89) Ich denke nur, dass ich eine diffuse, kribbelnde Vorstellung hatte, dass etwas passieren

würde, dass ich eine andere Ulrika sein würde, wenn ich wieder nach Hause fuhr.) (MS 113)

Das Gefühl, dass etwas passieren wird, täuscht Ulrika nicht, wenn die eintretenden Ereignisse auch gänzlich anderer Art sind als angenommen. In diesem Sommer wird Ulrika in die verstörenden Geschehnisse hineingezogen, die Gattmans heimsuchen, als ihr Adoptivkind Maja verschwindet und, längst aufgegeben, nach sechs Wochen unversehrt wieder auftaucht. Dadurch sieht sich nicht nur die Familie wesentlichen Veränderungen ausgesetzt, auch Ulrika wird für ihr weiteres Leben stark beeinflusst. Diese Erlebnisse bewirken unter anderem, ohne dass es ihr selbst bewusst wird, ihre Studienwahl und damit ihre berufliche Zukunft.

Jetzt, als erwachsene Frau, Mutter zweier Kinder und inzwischen geschieden, bricht Ulrika noch einmal zum Haus der Gattmans auf. Die Rückkehr in das Haus ist für Ulrika mit starken Gefühlen verbunden: „Det var en drömlig, övernaturlig känsla att gå omkring i dessa rum, som såg precis likadana ut som för tjugofyra år sedan. Minnena lösgjorde sig som dofter från varje ting.“ (Es war ein traumhaftes, übernatürliches Gefühl, wieder durch diese Räume zu gehen, die genauso aussahen wie sie vor vierundzwanzig Jahren ausgesehen hatten. Erinnerungen lösten sich wie Düfte von jeder Sache). (MS 181)

In dieser unwirklichen Atmosphäre, voller Sinneseindrücke und Erinnerungen sinkt sie schließlich in einer schönen Metapher wie Goldlöckchen bei den drei Bären³¹² ermüdet in eins der fremden Betten. Als sie aufwacht, ist sie nicht mehr allein im Haus, die Erfüllung ihres Wunsches, Informationen über das Schicksal der Familie Gattman zu erhalten, steht nah bevor.

Reines (OB) Aufbruch ergibt sich unerwartet nach dem Besuch eines freikirchlichen Gottesdienstes. Als er nach dem Gottesdienst nach Hause zu gehen beschließt, fällt ihm eine unförmig dicke Frau auf, die es aufgrund ihrer Körperfülle nicht schafft, allein in ihren Mantel zu kommen. Zu seiner eigenen Überraschung lädt er diese Frau, Angela, zu einem Kaffee ein. Sein unerwartetes Heldentum – Reine wagte noch nie eine Frau anzusprechen – gründet sich in erster Linie auf eine Geringschätzung Angelas aufgrund ihres enormen Übergewichts: „det var något med den här tjocka kvinnan som sporrade

³¹² *Goldlöckchen und die drei Bären*, ein Märchen aus England von Robert Southey (1774–1843), im Original *The Three Bears or Goldilocks and the Three Bears*.

honom – hennes hjälplöshet och klumpighet gav honom säkerhet“ (etwas war mit dieser dicken Frau, das ihn anspornte – ihre Hilflosigkeit und Ungeschicktheit gab ihm Sicherheit). (OB 15) Zugleich erkennt Reine aber auch etwas Verbindendes zwischen ihnen: „i hennes ögon såg han den förvirring och skam han själv var så välbekant med“ (in ihren Augen sah er die Verwirrung und Scham, mit denen er selbst so gut bekannt war.) (OB 15) Reine ahnt nicht, wie wesentlich diese neue Bekanntschaft sein Leben verändern wird. Für ihn beginnt der Aufbruch in eine neue Dimension, in der Reine sich gegenüber Angelas Hilflosigkeit und Passivität stark und aktiv fühlen kann. Durch seine neue Aktivität gerät sein Leben aus den alten Gleisen: seine Bekanntschaft mit Angela verändert seine Lebensumstände radikal. Zunächst geht sein Weg in Richtung Glück, das heißt Zweisamkeit, Ehe und Familie.

Der zweite Aufbruch Reines findet statt, als sein frisch erworbenes Glück in Gefahr scheint zu schwinden. Nachdem sein neugeborener Sohn an einer seltenen tödlichen Krankheit leidet und er befürchten muss, auch Angela zu verlieren, beschließt Reine, sein Leben selbst zu steuern. Im neu gemieteten Sommerhaus sieht er sich selbst als Kapitän auf der Kommandobrücke seines Lebensbootes: „Hör ni, läkare och myndighetspersoner och experter: jag tycker inte att ni styr mitt liv särskilt bra. Jag tror jag tar över det här“. (Hört, ihr Ärzte und Beamten, ich denke nicht, dass ihr mein Leben besonders gut steuert. Ich glaube, ich übernehme das). (OB 111)

Um sein Glück zu halten entwickelt Reine einen Plan, durch Kidnapping und Lösegelderpressung genügend Geld zu bekommen, um die hohen Behandlungskosten für eine ausländische Therapie für seinen Sohn zahlen zu können. Auch diesmal ändern sich die Lebensumstände Reines daraufhin dramatisch, aber nun verliert er wie Hans im Glück³¹³ nach und nach alles.

Yvones (HB) Aufbruch findet im Villenviertel statt. Seitdem sie durch Zufall eines Abends dort gelandet ist, kann sie nicht widerstehen, regelmäßig dort ihre Zeit zu verbringen. Als allein das Spaziergehen und sich Geschichten ausdenken ihr nicht mehr genügend Begeisterung verschaffen kann, findet sie ein Stellenangebot für eine Putzfrau

³¹³ Hans im Glück (KHM 83): das Märchen erzählt wie Hans den Lohn seiner jahrelangen Arbeit durch Eintauschen immer geringer werden lässt, von einem großen Klumpen Gold bis zu einem Schleifstein samt Zubehör, der ihm schlussendlich beim Trinken in den Brunnen fällt, worauf Hans befreit und glücklich von dannen zu seiner Mutter zieht.

im Haus Orchideenweg 9, das für sie von einem besonderen Geheimnis umgeben ist. Wider besseres Wissen ruft Yvonne an und bewirbt sich um die Stelle. Sorgfältig bereitet sie sich auf ihre neue Identität vor: sie kauft sich Kleider, wie sie sie einer Putzfrau angemessen findet und sonst nie tragen würde. Außerdem nimmt sie einen anderen Namen an, den sie zufällig im Inneren des neuen Mantels findet: Nora Brick. Sie verzichtet auf die gewohnte Schminke und legt all ihren Schmuck ab. Durch diese Vorgänge gewinnt sie ein Gefühl von Tod und Neugeburt, wie sie es bisher nur einmal, nämlich bei ihrer Blinddarmoperation erlebt hat, als sie ebenfalls alles ablegen musste, was zu ihr gehörte: „En skrämmande känsla av död, blandad med en pirrande känsla av pånyttfödelse“ (Ein schreckenerregendes Gefühl von Tod, vermischt mit einem kribbelnden Gefühl von Wiedergeburt). (HB 40)

Durch diese Vorbereitungen erhält Yvonne's Alltag wieder neue Belebung, obwohl sie sich durchaus bewusst ist, dass diese Neugier auf ein unbekanntes Haus ein magerer Ersatz für eine fade Ehe und berufliche Routine ist. Als sie aber schließlich über die Türschwelle des Hauses Orchideenweg 9 schreitet, betritt sie eine unbekannte Welt, die mit ganz neuen Erfahrungen auf sie wartet und die ihre Lebensumstände einschneidend verändern wird.

Die Führung eines auf allen Ebenen erfolgreichen Lebens ermuntert Fredrik (MT) nicht, die Sicherheit seines neumöblierten Heimes gegen ungeahnte Abenteuer einzutauschen. Er wird jedoch mit Kwådd³¹⁴ konfrontiert, einer wahrlich sagenhaften Figur, durch die seine Welt in Frage gestellt wird. Wie wird er auf die Gegenwart eines Wichtels reagieren – so lautet hier die echte Märchenfrage, denn davon, wie Fredrik Kwådd behandeln wird, ob er sich dabei richtig oder falsch verhält, davon hängt sein Glück bzw. seine Niederlage ab.

Bei seiner ersten Aktivität, der Reparatur des marmornen Handwaschbeckens, aus dem versehentlich eine Ecke geschlagen wurde, bleibt Kwådd unsichtbar. Fredrik nimmt nur mit Erstaunen das ihm völlig unerklärliche, perfekte Ergebnis war. Erst als er sich aufgrund von Schlafstörungen im Morgengrauen zufällig in der Küche aufhält, sieht er plötzlich ein fremdes Wesen im Hausflur:

³¹⁴ Kwådd wird einerseits als von kleiner Körpergröße, ungepflegtem Äußeren und scheuem Auftreten beschrieben, andererseits von großer Geschicklichkeit und sowohl Hilfs- als auch Gewaltbereitschaft. Fredrik klassifiziert ihn als „hustomte“ (S. 71), was Kwådd in die Tradition der hilfreichen schwedischen Hauswichtel stellt. Durch seine Unberechenbarkeit und Gefährlichkeit ist er aber auch den mutwilligen, den Menschen Streiche spielenden Kobolden verwandt.

Först trodde han, det var ett barn, men sedan såg han att det var en vuxen man, knappt en och femtio lång. Han var svart hårig, orakad, med höga kindknotor, smala ögon och bred mun. Han var klädd i joggingbyxor och T-tröja, båda fruktansvärd smutsiga, och på fötterna hade han sandaler.

(Erst glaubte er, es sei ein Kind, aber dann sah er, dass es ein erwachsener Mann war, knapp 1,50 m lang. Er war schwarzhaarig, unrasiert, mit hohen Wangenknochen, schmalen Augen und breitem Mund. Er war mit Jogginghosen und einem T-Shirt bekleidet, beide entsetzlich schmutzig, und an den Füßen hatte er Sandalen). (MT 33)

Fredriks erster Eindruck geht dahin, dieses Wesen, dessen Name wie das Gequake einer Kröte klingt, für einer Anstalt entsprungen zu halten. Denn Kwådd erklärt mit Bestimmtheit, dass er unter der Treppe wohne. Später ist sich Fredrik unsicher, ob er sich diese Szene nicht überhaupt eingebildet hat. Wenig ahnt er, dass durch Kwådd sein ganzes gewohntes Leben aus den Fugen geraten wird.

Gunnars (SV) erste Chance, in ein selbstbestimmtes Leben aufzubrechen, zeichnet sich ab, als sein Vater nach seiner Heirat nach Frankreich zieht. Sein Vater jedenfalls sieht die Angelegenheit in diesem Licht: „Det kanske blir lite ensamt för dig i torpet, men det är dags för dig att stå på egna ben nu, Gunnar.” (Es wird vielleicht ein wenig einsam für dich auf dem Hof, aber es ist Zeit für dich, jetzt auf eigenen Beinen zu stehen, Gunnar.) (SV 65)

Die Chance, etwas für seine Entwicklung zu tun, lässt Gunnar aber verstreichen, indem er lediglich daran denkt, ein paar von seines Vaters Pilzkursen übernehmen zu können und ansonsten grundsätzlich an der unerfüllten Liebe zu seiner Märchenfee und frisch gebackenen Stiefmutter Madeleine zu leiden. Seine Tage sind gekennzeichnet von Einsamkeit, Arbeitslosigkeit und Sinnlosigkeit. Seine alten Kameraden, mit Beruf und Familie beschäftigt, haben für ihn keine Zeit: „Det kändes ovant att bo ensamt i torpet. Jag var fortfarande arbetslös. Ibland åkte jag ner till bensinmacken och satt några timmar på cafeteria där och tittade på deras teve istället för min egen.” (Es war ungewohnt, einsam auf dem Hof zu wohnen. Ich war immer noch arbeitslos. Manchmal fuhr ich hinunter zur Tankstelle und saß dort ein paar Stunden in der Cafeteria und sah in ihren Fernseher anstatt in meinen eigenen). (SV 66)

Der Frühjahrspilzkurs fällt wegen mangelnder Beteiligung fast aus. Erst als ihn sein Vater, desillusioniert von seinem Leben mit Madeleine aus Frankreich zurückgekehrt, in die aphrodisischen Wirkungen des Schleimpilzes einführt, scheint es für Gunnar wieder Leben und Zukunft zu geben. Der Vergiftungstod Madeleines bringt schließlich den Höhepunkt in einer missglückten Existenz – in seinem qualvollen Zustand voller Verlust- und Schuldgefühle erhält Gunnar ein Päckchen seiner Mutter, in dem sich eine Muschel

befindet. Dank dieser Hilfe schafft es Gunnar endlich, aus dem verhexten Wald aufzubrechen und in rasender Fahrt ans Meer zu eilen:

Först visste jag inte riktigt vart jag var på väg. Jag körde västerut. Hur kunde jag hitta? Jag tvekade inte någonstans, i varje vägskal valde jag rätt. Bilen tycktes veta vägen själv som en gammal häst. Inte förrän jag bromsade in i kön till färjeläget insåg jag vart jag var på väg. Till ön...

(Zuerst wusste ich nicht richtig, wohin ich unterwegs war. Ich fuhr westwärts. Wie konnte ich mich finden? Ich zweifelte nirgends, bei jeder Abzweigung wählte ich richtig. Das Auto schien den Weg selbst zu wissen wie ein altes Pferd. Nicht bevor ich mich in die Schlange zur Fähranlage einbremste erkannte ich, wohin ich auf dem Weg war. Auf die Insel...). (SV 166)

Ganz eindeutig erfolgt hier eine märchenhafte Gegenüberstellung des Waldes als einer dunklen, geheimnisvollen und gefährlichen Landschaft und der befreienden Weite des Meeres mit der ihr eigenen Magie. Denn im Märchen gilt der Wald als eine unheimliche Landschaft, da er grenzen- und wegelos wilde Unholde und Unholdinnen birgt. Hexen und Zauberer haben sich in ihm angesiedelt, wilde Tiere gehen in ihm um. Gefahr droht hier von Räufern, Riesen und Trollen. Vor den Blicken Neugieriger geschützt findet im Wald guter wie auch böser Zauber statt.³¹⁵ Entsprechend befindet sich dem Wald gegenüber die unergründliche Welt des Meeres. Hier leben geheimnisvolle Wesen, warten Schätze, Abenteuer und Gefahren auf die Suchenden. Zugleich ist das Meer Sinnbild für die Ferne. Menschenfeindlich und gefährlich stellt es den äußeren Grenzbezirk dar, verspricht aber andererseits auch Fülle und Zuflucht. Mitten im Meer befindet sich außerdem häufig eine Insel als Zentrum eines magischen Reiches.

Bei seinem Aufbruch in diese neue unbekante Welt des Meeres fallen von Gunnar alle Rachegefühle und Liebesgedanken ab. Er betritt erstmals die fremde kleine Insel vor der schwedischen Westküste, auf der er seine Mutter und anschließend zahlreiche Verwandte treffen wird. Hier wird Gunnar endlich all die Zuneigung, Zärtlichkeit und Unterstützung zuteil, die er sich schon immer gewünscht hat.

Für die meisten der Heldinnen und Helden gestalten sich ihre Aufbrüche also in einer wirklich geografischen Dimension: Robert begibt sich quer durch Göteborg, Anna sogar bis Borneo in die Tropen. Ulrika fährt zu Gattmans Ferienhaus und Gunnar bis auf eine westschwedische Insel. Reine begibt sich in eine Freikirche und Yonne in ihr Villenviertel. Fredrik hingegen braucht dazu nur bis in seinen Hausflur zu gehen. Die Anstöße dazu

³¹⁵ Vgl. *Zauber Märchen. Forschungsberichte aus der Welt der Märchen*. Im Auftrag der Europäischen Märchengesellschaft hrsg. v. Ursula Heindrichs und Heinz-Albert Heindrichs. München: Eugen Diederichs 1998. S. 89.

kommen von außen, sei es, weil die ProtagonistInnen mit seltsamen Personen konfrontiert werden wie im Falle Roberts, Reines, Yvones und Fredriks, oder sei es weil in der eigenen unbefriedigenden Situation neue Impulse nötig sind, wie die Tropenreise Annas, die zur richtigen Zeit auftaucht, so wie die Muschel im Leben Gunnars oder wie das Wohnzimmer der Gattmans, in dem Ulrika ihr eigenes wieder erkennt und damit ahnt, dass ihre Verstrickung in das Schicksal der Familie tiefer ist als angenommen. Wie echte MärchenheldInnen sind alle allein unterwegs, denn „[d]er Märchenheld geht als Isolierter in die Fremde und hat dort die entscheidenden Begegnungen“.³¹⁶

4.4.2.2 *Stolpersteine und Prüfungen*

Wie im Märchen sind aber auch hier die Wege der ProtagonistInnen keine direkten Wege ins Glück, sondern mit Stolpersteinen, Herausforderungen und Gefahren verbunden. Auch im Mythos muss der Held, sobald er die Schwelle überquert hat, zahlreiche Prüfungen durchstehen.³¹⁷ Denn schließlich führt letztendlich „nicht die zielbewußte, intelligente, planmässige Unternehmung (...) zum Erfolg, sondern das völlige Preisgebensein“.³¹⁸

Für Robert (TV) zeigt sich, dass ihn in der glücklichen Familie Strand nicht nur angenehme Überraschungen erwarten. Zunächst erfährt er jedoch nur Beglückung in dem vortrefflichen Haus, denn „[d]etta hem tycktes andas och leva som en besjälad varelse“ (Dieses Heim schien zu atmen und zu leben wie ein beseeltes Wesen). (TV 37) Eine märchenhafte Atmosphäre entsteht hier durch die Zeitlosigkeit, in der sich Robert zu befinden scheint, ausgelöst vor allem durch die völlige Abgeschlossenheit der Familie von aktuellen Geschehnissen, normalem Berufsleben oder gängigen Interessen: „Det är som en ö. En ö i tidens ström.“ (Das ist wie eine Insel. Eine Insel im Strom der Zeit). (S. 67)

’Det känns som om tiden har stannat’, mumlade Robert. ’Ända sedan jag kom till er första gången har jag haft en sådan känsla. Som om vi befinner oss i en ficka i tiden. En liten bortglömd luftficka, där några få människor har lyckats rädda sig kvar och upprättad en egen kultur.’

(,Es fühlt sich an als ob die Zeit stehen geblieben wäre’, murmelte Robert. ’Gleich seitdem ich zum ersten Mal zu euch gekommen war, hatte ich ein solches Gefühl. Als ob wir uns in einer Zeitblase befinden. Eine kleine vergessene Luftblase, in die sich zu retten und in der eine eigene Kultur zu errichten einigen wenigen Menschen geglückt ist’). (TV 137)

³¹⁶ Lüthi, Max: *Es war einmal... Vom Wesen des Volksmärchens*. a.a.O. S. 109.

³¹⁷ Vgl. Campbell, Joseph: *Der Heros in tausend Gestalten*. a.a.O. S. 97.

³¹⁸ Lüthi, Max: *Volksmärchen und Volkssage. Zwei Grundformen erzählender Dichtung*. a.a.O. S. 41.

Das Unwirkliche seines Aufenthalts tritt hier stark hervor, ähnliche unbestimmte und traumhafte Zeitdimensionen wird später auch Anna (VD) auf Borneo und im Glashaus erleben. Bei Robert wird dies in erster Linie durch die Bewohnerschaft des Hauses ausgelöst, die zwar geistig aufgeweckt ist, aber, an Althergebrachtem hängend, sich selbst genug scheint und vornehmlich vom Erzählen lebt. Diese starke mündliche Tradition hält die Familie in ihrem Innersten zusammen.

Während seines Aufenthaltes fühlt sich Robert immer mehr von Elisabeth angezogen, die seine Gefühle auch zu erwidern scheint. Zum ersten Mal in seinem Leben ertappt er sich bei dem Gedanken an Heirat und Familie. Aber mitten in diese idyllischen Träumereien platzt die bittere Erkenntnis, dass es da noch Gertrud gibt, die eineiige behinderte Zwillingsschwester. Offensichtlich hängen beide Schwestern so sehr einander, dass Elisabeth nicht längere Zeit ohne Gertrud sein kann. Obwohl Elisabeth ihren Standpunkt in dieser Beziehung von Anfang an deutlich gemacht hat, „du måste förstå att familjen betyder allt för mig. Min far och min syster och min faster. Vad de tänker och tycker är det enda som är viktigt.“ (du musst verstehen, dass die Familie alles für mich bedeutet. Mein Vater und meine Schwester und meine Tante. Was sie denken und meinen ist das einzige, was wichtig ist) (TV 64) weigert sich Robert die Tatsache zu akzeptieren, dass beide Schwestern eine unauflösliche Einheit bilden und er ohne Gertrud keine Elisabeth haben kann. Erschwerend kommt hinzu, dass sich die Schwestern offenbar mehr füreinander als für Robert interessieren.

Wie schon im Kapitel 3.4.2. angeführt, ist das Motiv der echten oder unechten³¹⁹ Zwillinge weit verbreitet. Mythisch gesehen besitzen sie einen hohen Stellenwert. Sie können etwa als Kulturbringer gelten, wie Romulus und Remus in der Gründungsmythe von Rom. Oft werden sie mit atmosphärischen Erscheinungen in Verbindung gebracht.³²⁰ Die Dioskuren, der sterbliche Kastor und der göttliche Polydeukes oder Pollux, stehen nach einem mythisch-kampferfüllten Leben als Sternbild Seeleuten in Seenot bei. Sie sind zugleich die beiden Sterne, die Elisabeth und Gertrud, den Zwillingsschwestern in *Tvillingsystrarna*, zugeeignet sind: „hennes [Gertruds] och Elisabeths egna stjärnor, Castor och Pollux“ (ihre [Gertruds] und Elisabeths eigenen Sterne, Castor und Pollux). (TV 158)

³¹⁹ Verschiedene Väter sind mythologisch gesehen durchaus möglich.

³²⁰ Lévi-Strauss weist daraufhin, dass der Glaube, es gäbe zwischen Zwillingen und atmosphärischer Unordnung einen Zusammenhang, weltweit verbreitet ist (vgl. *Mythos und Bedeutung* S. 38).

Mit den beiden jungen Frauen wird zugleich das Motiv vom schönen und hässlichen Zwilling aufgegriffen. Auf der einen Seite steht Elisabeth, schön wie der leuchtende Tag, auf der anderen Seite Getrud, klein und hässlich, die die Nacht verkörpert. Dies wird noch unterstrichen durch ihre Leidenschaft für die Astronomie, der ihre Nächte gehören, in denen sie sich zugleich wohler fühlt als während des Tages, den sie verschläft. „Man kunde se att de var tvillingar. Men de var olika som natt och dag.” (Man konnte sehen, dass sie Zwillinge waren. Aber sie waren unterschiedlich wie Nacht und Tag). (TV 33)

Elisabeth ist attraktiv, groß und voller vitaler Energie, während Gertrud klein ist, behindert, dünn, mit einem Körper wie ein Vögelchen:

Elisabeths generösa, sinnliga mun blev hos Gertrud överdriven och paddliknande. Deras naglar var identiska kopior, men Elisabeths händer var stora och starka, Getruds var som fågelklor. Det var en obehaglig upplevelse att se dem tillsammans. Gertrud återgav sin syster som en skrattspegel, förvriden och grotesk, men fullt igenkännbar.

(Elisabeths großzügiger, sinnlicher Mund erschien bei Gertrud übertrieben und krötengleich. Ihre Nägel waren identische Kopien, aber Elisabeths Hände waren groß und stark, Gertruds waren wie Vogelkrallen. Es war ein unangenehmes Erlebnis, die beiden zusammen zu sehen. Gertrud gab ihre Schwester wie ein Zerrspiegel wider, verzerrt und grotesk, aber voll erkennbar). (TV 33)

Im Gegensatz zum Märchen, in dem auch die hässliche Schwester schlussendlich äußerliche Schönheit erlangt, bleibt Gertrud wie sie ist. Sie erweist sich jedoch als weitaus klarsichtiger, verständnisvoller und innerlich stärker als ihre Schwester Elisabeth, so dass die Gaben doch nicht so unterschiedlich verteilt sind, wie es auf den ersten Blick erscheint.

Vorerst jedoch kann Vater Teodor Robert nur zweifelhaften Trost bieten: obwohl er ihn als Schwiegersohn billigt, gibt er ihm gleichwohl deutlich zu verstehen, dass er seine Traumprinzessin nur bekommen kann, wenn er einverstanden ist, Gertrud ebenfalls in seiner Nähe zu haben. Für diesen Fall hat Teodor architektonisch schon mehrere Entwürfe geplant, die für Robert das Leben mit beiden Frauen erleichtern sollen.

Obwohl Robert Elisabeth sehr gern heiraten möchte, erträgt er den Gedanken nicht, ihre Schwester quasi mitheiraten zu müssen. Daher flieht er nach dem Gespräch mit Teodor zurück in seine eigene ungeliebte Wohnung, mit der festen Absicht, die Familie nie wieder zu sehen. Dennoch erscheint ihm das Haus der Strands mit seiner verzauberten Atmosphäre weiterhin als begehrenswerter und einzig sicherer Ort auf dieser Welt. So wie Anna später im Glashaus und Ulrika im Haus der Familie Gattman eine zeitweise schützende Unterkunft finden werden, so bietet ihm das Haus der Strands eine schützende Hülle für seine bedürftige Seele.

Auch Annas (VD) Weg in Richtung Glück ist sehr holprig. Für sie stellt sich die Frage, wie sie mit dem Phänomen umgehen will, dass sie aus Borneo mitgebracht hat – eine Geschwulst am linken Oberschenkel, die auf verschiedene Weise interpretiert werden und dementsprechende Folgen nach sich ziehen kann: ist es eine infizierte Wunde, die am Tropeninstitut mit Antibiotika behandelt werden muss oder die schützende Hülle für drei Puppen der vom Aussterben bedrohten Schmetterlingsart *recentia alba*,³²¹ die dort auf ihre Geburt warten? Die märchenhafte Dreizahl wird von Hermanson sicher nicht zufällig an dieser Stelle verwendet. Das Motiv vom Insektenstich und seinen Folgen tritt in der Literatur häufig auf, wobei es durch eine Tabuverletzung und die daran anschließende Bedrohung durch das unheimliche Andere eindeutig in der Tradition der Sagen steht.³²² Symbolisch steht der Schmetterling für Verwandlung, Schönheit und Wiedergeburt, er gilt auch als Verkörperung der Seele und Seelentier.³²³ Im Fall Annas kann er zum einen die biologische Mutterschaft, die Anna bisher nicht erfahren hat, versinnbildlichen und zum anderen auch die Verpuppung und Stagnation ihres Künstlerlertums, das noch nicht zu seiner wahren Entfaltung gelangt ist.

Als Anna sich in einem zweiten Aufbruch gegen das Antibiotikum und auf den Rat des dubiosen Dr. Willofs³²⁴ für einen Aufenthalt in dessen Glashaus entscheidet, um die Puppen als Ersatzmutter auszutragen, wiederholt sich noch einmal die Situation vor ihrer Borneo-Reise: „Det kändes som om jag skulle på semester igen“ (Es fühlte sich an als ob ich noch einmal auf Urlaub sollte). (VD 57) Diesmal jedoch wird sie durchdrungen von einem Gefühl der Auserwähltheit:

När det gällde pupporna så hade Willof lyckats övertyga mig om att jag var utvald. Det var ju idiotisk, det visste jag. (...) Men av något irrationellt skäl visste jag att *recentia alba* aldrig skulle ha valt henne. Det var mig de valde.

(Was die Puppen betraf, so war es Willof gelungen mich zu überzeugen, dass ich auserwählt war. Das war natürlich idiotisch, das wusste ich. (...) Aber aus einem irrationalen Grund heraus wusste ich, dass *recentia alba* niemals sie [eine Kollegin Annas] ausgewählt hätten. Mich wählten sie aus). (VD 58)

³²¹ Keine existierende Schmetterlingsart, aber nach der lateinischen Übersetzung „recens“ – „neu“ und „alba“ – „weiß“ ein Hinweis auf die Erneuerungs- und auch Wiedergeburtsthematik und die Metamorphose, die Anna im Laufe der Erzählung durchmacht.

³²² So etwa in *Die schwarze Spinne* (1842) von Jeremias Gotthelf (1797-1854).

³²³ Vgl. das Kapitel zu Schmetterling in *Knaurs Lexikon der Symbole*. Hrsg. von Hans Biedermann. S. 389f.

³²⁴ Willof, der sich als Entdecker einer bisher unbekanntten Spezies wähnt und dessen Veröffentlichungen in Fachkreisen nicht ernst genommen werden, ist ein Abbild des verrückten, in Abgeschiedenheit arbeitenden Wissenschaftlers, wie er ein häufiges Motiv des klassischen Schauerromans darstellt.

Dieses Gefühl der Auserwähltheit macht es Anna möglich, ihr normales Leben aufzugeben und für unbestimmte Zeit in das tropische Gewächshaus Dr. Willofs zu ziehen. Willof fällt vor allem durch seine Besessenheit für tropische Schmetterlinge auf, weniger durch Fürsorglichkeit gegenüber Anna, die, ohne medizinische Versorgung und mit einem Minimum an Nahrung versehen, ihre Zeit von nun an überwiegend mit Nachdenken verbringen wird. In einem inneren Monolog kann sie sich nun mit Schlüsselszenen aus der Zeit ihrer Kindheit und Jugend auseinandersetzen.

Das Glashaus repräsentiert auf seine Weise genau wie Borneo eine völlig andere Welt. Während draußen schwedischer Winter mit Kälte, Dunkelheit und Leblosigkeit herrscht, wirkt das Innere des Hauses mit seiner tropischen Wärme und seiner Farbenpracht „malplacerat, nästan overklig, likt ett upplyst rymdskepp som tillfälligt landat på den vissna ängen och när som helst kunde lyfta och svepa bort över grantopparna“ (unangebracht, fast unwirklich, wie ein erleuchtetes Raumschiff, das zufällig auf der verwelkten Wiese gelandet war und jeden Augenblick abheben und über die Fichtenwipfel fortziehen konnte). (VD 60f)

Nicht nur räumlich befindet sich Anna in einer anderen Welt, in der Leben und Bewegung herrscht, wemgleich sie selbst nur eine passive Rolle einnehmen kann. Auch zeitlich fühlt sie sich bald nicht mehr mit der „normalen“ Welt im Einklang. Die Zeit wird für sie inkonsistent, so dass sich nicht mehr sagen lässt, wie viele Tage oder gar Wochen sich Anna eigentlich schon im Glashaus aufhält: „Tiden flyter ihop för mig.“ (Die Zeit schwimmt für mich ineinander). (VD 165)

In dieser Unbestimmtheit erhält Anna nur Besuch von Linda, der Lebensgefährtin Dr. Willofs. Sie entwickelt sich nach und nach zu einer ernsthaften Widersacherin. So versucht sie Anna zu überzeugen, dass es sich bei den mutmaßlichen Schmetterlingslarven in ihrem Bein in Wirklichkeit um Abkömmlinge einer hässlichen Spinne handelt. Schließlich vernachlässigt sie Anna derart, dass diese körperlich und mental zu schwach wird, um das Glashaus aus eigener Kraft verlassen zu können. Völlig isoliert von der Außenwelt durchlebt sie einen Zustand völligen Preisgegebenseins. Krank, verlassen und von der Sinnlosigkeit dieser Unternehmung überzeugt muss Anna bis zum letzten Augenblick auf

ihre Rettung warten – getreu dem Märchenmuster: „Immer dann, wenn die Not am höchsten ist, tritt unvermutet Rettung ein“.³²⁵

Reine (OB) hingegen kommt auf seinem Weg zum Glück öfters ins Staunen. Je näher er Angela kennen lernt, desto mehr muss er sich über sie wundern. Sie zeichnet sich durch Eigenschaften aus, die ihm sehr fremd sind, etwa die lusterfüllte Trance, mit der sie isst, oder das penetrante fernsehen nebst stricken in ihrer spärlich eingerichteten Wohnung. Andere Dinge wie kochen oder eine Waschmaschine bedienen sind ihr völlig unbekannt. Reine findet dies zwar merkwürdig – „Han tyckte att hon var som en besökare från en annan planet“ (Er fand, sie sei wie eine Besucherin von einem anderen Planeten) (OB 39) – er kann sich aber damit anfreunden, denn er redet sich ein, Angela daher so ganz auf seine Weise, Pygmalion³²⁶ gleich, prägen und erziehen zu können. Für ihn stellt Angela, in völliger Unkenntnis ihrer Person und Geschichte, „ett oskrivet blad“ (ein unbeschriebenes Blatt) dar, das darauf wartet, von ihm beschrieben zu werden.

Von seinem Freund Ture, den er mit Angela nach längerem Zögern bekannt macht, erhält Reine den warnenden Hinweis: „Henne får du problem med“ (Mit der bekommst du Probleme). (OB 43) Ture kennt Angela aus ihren Jugendtagen, was er Reine aber verschweigt. Er weiß also, dass sie kein unbeschriebenes Blatt ist, wie Reine fälschlicher Weise annimmt. Reine, der Angela völlig verkennt, gefährdet sich dadurch selbst hochgradig. So glaubt er, dass alle Aktivitäten, besonders in der späteren Kidnapping-Unternehmung, von ihm ausgehen. Nachträglich wird ihm deutlich, dass Angela ihn möglicherweise die gesamte Zeit über unsichtbar vom Hintergrund aus lenkte.

Als er mit Angela eine Autotour unternimmt, dank derer sie ihr späteres Sommerhaus finden werden, kommt nicht von ungefähr bei der Pause in einem Café eine schwarze Katze herbei, weicht dem lockenden Reine aus und springt Angela unvermutet in den Schoß. Die Katze steht als Symboltier in vielen Kulturen mit der Anderswelt in Verbindung, sie ist die „'creature on the threshold', partly benign and partly evil“.³²⁷ Seit der Zeit der Inquisition wird die Katze als Hilfsgeist der Hexen vor allem negativ assoziiert; das Stereotyp von der Hexe als alter hässlicher Frau, der eine schwarze Katze

³²⁵ Hartinger, Walter: *Hintern Spinnrad oder auf dem Besen? Frauen im deutschen Märchen und Hexenglauben*. Opladen: Leske + Budrich 2001. S. 30.

³²⁶ Pygmalion - der mythische griechische Künstler, der sich in eine von ihm selbst geschaffene Frauenfigur verliebt.

³²⁷ *Companion to Literary Myths, Heroes and Archetypes*. Hrsg. v. Pierre Bunel. S. 843.

um die Beine streicht, hat sich nicht umsonst gerade in Märchenillustrationen³²⁸ gehalten. Hier könnte es ein Hinweis auf die später sich offenbarenden hexenhaften Züge Angelas sein, mit denen sich Reine unerwartet konfrontiert sehen wird.

Yvonne (HB) weiß im Nachhinein kaum wie es zugeht, dass sie tatsächlich als Haushaltshilfe bei Bernhard Ekberg begonnen hat. Obwohl sie ursprünglich lediglich einige Erkenntnisse über das Innenleben des Hauses Orchideenweg 9 sammeln wollte, schafft es Ekberg, ein auf den ersten Blick eher unscheinbarer, ängstlicher Typ, auf Antrieb, die gestandene und erfolgreiche Businessfrau Yvonne dazu zu bringen, sich vor ihm als tüchtige Putzfrau beweisen zu wollen:

Det finns vissa saker som sitter så djupt att man aldrig tycks bli av med dem. Man gå kurser, man går i terapi, man mediterar, man läser allt litteratur som finns i ämnet, man tränar i vardagens alla små situationer. (...) Så händer något. I ett ögonblick som verkar fullkomligt lugnt och ofarligt. Någon faller en kommentar. En blick, en gest. (...) Och så är man tillbaka. På avgrundens botten. På ruta noll. Med den psykiska mognaden hos en ettåring. (...) I Yvannes fall var de magiska, farliga orden (...) de här: ”Du duger inte.” De utlöste omedelbar alarmberedskap hos henne och hon måste genast bevisa motsatsen. (...) Med ens blev det väldigt viktigt för henne att övertyga B Ekberg om hennes färdigheter i parkettgolvsstädning.

(Es gibt bestimmte Dinge, die so tief sitzen, dass man sie anscheinend nie los wird. Man besucht Kurse, man geht in Therapie, man meditiert, man liest alle Literatur die es zum Thema gibt, man trainiert in allen kleinen Situationen des Alltags. (...) Dann passiert etwas. In einem Augenblick, der vollkommen ruhig und ungefährlich wirkt. Jemand gibt einen Kommentar ab. Ein Blick, eine Geste. (...) Und so ist man zurück. Auf dem Boden des Abgrunds. Auf dem Feld Null. Mit der psychischen Reife einer Achtzehnjährigen. (...) In Yvannes Fall waren die magischen, gefährlichen Worte (...) diese: ‚Du taugst nichts.‘ Sie lösten unmittelbar Alarmbereitschaft bei ihr aus und sie musste unverzüglich das Gegenteil beweisen. (...) Auf einmal wurde es sehr wichtig für sie B Ekberg von ihren Fähigkeiten in der Parkettbodenreinigung zu überzeugen). (HB 45)

Yvonne, obwohl nachweislich eine gut ausgebildete und gut bezahlte Fachkraft, fühlt sich gezwungen, mit erfundenen Geschichten und Referenzen Ekberg dazu zu bringen, die für sie erlösenden Worte zu sprechen: „Ni måste vara mycket duktig“ (Sie müssen sehr tüchtig sein). (HB 47) Durch ihren überdurchschnittlichen Hunger nach Anerkennung, der in ihrer Biografie begründet ist, sieht sich Yvonne im Nachhinein mit dem Faktum konfrontiert, dass sie, ohne es beabsichtigt zu haben, den Job einer Haushaltshilfe tatsächlich angenommen hat: „Vad hade hon gjort? Hon hade skaffat sig job som hembiträde hos en odräglig latmask som inte orkade stryka sina skjortor själv!“ (Was hatte sie getan? Sie hatte sich einen Job als Haushaltshilfe bei einem unausstehlichen Faulpelz zugelegt, der es nicht schaffte seine Hemden selbst zu bügeln!) (HB 48)

³²⁸ Besonderes in Illustrationen zu KHM 15 „Hänsel und Gretel“.

Von Anfang an ist Yvones Einstellung Bernhard Ekbergs gegenüber zwiespältig. Sie fühlt sich von ihm sowohl angezogen als auch abgestoßen. Aus Stimme, Aussehen und Verhalten Ekbergs schließt sie auf ein dunkles Geheimnis, das ihn umgibt und das sie magisch anzieht. Obwohl es nicht das erste Mal ist, dass sie sich von einer Person angezogen fühlt, weil sie diese für im Aussehen benachteiligt hält, entwickelt sie Ekberg gegenüber ein starkes Mitgefühl: „Hon tyckte synd om honom. Velat hjälpa honom” (Er tat ihr leid. Sie wollte ihm helfen). (HB 132) Hier bricht eindeutig das Blaubart-Motiv in die Geschichte ein, das Motiv vom dunklen, geheimnisvollen Mann, der den Frauen, die ihn lieben, zum Verderben wird.

Das Märchen vom Blaubart findet sich schon in der Sammlung *Histoires ou contes du temps passé, avec des moralités: contes de ma Mère l’Oye* (1697) von Charles Perrault. Auch Ludwig Bechstein (1801-1861) hat es in seine Sammlung „*Deutsches Märchenbuch*“ (1845) aufgenommen, bei den Gebrüder Grimm ist es jedoch nur in der Erstausgabe von 1812 als KHM 62a enthalten. Nach AaTH gehört es mit der Nummer 312 zu den Märchen des Typus Mädchenmörder.

Die Faszination für den Blaubart-Stoff hat sich lange gehalten, durchmischt er doch in ungewöhnlicher Weise zwei für die Menschheit so interessante Themen wie Sexualität und Verbrechen. Seine Handlungsmuster haben ihre Aktualität bis in die Gegenwart nicht eingebüßt, als Ausdruck unbewusster Ängste ebenso wie als Projektion geheimer Wünsche und Bewunderung, ein Interesse, das „zwischen Verdammung und Verklärung, zwischen Ächtung und – Verständnis“³²⁹ schwankt. Das Märchen erzählt von dem stattlichen, aber durch seinen bläulich schimmernden Bart furchteinflößenden Blaubart, der, je nach Variante, Schwestern oder Freundinnen den Hof macht und von der Jüngsten letztlich trotz seines beunruhigenden Äußeren geheiratet wird. Er bringt sie zu seinem Haus an einem abgelegenen Ort und als er verreist, überreicht er ihr seinen Schlüsselbund mit den Schlüsseln für alle Räume und der Forderung, nur den kleinsten davon nicht zu benutzen. Sie verspricht es, aber kaum ist er aus dem Haus, eilt sie mit ihren Schwestern neugierig durch alle Räume und öffnet endlich auch die verbotene Tür. In dem Raum dahinter entdecken die Frauen voller Entsetzen blutüberströmte und zerstückelte Frauenleichen.

³²⁹ Wertheimer, Jürgen: *Don Juan und Blaubart. Erotische Serientäter in der Literatur*. München: Beck 1999. S. 146.

Obwohl sie die Tür wieder verriegeln, bleibt der Schlüssel blutig und führt Blaubart nach seiner Rückkunft durch eine Blutspur sofort zum Kleiderschrank seiner Frau, wo diese ihn versteckt hat. Er droht ihr daraufhin mit dem Tod, sie bittet ihn jedoch um ein Viertelstündchen Gebetszeit, während derer ihre Brüder herbeieilen und Blaubart töten.

Im Märchen erscheint Blaubart weniger als Lustmörder denn als ein unheimlicher Zauberer von dämonischem Wesen, ein „Hexenmeister, dem kraft seiner Verwandlungskunst und Magie alle Mädchen verfallen“.³³⁰ Dementsprechend liegt das Augenmerk des Märchens auch nicht auf dem Lustmord oder der grausamen Zerstückelung der Ex-Frauen (ein Zeichen der Vorliebe des Märchens für das Extreme), sondern an dem Schicksal der Heldin, die durch große Gefahren gehen muss, bevor sie in letzter Minute gerettet und der Böse bestraft wird.

Während im 19. Jahrhundert in Adaptionen des Stoffes Blaubart schlussendlich auf der Strecke blieb, konnte er sich im 20. Jahrhundert durchaus eines größeren Erfolges freuen, denn während er früher nur den Körpern seiner Frauen Gewalt androht, so bedroht er nach und nach auch ihre Psyche.³³¹

Gefährlich wird er vor allem für Frauen, die sich auf ihrer Suche nach Glück und Liebe auf eine Beziehung mit einem schwachen Mann einlassen, der diesen Anspruch nicht erfüllen kann. Frauen, die zur Selbstaufgabe neigen und sich in einer Opferhaltung gefallen wittert er sofort, besonders wenn sie noch dazu über wenig Selbstsicherheit und Eigenständigkeit verfügen, sich aber nach Liebe sehnen und sich außerdem gern als den Mann von seiner Liebesunfähigkeit erlösende, moralische Siegerin erfahren möchten, auch um den Preis ihrer eigenen Zerstörung.

In Marie Hermansons *Hembridrädet* wirkt Blaubart alias Bernhard Ekberg auf moderne, doppelte Weise: zum einen bedroht er seine Frauen körperlich und ist dafür verantwortlich, dass zwei Frauen wegen ihm sterben müssen. Zum anderen ist sein Einfluss auf psychischer Ebene ebenfalls sehr groß: Yvonne, die sich von dem Mann mit dem

³³⁰ Röhrich, Lutz: *Märchen und Wirklichkeit*. a.a.O. S. 129.

³³¹ Siehe hierzu etwa *Herzog Blaubarts Burg*, eine Oper von Béla Bartók, Libretto von Béla Balázs, 1918 uraufgeführt; Georg Trakls (1887-1914) *Ritter Blaubart*, ein Puppenspielfragment; *Der Ritter Blaubart* von Alfred Döblin (1878-1957), veröffentlicht 1911; *Blaubart* von Max Frisch (1911-1991), erschienen 1982, 1984 durch Krzysztof Zanussi (1939) verfilmt; von Kurt Vonnegut (1922-2007) *Bluebeard*, 1987 erschienen (*Blaubart*, 1989); Peter Rühmkorfs (1929-2008) *Blaubarts letzte Reise. Ein Märchen* (1983); von Margaret Atwood (*1939) *Bluebeard's Egg* (1989; Der Salzgarten, 1994) oder das Theaterstück *Blaubart – Hoffnung der Frauen* von Dea Loher (*1964), 1997 uraufgeführt

geheimnisvollen Hintergrund angezogen fühlt, nimmt für eine Beziehung mit ihm eine erstaunliche Selbsterniedrigung in Kauf.

Bernhard Ekbergs Anziehungskräfte wirken naturgemäß auf schwache Frauen, die in irgendeiner Form liebesbedürftig sind. Hier entspricht der doppelte Plot ganz dem Märchen: „she wants his riches or love, he wants her life“,³³² wobei es im Fall Ekberg weniger um Reichtümer als um Liebe geht, er aber durchaus darauf besteht, dass das Leben der Frauen ihm gehört. Demgemäß kann er es auch nicht verkraften, wenn diese Frauen den Entschluss fassen ihn zu verlassen. So war es bei seiner ersten Geliebten, Karina. Selbst als beide schon lange (nicht miteinander) verheiratet sind, können sie ihre Beziehung nicht beenden. Die Situation eskaliert, als Karinas Mann nach Australien übersiedelt und sie ihm ihrer gemeinsamen Kinder wegen folgen will. Bei einem letzten Treffen mit Bernhard bringt dieser Karina um, weil er nicht erträgt sie zu verlieren.

Nach diesem ersten Mord zeigt sich allerdings die Feigheit des Täters: er ruft seine Frau Helena zu Hilfe, die für ihn eine zehnjährige Gefängnisstrafe auf sich nimmt. Helena wird von Yvonne eindeutig als Märtyrerin beschrieben, die nur in ihrer Aufopferung Erfüllung finden kann. Mit dieser geradezu unglaublichen Liebeshandlung rettet Helena Bernhard zum zweiten Mal das Leben, nachdem sie ihm schon nach einem Selbstmordversuch neuen Lebensmut eingeflößt hat, der in ihrer Heirat gipfelte. Sie wird auch nicht durch die Tatsache beirrt, dass ihr Mann weiterhin ein Verhältnis mit Karina hat. Später wird Helena von Bernhard hingemetzelt werden, als sie ihrerseits mit dem Weggang droht, obgleich sie die Folgen abschätzen kann. Für Yvonne unterstreicht sie damit einmal mehr den Märtyrerzug, der ihren Handlungen anhaftet: „Var dett kulmen på hennes sjålvutplaning? Juvelen i martyrkronan?“ (War das der Höhepunkt ihrer Selbsterstörung? Das Juwel in der Märtyrerkrone?). (HB 259)

Yvonne ist nun allerdings selbst die dritte im Reigen. Sie kann sich Ekbergs Zauber nicht entziehen, obwohl sie ihn für einen Feigling hält und hässlich und arrogant findet. Seine Schwäche, seine Verwundbarkeit ziehen sie jedoch gleichzeitig an. Dabei ist von Anfang an deutlich, dass dieser Mann gefährlich ist, dass die Liebe zu ihm nur mit Erniedrigung verbunden sein kann. Yvonne ist sich zwar bewusst, dass ihre sich nach und nach entwickelnde Zuneigung zu Ekberg aus einer ungesunden Quelle stammt, „(o)sunda behov

³³² Bacchilega, Christina: *Postmodern Fairy Tales. Gender and narrative Strategies*. a.a.O. S. 111.

av bekräftelse och uppmärksamhet, omvandlade och uppsnygadde till förälskelse“ ([u]ngesunde Bedürfnisse nach Bestätigung und Aufmerksamkeit, umgewandelt und verschönt zu Verliebtheit) (HB 161), aber sie sieht sich dennoch nicht in der Lage, diesen Zustand zu beenden.

Was bei Blaubart der blaue Bart, sind bei Bernhard Ekberg andere Signale, die Yvonne ursprünglich instinktiv erfasst, die allerdings im weiteren Verlauf der Erzählung von anderen überlagert werden: „hon kände avsmak för honom (...) för hans... ja, *utseende* helt enkelt. (...) Något obehagligt, undanglidande. Fegt“ (sie fühlte Abscheu für ihn (...) wegen seines... ja, wegen seines *Aussehens* ganz einfach. (...)) Etwas Unangenehmes, Ausweichendes. Feiges). (HB 117)

Wie Blaubarts Frau gewöhnt sich auch Yvonne nicht nur an die Eigenheiten des Mannes, sondern sie beginnt sogar das zu mögen, was sie vorher an ihm abstieß. Vor allem aber wird sie bestimmt von Mitgefühl diesem liebesunfähigen Mann gegenüber. Zu gern würde sie die Funktion der erlösenden Frau für Bernhard einnehmen, was im Falle eines Blaubarts allerdings nicht gelingen kann.

Nachdem sie ihre eigenen Warnsignale kontinuierlich überhört hat, befindet sich Yvonne in einem ständigen Widerstreit der Gefühle:

Bernhards självmedlidande ingav henne motstridiga känslor: hon avskydde det där ansiktet med sitt omogna, vädjande uttryck, de hängiga, runda babykinderna och de halvöppna läpparna som alltid tycktes vänta på något – vad?... Och samtidigt kände hon en dunkel längtan efter att ta tag om det där ansiktet, att mildt men bestämt hålla det mellan sina händer och kyssa honom.

(Bernhards Selbstmitleid erfüllte sie mit widersprüchlichen Gefühlen: sie verabscheute dieses Gesicht mit seinem unreifen, flehenden Ausdruck, die schlaffen, runden Babywangen und die halboffenen Lippen, die immer auf etwas – was? zu warten schienen... Und gleichzeitig spürte sie ein dunkles Verlangen danach, dieses Gesicht zu umfassen, es mild aber bestimmt in ihren Händen zu halten und ihn zu küssen). (HB 143)

Zugleich also angezogen und abgestoßen lässt sich Yvonne nicht nur auf ein sexuelles Verhältnis mit Ekberg ein, sondern erneuert es auch, ihrem Fluchtreflex entgegen, mehrmals. Sie ist sich bewusst, dass ihr dieses Verhältnis vor allem Selbsterniedrigung bringt und schlecht für ihr Selbstgefühl ist, dennoch kann sie nicht damit aufhören. Ihre Bedürfnisse nach Aufmerksamkeit und Bestätigung sind größer als ihr Verstand, der diese Beziehung beenden möchte. Yvonne weiß, dass sie sich selbst schadet, indem sie immer wieder zu Ekberg zurückkehrt und dass in ihrer Beziehung zu ihm Ekel und Genuss untrennbar verbunden sind.

Am Ende bringt sich Yvonne wie die anderen Frauen in Lebensgefahr, als sie Ekberg verlassen will. Vorher hat sie den Schlüssel zu der verbotenen Tür gefunden, hinter der

sich Karinas Leiche verbirgt, und Bernhard als Mörder identifiziert. Nun wird sie gleichermaßen wie die anderen bedroht und zittert um ihr Leben. Bernhard, der sie in diesem Moment an einen „sårad vildsvinsgalt“ (verletzten wilden Eber) (HB 231) erinnert, ist bekanntermaßen zu allem fähig.

Yvonne, die sich ausgeliefert und verängstigt fühlt, rechnet schon fast mit dem Tod, da sie keine Brüder hat, die ihr in dieser Situation zu Hilfe kommen können. Aber es ist ihre eigene Kraft, die sie letztlich rettet, als sie sich auf diese besinnt, Ekberg in seine Schranken verweist, sich losreißt und entflieht. Yvonne ist knapp entkommen. Damit sind zugleich die Weichen für Yvonnens Initiationsprozess gestellt: denn auch in dem Märchen „Blaubart“ geht es nicht darum, dass die Neugier der Frauen bestraft wird, sondern dass sich die Heldin mit dem Problem des Todes konfrontiert sieht und alle ihre Möglichkeiten ausschöpfen muss, diesem zu begegnen: „the heroine’s test in itself requires a knowledge of death/otherness and forces her to use her cleverness in the name of life“.³³³

Die Geschichte Yvonnens enthält aus Sicht der heutigen LeserInnen eine Reihe von Provokationen. Nicht nur fällt auf, dass die erfolgreiche und gut situierte Geschäftsfrau das Bedürfnis verspürt, sich heimlich einem sozial so niedrig stehenden Beruf wie dem einer Putzfrau hinzugeben; sie hält auch an einem Verhältnis mit einem Mann fest, dass sie als erniedrigend und gefährvoll empfindet.

Das „Blaubart“-Motiv zeigt zugleich eine direkte Verbindung zwischen Marie Hermansons Werken und dem Volksmärchen. Wenn auch nicht deutlich als Blaubart bezeichnet, so trägt doch Bernhard Ekberg auch bartlos eindeutig dessen Züge, indem er vor allem liebesbedürftige unsichere Frauen durch scheinbare Hilflosigkeit einnimmt, sich ihres Mitgefühls versichert und sie danach nie wieder aus der Beziehung entlässt, bevor er sie schlussendlich wegen des denkbar schlimmsten Vergehens gegen ihn, nämlich der Androhung ihn zu verlassen, grausam mordet.

Fredriks (MT) Weg ist gekennzeichnet von Chancen, sich mit seinem Hausgeist anzufreunden und dessen Hilfe in Anspruch zu nehmen. Aber nach jeder Begegnung lässt Fredriks Freundlichkeit nach und sein Unwillen steigert sich in märchenhafter Stilisierung bei jeder neuen Episode. Um mit Max Lüthi zu sprechen: „Hier treffen wir die jedem Märchenhörer wohlbekannte Dichtung zur stilisierenden Steigerung, zum sogenannten

³³³ Bacchilega, Christina: *Postmodern Fairy Tales. Gender and narrative Strategies*. a.a.O. S. 110.

Achtergewicht: das letzte Abenteuer ist das gefährlichste“.³³⁴ So auch bei Fredrik, der versucht sich des ungebetenen Gastes auf jegliche nur erdenkliche Weise zu erledigen, wobei sich seine Feindschaft dem kleinen Mann gegenüber bis zum versuchten Mord steigert.

Während sich vom Märchen sagen lässt, dass „Gegner und Helfer (...) häufig der außermenschlichen Welt“³³⁵ angehören, so liegt Kwådds Fall komplizierter. Als außermenschlich erweist er sich u.a. durch seine übermenschlich lange Lebenszeit oder die Fähigkeit, im Erdboden zu verschwinden. Fredrik gegenüber nimmt er jedoch sowohl die Rolle des Helfers als auch des Gegners ein. Als Helfer deklariert er sich gleich am Anfang, als er das angeschlagene Waschbecken und den alten tropfenden Wasserhahn in der Küche repariert. In diesem Stadium versucht Fredrik noch mit Überredungskünsten Kwådd los zu werden, aber dieser bleibt beharrlich: „jag är din hyresgäst. Jag har alltid bott här. Du kan inte köra bort mig“ (ich bin dein Mieter. Ich habe immer hier gewohnt. Du kannst mich nicht vertreiben.) (MT 65)

Weder der Versuch, den Abstellraum unter der Treppe zu vernageln noch die List, eine abnorm hohe Mietsumme zu verlangen, können Kwådd vertreiben. Hier erweist sich dieser als nicht zu unterschätzender Gegner, da er dem überraschten Fredrik nicht nur mühelos Tausende von Kronen in die Hand drückt sondern auch dessen Gedanken im Voraus lesen kann. Nach und nach steigern sich Fredriks Vorstellungen über eine Austreibung des Hausgeistes bis zur Obsession. Er unterstellt seiner Frau ein intimes Verhältnis mit Kwådd und muss zusehen, wie sein Einfluss auf seinen Sohn zusehends schwindet.

Eine nächste Begegnung zwischen Fredrik und Kwådd findet an einem schönen Morgen im Garten statt, bei der Kwådd einmal mehr seine Hilfsbereitschaft als guter Hausgeist unter Beweis stellt. Er steht in diesem Fall mit heruntergelassenen Hosen nahe der Kletterrosen: „Fredrik blev så rasande att han nästan tappade andan. „Vad i helvete tar du dig till?“ skrek han. ”Pissar du på våra rosor?“ (...) „De kanske tycker om att man pissar på dem. (Fredrik wurde so wütend, dass ihm fast der Atem ausging. ‚Was zur Hölle treibst du da?’ schrie er. ‚Pisst du auf unsere Rosen?’ (...) Vielleicht mögen sie es, dass man auf sie pisst.)“ (MT 156f) Zornig verbietet Fredrik dem kleinen Mann daraufhin, sich um die

³³⁴ Lüthi, Max: *Es war einmal... Vom Wesen des Volksmärchens*. a.a.O. S. 42.

³³⁵ Lüthi, Max: *Märchen*. a.a.O. S. 27.

Pflanzen zu kümmern. Ohne die Hilfe des Wichtels verkümmern diese aber bald und welken früh dahin.

Inzwischen hat sich Fredrik in seiner Verzweiflung an die Vormieterin des Hauses gewandt: Elsa Stening, eine alte alleinstehende Dame und ehemalige Lehrerin, die jetzt, angeblich leicht senil, im Altersheim lebt. Von ihr erhält Fredrik wichtige Hinweise für den richtigen Umgang mit Kwádd, den sie als hilfreichen Hauskobold immer geschätzt hat:

Han var den mest perfekta hyresgäst man kan önska sig. Så vänlig och försynt. Våldigt blygg. Skygg får man väl nästan säga. (...) Han var så hjälpsam. (...) Han lagade läckande kranar, rensade avlopp, luftade elementen, bytte ut ruttna plankor i yttertrappan. Jag behövde inte ens be honom. Han var min egen lille fastighetsskötare. Och trädgårdsmästare. Han klippte häcken och beskar fruktträden. Rensade ogräs och klippte gräsmattan. Han visste alltid precis vad som behövde göras och när man skulle göra det.

(Er war der perfekte Mieter, den man sich wünschen kann. So freundlich und bescheiden. Schüchtern müsste man wohl fast sagen. (...) Er war so hilfsbereit. (...) Er reparierte tropfende Wasserhähne, reinigte Abflüsse, lüftete die Heizkörper, wechselte morsche Bretter der Außentreppe aus. Ich brauchte ihn nicht einmal zu bitten. Er war mein eigener kleiner Hausmeister. Und Gärtner. Er schnitt die Hecken und beschnitt die Fruchtbäume. Jätete Unkraut und mähte den Rasen. Er wusste immer genau, was getan werden musste und wann man das tun sollte). (MT 186)

Ihren Rat, den kleinen Kerl einfach zu akzeptieren, wie er ist und so zu einem erfolgreichen Zusammenleben zu gelangen, will Fredrik nicht annehmen. Daher kommt es zu einem weiteren Zwischenfall, als Fredrik sich eines schönen Sommerabends allein im Haus befindet. Er ertappt Kwádd dabei, wie er mit einem Messer nach ihm wirft. Fredrik fühlt sich in Todesgefahr, denn das Messer steckt dort im Holz, wo eben noch sein Kopf gewesen ist. Kwádd zeigt jetzt, dass er tatsächlich ein außermenschliches Wesen ist, als er Fredrik mitteilt: „jag visste att du skulle böja dig. Jag vet alla rörelser du tänker göra. Innan du själv vet det“ (Ich wusste, dass du dich niederbeugen würdest. Ich weiß alle Bewegungen, die du zu tun gedenkst. Bevor du es selbst weißt.) (MT 119) Die Tatsache, dass Kwádd offensichtlich Gedanken lesen kann, ist allerdings nicht dazu angetan, Fredrik zu beruhigen. Kwádd holt sein Messer vom Balkon und legt dabei seine Hand längere Zeit auf Fredriks Seite des Doppelbetts – ein Vorgang, auf den Fredrik seine spätere Impotenz zurückführen wird.

Das letzte Mal, bei dem Kwádd Fredrik seine Hilfe anbietet, führt zu einer Tragödie: Bodil, die Paulas Kunstaussstellung organisiert hat, ist von Fredrik schwanger. Da Fredrik sich weigert, die Verantwortung dafür zu übernehmen, will Bodil mit Paula sprechen. Naturgemäß ist Fredrik außer sich und möchte dieses Zusammentreffen auf jeden Fall vermeiden. Bei dem Versuch, sie aufzuhalten, findet er ihr Auto im Wald und daneben ihre Leiche, in der ein ihm wohlbekanntes Messer steckt. Als er aufblickt, sieht er Kwádd:

Kwådd hade klivit fram bakom en gran. Han sträckte handen mot Fredrik. 'Jag tar hand om det.' Fredrik kunde inte förneka sin djupa känsla av lättnad och tacksamhet. Ja, den lille mannen tog sannerligen hand om saker och ting. Fredrik måste erkänna att Bodils död kommit lägligt för honom, ja, den var precis vad han önskat sig och Kwådd hade alltså gissat sig till denna önskan.

(Kwådd war hinter einer Fichte hervorgekommen. Er streckte seine Hand in Richtung Fredrik aus. 'Ich kümmere mich darum.' Fredrik konnte sein tiefes Gefühl von Erleichterung und Dankbarkeit nicht verleugnen. Ja, der kleine Mann kümmert sich wahrhaftig um alle Dinge. Fredrik musste zugeben, dass Bodils Tod ihm gelegen kam, ja, er war genau, was er sich gewünscht hatte und Kwådd hatte also diesen Wunsch erraten). (MT 238)

Die Dankbarkeit Fredriks hält allerdings nicht lange an. Sein aufgestauter Hass gegen den verabscheuten Mitbewohner, der ihm seine Frau und seinen Sohn entfremdet hat, bricht sich endlich Bahn. Mit Kwådds eigenem Messer versucht er diesem die Kehle durchzuschneiden. Im Nachhinein wird ihm klar, dass sich das Bedürfnis, Kwådd einfach zu töten, schon lange in ihm gerührt hat:

Han kände efter ifall han hade dåligt samvete, men det hade han inte. Om han var riktigt uppriktig måste han erkänna att det varit en skön känsla. Något han länge velat göra. Han hade inte fattat hur mycket han längtat efter just detta: att snitta det där äckliga lilla odjuret över strupen, så som han själv snittade sina ekorrar. Det hade varit oundvikligt att detta skulle komma en dag. Kwådd hade helt enkelt gåt för långt.

(Er prüfte sich, ob er ein schlechtes Gewissen hätte, aber das hatte er nicht. Wenn er aufrichtig sein sollte so musste er zugeben, dass es ein schönes Gefühl gewesen war. Etwas, das er schon lange tun wollte. Er hatte nicht begriffen, wie sehr er sich genau danach gesehnt hatte: diesem ekligen kleinen Untier die Kehle durchzuschneiden, so wie er selbst seine Eichhörnchen schlachtete. Es war unausweichlich gewesen, dass es eines Tages passieren musste. Kwådd war ganz einfach zu weit gegangen). (MT 240f)

Nach diesem Gewaltausbruch kann es mit Fredrik nur noch endgültig bergab gehen. Obwohl es Kwådd offensichtlich Vergnügen oder Pflicht ist, den BewohnerInnen des Hauses hilfreich zur Seite zu stehen, zieht er sich jetzt zurück und überlässt Fredrik seinem Elend. Kwådds wahre Natur wird im Laufe des Romans nie näher beleuchtet, aber seine Figur steht fest in der Tradition oraler Erzählungen. Zum einen trägt er märchenhafte Züge, da „Auseinandersetzungen mit übernatürlichen Gegnern wie Riesen, Drachen und Zwergen“³³⁶ und eben auch mit Wesen wie Kwådd dort auf der Tagesordnung stehen, zum anderen gehört er auch ins Repertoire der Sage. Denn diese, ebenfalls von starken binären Oppositionen geprägt, zeigt, wie sich „Mensch und Dämon (...) in einem Spannungsverhältnis oder Konflikt [begegnen], wobei der Mensch fast stets eine Norm verletzt und dafür negative Konsequenzen zu tragen hat“³³⁷. Als Beispiel dafür gilt folgende Regel: „Ein übernatürliches Wesen darf nicht provoziert werden. Jemand tut es

³³⁶ Röhrich, Lutz: „und weil sie nicht gestorben sind...“ *Anthropologie, Kulturgeschichte und Deutung von Märchen*. a.a.O. S. 355.

³³⁷ Röhrich, Lutz: *Sage und Märchen. Erzählforschung heute*. a.a.O. S. 32.

doch und wird dafür bestraft“.³³⁸ Fredrik hat dieses Tabu offensichtlich – trotz des warnenden Rates von Frau Stening – übertreten und wird daher von nun an mit harter Bestrafung rechnen müssen.

Gunnars (SV) Reise Richtung Happy End wird durch die Rachegeanken, die er seinem Vater gegenüber pflegt, der ihn Madeleine hat töten lassen, erschwert. Dass der von ihm vergötterte Vater, nach dessen Anerkennung er stets so gelehzt hat, ihn die ganze Schuldlast am Tod der Frau tragen lässt, erfüllt ihn mit unendlicher Erbitterung: „Med munnen några millimeter från hans ansikte väste jag: ‚Ditt fega kräk. Jag ska döda dig. Ditt fega, slemmiga kräk‘“ (Mit dem Mund einige Millimeter vor seinem Gesicht zischte ich: ‚Du feiges Aas! Ich werde dich töten! Du feiges, schleimiges Aas!’). (SV 157) Die Absicht, seinen Vater durch dieselbe Pilzart zu ermorden, der auch Madeleine zum Opfer fiel, bringt Gunnar dem Wahnsinn ziemlich nahe. Er erweist sich aber schließlich als großmütiger Märchenheld, der die rechte Weltordnung wiederherstellt, indem er seinem Vater nicht nur verzeiht, sondern ihn auch später an seinem Glück teilhaben lassen wird.

Bei den meisten ProtagonistInnen Marie Hermansons hat also eine Bewegung von „Disequilibrium to equilibrium“³³⁹, von einer Situation des Mangels in Richtung Ausgeglichenheit und Wiederherstellung des Gleichgewichts eingesetzt, und zwar durch ihren Aufbruch in eine abenteuerlicher Welt hinaus, in der verschiedene Prüfungen auf sie warten, in denen das Durchhaltevermögen und die Seele erprobt werden. Diese Prüfungen sehen für die einzelnen Betroffenen sehr unterschiedlich aus: Robert sieht sich der Tatsache gegenüber, mit der geliebten Frau auch die ungeliebte in Kauf nehmen zu müssen. Anna befindet sich allein und hilflos im Glashaus. Reines geliebte Frau beginnt sich nach und nach als Hexe zu entpuppen. Yvonne sieht sich plötzlich in der Gewalt eines Blaubarts. Fredrik provoziert gegen alle guten Ratschläge ein außermenschliches Wesen. Gunnar sieht sich mit dem Plan eines Vaternordes konfrontiert.

Ulrikas Weg, auf den im Kapitel 4.4.2.4 ausführlich eingegangen werden wird, wird erschwert von der unerträglichen Situation, die sie in ihrer Wunschfamilie aushalten muss.

³³⁸ Ebenda.

³³⁹ Dundes Alan, a.a.O. S. 61.

4.4.2.3 *Initiation und Wandel*

Ein Charakteristikum des Märchens, in dem es sich mit dem Mythos überschneidet (siehe Kapitel 3.5.2.) ist die Initiation. Für Vladimir Propp spiegeln (Zauber)Märchen alte Initiationsriten wider.³⁴⁰ Mircea Eliade ist der Ansicht, ein Märchen habe generell „unverkennbar eine initiatorische Struktur (structure initiatique), es transportiere Initiationserfahrungen auf die Ebene der Phantasie“.³⁴¹

Initiation als Übergang in einen anderen Seinszustand, „initiation into a radically altered state“³⁴² ist eng verbunden mit dem Stadium des zeitweiligen, symbolischen Todes und einer symbolischen Auferstehung oder Neugeburt.³⁴³ In weiterem Sinne kann diese Initiation schon beim Aufbruch der HeldInnen in die Welt stattfinden, denn mit dem Verlassen des Heims zeichnet sich für sie schon die erste Prüfung ab, die „after all a rite of passage equivalent to an initiation“³⁴⁴ ist.

So kann Initiation im Märchen als ein Wandlungsprozess gesehen werden, der schon vom ersten Aufbruch an, während der langen Reise bis hin zu tatsächlichen todesähnlichen Zuständen und damit verknüpfter Neuwerdung stattfinden kann. Diese Durchgangsposition ist ein wichtiges und notwendiges Stadium vor dem Happy End. Es ermöglicht erst die erfolgreiche Rückkehr in eine neue Lebensphase, in der alte Konflikte gelöst werden und eine befriedigende Ordnung hergestellt werden kann.

Auch in den Romanen Marie Hermansons kommt es regelmäßig zu einem Zustand der Initiation, der von den ProtagonistInnen durchaus sehr konkret als Neugeburt erlebt und beschrieben werden kann. Er fällt hier auf durch einen Wandel in der Einstellung, der Erlangung innerer Zufriedenheit und neuer Kraft. Der Zeitpunkt für dieses Erleben kann sehr unterschiedlich sein, aber bevor dieses Stadium nicht durchquert wurde, bleibt die Entwicklung einer persönlich beglückenden Zukunftsperspektive aussichtslos.

Die männlichen Protagonisten erleben ihre Initiation auf sehr unterschiedliche Weise: Fredrik (MT) verfällt durch die Konfrontation mit seinem Hausgeist, dessen Existenz wahrhaft mörderische Seiten in ihm zu Tage bringt, nach und nach in Wahnsinn. Seine

³⁴⁰ Propp, Vladimir: *Die historischen Wurzeln der Zauber märchen*. a.a.O. S. 155-158.

³⁴¹ Lüthi, Max: *Das Volksmärchen als Dichtung*. a.a.O. S. 178. zitiert nach Mircea Eliade: *Les savants et les contes de fées* in: *Nouvelle Revue Française* 4, 1956, S. 884-891.

³⁴² Companion to Literary Myths, Heroes and Archetypes. a.a.O. S. 861.

³⁴³ Vgl. dazu Lüthi, Max: *Das europäische Volksmärchen*. a.a.O. S. 111 und Propp, Vladimir: *Morphologie des Märchens*. a.a.O. S. 155.

³⁴⁴ Holbek, Bengt: *Interpretation of Fairy Tales*. a.a.O. S. 363f.

Zustände steigern sich über bloße Schlaflosigkeit hinaus bis zur völligen geistigen Verstörung und körperlichen Beinahe-Vernichtung. Völlig bewegungsunfähig, einklemmt in einem Raum halb unter der Erde, halluzinierend wird er von seinem Nachbarn Björn Valtersson gefunden, der die Polizei alarmiert:

det var en man. Orakad och illaluktande. (...) När jag lyste på honom med ficklampan morrade han och visade tänderna som en hund. Det var något otäckt med honom. Jag blev livrädd och stack därifrån. Men han behöver nog hjälp.

(es war ein Mann. Unrasiert und schlecht riechend. (...)Als ich ihn mit der Taschenlampe anstrahlte knurrte er und zeigte die Zähne wie ein Hund. Er hatte etwas Schreckliches an sich. Ich bekam Angst um mein Leben und bin vor dort abgehauen. Aber er braucht sicher Hilfe). (MT 274)

Fredriks Zustand ist eine Art Zwischenstellung – er gehört kaum noch zu den Lebenden, aber auch noch nicht zu den Toten. Damit entspricht er nach Van Gennep einem echten Initianden, der der alten sozialen Kategorie nicht mehr und der neuen noch nicht angehört, sondern „ähnlich wie ein Verstorbener (...) zwischen Leben und endgültige[m] Tod schwebt“.³⁴⁵ Auch Vladimir Propp sieht in einem zeitweiligen Tod „eines der charakteristischsten und konstanten Merkmale des Initiationsritus“.³⁴⁶

In diesem Zustand ist Fredrik nur noch psychiatrische Hilfe von Nutzen. Er findet durch einen längeren Klinikaufenthalt zwar langsam wieder zurück in die reale Welt, aber von einer geglückten Initiation lässt sich in diesem Zusammenhang nicht sprechen, denn er hat zu diesem Zeitpunkt alles verloren, was ihm lieb und wichtig war: seine Familie, sein Haus, seinen Arbeitsplatz. Ein Happy End ist schlichtweg nicht möglich.

Robert (TV) durchlebt eine sehr kurze Initiation, als er sich zum ersten Mal im Hause der Strands aufhält. Nachdem er überraschend eingeladen wurde die Nacht dort zu verbringen, erwacht er am nächsten Morgen mit dem dringenden Bedürfnis nach einem Reinigungsritual. Gegen seine mitgebrachte alte Kleidung fühlt er Widerwillen, sie scheint ihm weder für dieses Haus noch sein neues Lebensgefühl passend: „Han kände sig ny och annorlunda, som om han slungats ut ur sin levnadsbana och hamnat i ett nytt och spännande liv, som krävde en helt annan ekipering än jeans och tröja.“ (Er fühlte sich neu und andersartig, als ob er aus seiner Lebensbahn geschleudert worden und in einem neuen und spannenden Leben gelandet wäre, das eine ganz andere Ausrüstung erforderte als Jeans und Pullover). (TV 50)

³⁴⁵ Van Gennep, Arnold: *Übergangsriten*. a.a.O. S. 181.

³⁴⁶ Propp, Vladimir: *Die historischen Wurzeln der Zaubermärchen*. a.a.O. S.155.

Allein durch den Aufenthalt in diesem wundervollen Haus fühlt sich Robert schon wie neugeboren, ein neues, aufregendes Leben scheint sich vor ihm aufzutun. Das Bedürfnis nach Reinigung und die Umsetzung dieses Bedürfnisses stellen zugleich einen Reinigungsritus dar, der Robert von seiner alten Welt ablöst.³⁴⁷ Nach diesem Übergang winkt ihm auch die Erfüllung all seiner Wünsche: er findet Aufnahme in eine Familie, die seine Weltfremdheit als Empfehlung empfindet, seine finanziellen Sorgen hören dank Elisabeth, die ihren Vater alle Rechnungen übernehmen lässt, auf und vor allem ist es natürlich Elisabeth selbst, die schöne Prinzessin, deren Erhalt ihm hier als Belohnung winkt: zunächst deutet also alles in Richtung Glück.

Reine (OB) findet durch Angela endlich zur (Selbst-) Liebe: „Han älskade Angela för att hon fick honom att, för första gången i livet, älska sig själv.“ (Er liebte Angela weil sie ihn dazu brachte, dass er, zum ersten Mal im Leben, sich selbst liebte). (OB 40) Damit zeigt er sich überwältigt von „kärlekens befriande och förlösande makt“ (der Macht der befreienden und erlösenden Liebe),³⁴⁸ die eines der Hauptthemen der Märchen darstellt. Durch diese befreiende Liebe erhält Reine die Kraft sich zu verwandeln, sich von einem passiven, erduldenen zu einem aktiv planenden und handelnden Menschen zu entwickeln:

Han tänkte på det liv han lämnat bakom sig. Tryggheten, passiviteten, anpassningen. Och på det nya som skulle strax börja. Ett liv han visste mycket lite om. Ett liv med faror och risktaganden. Ett helt annat sätt att hantera tillvaron.

Er dachte an das Leben, das er hinter sich gelassen hatte. Die Sicherheit, die Passivität, die Anpassung. Und an das neue, das gleich beginnen sollte. Ein Leben, von dem er kaum etwas wusste. Ein Leben voller Gefahren und Risiken. Eine ganz andere Weise das Dasein zu handhaben). (OB 106)

Auch für Reine zeichnet sich also der Übergang zwischen zwei Welten, zwischen dem alten und dem neuen Leben ganz deutlich ab. Für ihn geht es an dieser Stelle allerdings weniger darum glücklich zu werden als glücklich zu bleiben. Denn seine Prinzessin samt dem dazugehörigen Reich in Form einer Erbschaft und einem Haus auf dem Land hat er schon gewonnen. Die Krankheit seines Kindes droht jedoch nicht nur alle Pläne, sondern auch seine Frau und damit ihn selbst zu zerstören.

Gunnar (SV) ist der einzige männliche Protagonist, dem der Wandel tatsächlich und auf geradezu märchenhafte Weise glückt. Nachdem er sich nach Madeleines Tod längere Zeit

³⁴⁷ Vgl. Van Gennep, Arnold: *Übergangsriten*. a.a.O. S. 29.

³⁴⁸ Holmberg, Hans: *Från Prins Hatt till Prins Mio. Om sagogenrens utveckling*. a.a.O. S. 27.

in einer Art geistigem Todeszustand befunden hat, in dem er sein Bett kaum verlässt und keine Nahrung zu sich nimmt, wird er durch ein Päckchen seiner Mutter, das eine Muschel, ein Symbol des fernen Meeres erhält, wieder zum Leben erweckt. Hier verändert sich sein Zustand von dem eines sozial verwaisten, vereinsamten Einzelkindes hin zum viel geliebten Sohn einer Mutter und begehrten Familienmitglied der großen Fischer-Sippe. Endlich ist sein Traum von zahlreichen Geschwistern und Verwandten erfüllt: „Jag kunde knapp röra mig femtio meter över ön förrän någon ropade: ’Hallå där. Är det inte Gerds grabb? Jag är din syssling.’“ (Ich konnte mich kaum fünfzig Meter über die Insel bewegen, bevor jemand rief: ‚Hallo. Bist du nicht Gerds Junge? Ich bin dein Cousin/deine Cousine‘). (SV 184)

Seine rechtmäßige Zugehörigkeit zu dieser Familie beweist sich auch darin, dass er wider Erwarten bei der ersten Bootsausfahrt nicht seekrank wird. In diesem Zusammenhang erfährt er auch, dass sein wirklicher biologischer Vater Seemann war. Er ist also nicht, wie fälschlich vermutet, ein echter Nachfahre seines Vaters, des leidenschaftlichen Waldmenschen und ausgeprägten Pilzliebhabers, sondern „helt och hållet hav“ (ganz und gar Meer). (SV 185) Nach seinem begrenzten Hinterwäldlerdasein kann er jetzt die positiven Eigenschaften des Meeres übernehmen: er wird offener, gelöster und unbefangener. Ganz in märchenhafter Manier erfährt Gunnar hier Erlösung durch die Liebe seiner Mutter wie auch später durch die Liebe Agnetas. Er wird erlöst aus Einsamkeit, (geistiger) Armut und von dem Gefühl, wegen des Mordes an Madeleine mit einem Fluch belegt zu sein. Er wird erlöst zu einem „höchstirdischen Glück“,³⁴⁹ ist doch „Erlösung (...) im allgemeinen Sinne eine positive Veränderung der Existenzform“.³⁵⁰

Dies wird noch verstärkt durch seine zweite Initiation, die er erfährt, als er endlich in das von seinem Vater gefürchtete und verabscheute Salzwasser steigt. Ein einziges Mal in seiner Kindheit vermochte es seine Mutter ihn gegen seines Vaters Willen mit ans Meer zu nehmen. Aus dieser Zeit ist ihm nur eine schwache Erinnerung an etwas Beglückendes im Gedächtnis geblieben. Überlagert wird diese Erinnerung allerdings von der Furcht, die ihm sein Vater vor dem Meer eingeflößt hat:

Fortfarande hade jag kvar lite av den där skräcken som far inympat i mig. Skräcken för saltvatten. Fastän han inte uttryckt sig så hade jag alltid haft en känsla av att saltvattnet skulle

³⁴⁹ Röhrich, Lutz: *Sage und Märchen. Erzählforschung heute*. . a.a.O. S. 19.

³⁵⁰ Röhrich, Lutz: Ebenda., S. 20.

upplösa min kropp som ett syrabad. Att jag inte talde det. Att jag skulle spricka som ett troll i solen

(Immer noch war in mir etwas von dem Schrecken, den Vater mir eingepflichtet hatte. Die Angst vor dem Salzwasser. Obwohl er sich nicht so ausgedrückt hatte, hatte ich immer ein Gefühl gehabt, dass das Salzwasser meinen Körper wie ein Säurebad auflösen würde. Dass ich es nicht aushalten würde. Dass ich platzen würde wie ein Troll in der Sonne). (SV 201)

Das Untertauchen im Meerwasser fungiert hierbei als Reinigungsritus, der ihn von früheren Ängsten und Belastungen befreit, dadurch gleichzeitig von seiner alten sozialen Welt trennt und in eine neue soziale Kategorie eintreten lässt:³⁵¹ nämlich die des Liebhabers und späteren Ehemannes. Durch diese Initiation wird sich der Held nach und nach seiner eigenen Kräfte bewusst, er kann daher seinen Weg zu einem glücklichen Ende führen und alle Probleme beseitigen:

Jag löstes inte upp. Saltvattnet hade en märkligt upplivande effekt. Det var som om jag varit halvsovande hela mitt liv och först nu vaknade upp på allvar. ... Jag kände mig nästan övermänskligt frisk och stark. Galet lycklig. Saltberusad.

(Ich wurde nicht aufgelöst. Das Salzwasser hatte einen bemerkenswert belebenden Effekt. Es war als wäre ich mein ganzes Leben lang im Halbschlaf gewesen und würde erst jetzt wirklich aufwachen. (...) Ich fühlte mich fast übermenschlich gesund und stark. Wahnsinnig glücklich. Salzberauscht). (SV. 201)

Dieser starke Glückszustand, in dem Gunnar sich jetzt befindet, hält nicht nur an, sondern steigert sich noch dadurch, dass er nun endlich seine Prinzessin findet – Agneta Bengtsson, die ihn aus seinen Waldtagen kennt und die die Veränderungen, die an ihm vorgegangen sind, deutlich bemerkt: „Jag känner knappt igen dig“, sade Agneta. 'Hemma var du en helt annan människa.'” ('Ich kenne dich fast nicht wieder', sagte Agneta. 'Zu Hause warst du ein ganz anderer Mensch'). (SV. 190) Wenn also unter Initiation ein radikal veränderter Zustand verstanden wird, dann ist dies bei Gunnar ganz offensichtlich der Fall.

Bei den weiblichen Protagonistinnen sticht vor allem Anna heraus, die während ihrer Reise auf Borneo ihre Initiation erlebt. Annas Urlaub auf der unbekanntenen tropischen Insel gestaltet sich anders als erwartet. Sie selbst erkennt im Nachhinein mehrere Anzeichen, die auf das Herannahen von etwas Neuem, ganz Andersartigem hingewiesen haben. Ihre Reise fungiert als eine „Schwellenüberschreitung“,³⁵² bei der Anna nicht nur zwischen Skandinavien und Borneo, zwischen kaltem, sterilem Norden und heißem, fruchtbarem

³⁵¹ Vgl. Van Gennep, Arnold: *Übergangsriten*. a.a.O. S. 29.

³⁵² Schnaas, Ulrike: *Das Phantastische als Erzählstrategie in vier zeitgenössischen Romanen*. Stockholm: Almqvist & Wiksell International 2004. S. 84.

Süden wechselt, sondern auch zwischen verschiedenen Zuständen, dem realistischen Alltag und einer neuen, fantastischen Dimension.

Am Beginn dieser Erfahrungen steht Annas Eidechsenerlebnis. In ihrem Hotelzimmer findet Anna in ihrem feuchten Bett eine Eidechse vor, die für sie – nach den eher dunklen, weniger leicht fassbaren Ängsten ihrer jüngsten Vergangenheit – endlich eine reale, greifbare Bedrohung darstellt. Anna will die Eidechse daher unbedingt vertreiben und verletzt mit ihrer Haarbürste das kleine Tier schwer, das sich verzweifelt wehrt, schwer. Während Anna das schwer verletzte Tier betrachtet, sieht sie in ihm plötzlich menschliche Züge: „Jag begär inte att någon ska tro mig, men dessa små ögon hade ett uttryck som inte hade något som helst med reptilvärlden att göra. De var skräckslagna. Bedjande.“ (Ich verlange nicht, dass mir jemand glaubt, aber diese kleinen Augen hatten einen Ausdruck, der aber auch gar nichts mit der Welt der Reptilien zu tun hatte. Sie waren schreckgelähmt. Flehend) (VD 22)

Dieser Blickkontakt genügt um die Machtverhältnisse klarzulegen und einen Rollentausch einzuleiten: Anna erkennt, dass sie die kleine Eidechse, die unter ihren schweren Verletzungen leidet, jetzt töten muss und dadurch selbst zu einem Untier wird. Während die Kröte harmlos war, muss sie sich nun zu recht vor sich selbst fürchten:

Jag tänkte inte ge mig förrän den var död. (...) Och så mötte jag dess blick! Jag kände en stor ömhet för detta lilla djur som aldrig gjort mig något ont och jag kände en fruktansvärd skuld över att jag skadat det. ”Det är ju *jag* som är ett odjur, det är *jag* som är en skrämmande, kall reptil

(Ich beabsichtigte nicht aufzugeben bevor sie tot war. (...)Und so begegnete ich ihrem Blick! Ich fühle eine große Zärtlichkeit für diese kleine Tier, das mir nie etwas Böses getan hatte und ich hatte schreckliche Schuldgefühle, weil ich es verletzt hatte. ‚*Ich* bin ja diejenige, die ein Untier ist, *ich* bin wie ein furchteinflößendes, kaltes Reptil.‘) (VD 22)

Die Begegnung mit der Echse initiiert die erste Grenzauflösung, die Anna erlebt, nämlich die zwischen Tier und Mensch. Während die Eidechse von Anna mit einem menschlichem, gefühlvollem Blick und kleinen, menschlichen Händen ausgestattet wird, sieht sie sich selbst als bestialisches Tier. Analog zu anderen Märchenfiguren wie dem Froschkönig³⁵³

³⁵³ „Der Froschkönig“, KHM 1, AaTh 440. Der in einen Frosch verzauberte Prinz wird hier von der Prinzessin erlöst, indem diese ihn an die Wand wirft.

oder dem Untier aus „Die Schöne und das Biest“³⁵⁴ bedarf sie selbst der erlösenden Rückverwandlung in einen Menschen.

Symbolisch jedoch steht die Eidechse für Seele und Verwandlung,³⁵⁵ darin ist sie sowohl mit dem Schmetterling als auch mit der Spinne verwandt, die beide später Annas Leben in beträchtlichem Maß beeinflussen werden. Es deutet also auch jetzt schon alles auf die bestehende Möglichkeit zur Metamorphose hin.

Das Eidechsen-Erlebnis wird von Anna deutlich als das erste Ereignis beschrieben, das ihr auf ihrer Reise als „Einbruch des Anderen“ erscheint, ein Vorläufer der Initiation, die ihr als nächstes widerfährt: „Det första som hände mig var att jag slog ihjäl en ödla.” – „Detta med ödlan var den första händelsen. Den andra inträffade dagen därpå. (Das erste, was mir passierte, war, dass ich eine Eidechse totschrug. – Das mit der Eidechse war das erste Ereignis. Das zweite traf am folgenden Tag ein.) (VD 22)

Am erwähnten nächsten Tag begibt sie sich mit ihrer Gruppe auf einen organisierten Ausflug in den Dschungel, bei dem Anna, irritiert durch den Diebstahl ihrer Handtasche, in eine Schlucht stürzt. Nach einer anfänglichen Panik findet sie sich allein mitten in der Wildnis wieder. Hier gibt es keine Möglichkeit, mit anderen Menschen Kontakt aufzunehmen, sondern abgeschnitten von jeglicher Zivilisation, von allem Bekannten und Vertrauten sitzt Anna im Dschungel. Dabei ist sie allerdings völlig angstlos wie eine echte Märchenheldin. Zunächst fällt sie in dieser neuen, anderen Dimension völlig aus dem Zeitbegriff heraus. Ihr Aufenthalt am Wasser erscheint ihr zwar unerhört lang – „minns det längre än en livstid“ (in meiner Erinnerung ist es länger als eine Lebenszeit) (VD 29), aber sie ist sich nicht sicher, wie viel Zeit wirklich vergangen ist, seitdem sie in die Schlucht fiel: „Om det nu var länge, jag visste faktiskt inte. Min tidsuppfattning var i olag. Och så satt jag där. Ensam på en sten i Borneo djungel.“ (Wenn es nun lange war, ich wusste es faktisch nicht. Meine Zeitvorstellung war in Unordnung geraten. Und so saß ich dort. Einsam auf einem Stein im Dschungel von Borneo). (VD 27)

³⁵⁴ „Die Schöne und das Biest“, ein französisches Volksmärchen („La belle et la bête“), in KHM als „Das singende springende Löweneckerchen“ geführt (KHM 88, AaTH 425c), berichtet von der erlösenden Liebe einer Frau zu einem in ein wildes Tier bzw. einen Löwen verzauberten Prinzen.

³⁵⁵ Vgl. das Kapitel zu Eidechse in *Knaurs Lexikon der Symbole*. S. 112.

Hier in der einsamen und gefährlichen Wildnis erreicht Anna endlich einen neuen Zustand, der von ihr beschrieben wird als „När tiden upphörde och jag befriades ifrån mig själv“ (Als die Zeit aufhörte und ich von mir selbst befreit wurde). (VD 5)

Vorangetrieben wird diese Veränderung durch die Erkenntnis, dass sie nach Hause gekommen ist. Hier erfolgt eine Umkehrung des Gewohnten, Bekannten, indem dieser fremde, bedrohliche Ort als zutiefst Eigenes und Vertrautes wahrgenommen wird. Er erhält eine mythische Dimension, denn Annas früheres Leben wird nun lediglich als Zwischenspiel, als Mangel beschrieben, während sie jetzt ihre wahre Bestimmung gefunden hat:

Och när jag satt där på stenblocket och såg ner i det guldbruna vattnet så hände något med mig. Jag gav upp. Jag släppte allt. Jag lade av mig hela bördan. (...) Med ens insåg jag att jag alltid hade suttit här. Mitt andra liv hade bara varit ett kort avbrott, en parentes, ett besynnerligt misstag. Jag hade inte alls kommit vilse. Jag hade kommit hem.

(Und als ich dort auf einem Felsblock saß und hinunter in das gelbbraune Wasser sah, geschah etwas mit mir. Ich gab auf. Ich ließ alles los. Ich legte meine ganze Last ab. (...) Mit einem Mal verstand ich, dass ich immer hier gesessen hatte. Mein anderes Leben war nur eine kurze Unterbrechung gewesen, eine Episode, ein seltsamer Irrtum. Ich hatte mich überhaupt nicht verirrt. Ich war nach Hause gekommen.) (VD 29)

Annas Begegnung mit diesem Ort voll denkwürdiger Erlebnisse, ihre Konfrontation mit dem Unbekanntem gleicht einer Jenseitserfahrung. Auch sie befindet sich im Zwischenstadium zwischen dem nicht-mehr und noch-nicht: weit entfernt von ihrer gewohnten Umgebung, „jenseits der gewohnten sozialen Zusammenhänge vollzieht sich ihr lebensgeschichtlicher Übergang in einer zweideutigen und isolierten Welt, die nicht nur anziehend, sondern auch fremd, unvorhersehbar und bedrohlich ist“, ³⁵⁶ bevor nach einer geglückten Bewältigung dieser Herausforderung ihre Heimkehr erfolgen kann.

Der Einbruch des Wunderbaren in die normale Welt wird dabei von Anna als selbstverständlich hingenommen, nicht hinterfragt und auch nicht erklärt. Als Anna schließlich von ihrer Reisegruppe wieder gefunden wird, empfindet sie das eher als Störung denn als Hilfe, als unfreiwillige Rückkehr in eine Welt, die sie gern hinter sich gelassen hat: „Men allt jag kände var likgiltighet. Jag brydde mig inte om min väska och jag upplevde ingen glädje över att ha blivit hittad.“ (Aber alles, was ich fühlte, war Gleichgültigkeit. Ich kümmerte mich nicht um meine Tasche und ich erlebte keine Freude darüber gefunden worden zu sein.) (VD 29)

³⁵⁶ Schnaas, Ulrike: *Das Phantastische als Erzählstrategie in vier zeitgenössischen Romanen*. a.a.O. S. 194.

Ihre Einweihung im Dschungel ist aber offensichtlich nicht ohne Folgen geblieben. Kurze Zeit später macht sich eine Bewegung in ihrem linken Oberschenkel bemerkbar, die sie im Nachhinein als erstes Anzeichen des Vorhandenseins von Schmetterlingslarven interpretiert: die vom Aussterben bedrohte Art *Recentia Alba* hat sie angeblich als Wirtstier erkoren und sich in der Schlucht unter ihre Haut gebohrt. Diese Bewegung in ihrem Bein, für Anna so fremd und neu in ihrer Art, wird von ihr gleichgesetzt mit dem, was junge Mütter zum ersten Mal bei Bewegungen ihres Kindes verspüren. Deutlich werden hier die mutmaßlichen Schmetterlingslarven mit dem Problem unerfüllter Mutterschaft in Zusammenhang gebracht: nicht nur war Annas Suche nach Lebenssinn und neuer Schöpfungskraft erfolgreich, durch das Vorhandensein der Puppen in ihrem Körper kann sie sich sogar besonders erwählt fühlen.

Was der Dschungel auf Borneo bewirkt, bewirkt kurz darauf das Glashaus Dr. Willofs im kalten Schweden. Hier wird Anna ähnlich wie Schneewittchen³⁵⁷ im Glassarg eine Periode starker Passivität und Ausgeliefertheit erleben: „I ett hus med glasväggar är man tillräckligt utlämnad ändå“ (In einem Haus mit Glaswänden ist man ohnehin ausreichend ausgeliefert) (VD 5), eine Zeit, in der sie sich hauptsächlich reflektierend beschäftigen kann und ansonsten auf Hilfe von außen angewiesen ist. In ihrem Fall wird die Glaskiste nicht von Zwergen, sondern von Hunden und Detektoren bewacht. Im Glashaus selbst ersteht allerdings noch einmal der tropische Dschungel Borneos mit einer Miniaturausgabe von Wärme, Feuchtigkeit, exotischen Pflanzen und Schmetterlingen. Hier kann Anna, jetzt selbst einer Schmetterlingspuppe ähnlich, geschützt und warm der Zeit des Erwachens entgegenharren.

Als hilfreich dabei erweist sich für Anna das Konzept des „subnivalen Raumes“, das ihr bei der Lektüre der für sie wahllos zusammengestellten Bücher besonders ins Auge fällt. Dieser Raum befindet sich unter der sichtbaren Oberfläche der Dinge und meint in seiner eigentlichen Bedeutung einen unter dem Schnee auftretenden Ort. Für die junge Frau wird dieser Raum zum Symbol für eine andere Wirklichkeit, die neben der sichtbaren gleichberechtigt existiert.³⁵⁸ Für sie wird somit klar, dass es neben ihrer eigenen, nach

³⁵⁷ „Schneewittchen“, KHM 53, AaTh 709.

³⁵⁸ Mit dem Nebeneinander von verschiedenen Wirklichkeitsbegriffen, die gleichberechtigt nebeneinander stehen und der Hinzufügung einer neuen, wunderbarer Dimension, die von der Protagonistin unhinterfragt

außen hin passiven, scheinbar „toten“ Existenz die Möglichkeit gibt, in den eigenen, inneren Räumen aktiv zu sein: „Man kan tro att världen är död. Men det är den inte. Vintern är den tid då somliga har sin mest aktvia livsperiod. Jag är glad att jag läste de där raderna om det subnivala rummet.” (Man könnte glauben, dass die Welt tot ist. Aber das ist sie nicht. Der Winter ist die Zeit, in der manche ihren aktivsten Lebensabschnitt haben. Ich bin froh, dass ich diese Zeilen über den subnivalen Raum gelesen habe.) (VD 195)

Wie im Dschungel so verschwimmt auch im Schmetterlingshaus die Zeit für Anna bald, ihre Zeitangaben werden vage und verschwinden zusammen mit ihrem Zeitgefühl später gänzlich. Verstärkt durch ihre Fieberschübe erscheint Annas Erzählung immer unwirklicher und traumhafter. Die Übergänge zwischen realer und imaginärer, zwischen bekannter und verborgener Welt verschwimmen. Anna gleitet mehr und mehr in den Zustand der schlafenden Märchenprinzessin. Mit ihrem Rückzug aus der vertrauten Welt und dem Pendeln zwischen Wachen und Traum ähnelt Annas Zustand stark dem todesähnlichen Schlaf, wie ihn Märchenheldinnen wie Schneewittchen oder Dornröschen³⁵⁹ durchleben.

Auch hier beginnt die Initiation durch eine Trennung Annas von allem Bekannten und Vertrauten. Nach Victor Turner befindet sich Anna nun in einem Zwischenstadium, entsprechend der liminalen Periode, die InitiandInnen während eines Rituals durchlaufen müssen: „they have nothing. They have no status, property, insignia, secular clothing, rank, kinship position, nothing to demarcate them structurally from their fellows”.³⁶⁰ Anna fällt deutlich in diese Kategorie: einsam in einem Glashaus, ohne Besitz, nur spärlich da sommerlich bekleidet, losgelöst von allen Bindungen. Sie durchlebt somit einen Zeitraum, in dem sie der einen (alten) Welt nicht mehr, und der anderen (neuen) noch nicht angehört. In diesem Stadium bleibt ihr vor allem die Betrachtung über ihr Leben, die ihr zu neuen Erkenntnissen verhilft, wodurch sie zu sich selbst und zu ihrer Umwelt in eine neue Beziehung treten kann: „During the liminal period³⁶¹ neophytes are alternately forced and encouraged to think about their society, their cosmos and the powers that generate and

als beglückend erlebt wird, erweist sich Marie Hermanson in diesem Roman auch dem Konzept des Magischen Realismus verpflichtet.

³⁵⁹ „Dornröschen”, KHM 50, AaTh 410.

³⁶⁰ Turner, Victor W.: *Betwixt and Between: The Liminal Period in Rites de Passage*. – In: *Symposium on New Approaches to the Study of Religion*. S. 9.

³⁶¹ Liminalität ist die Bezeichnung von Arnold van Gennep für die Ritualphase zwischen Trennung und Wiedereingliederung der InitiandInnen.

sustain them“.³⁶² Dieses Zwischenstadium geht ihrer Wiederaufnahme in die Gesellschaft voraus.

Gegenüber Annas tiefgehenden Initiationserlebnissen nehmen sich jene von Yvonne (HB) recht einfach aus. Das Wesentliche ihrer Geschichte bestand in der Konfrontation Yvones mit Blaubart alias Bernhard Ekberg. Als sie es endlich geschafft hat, sich äußerlich und innerlich von ihm zu lösen, scheinen sich die Widrigkeiten ihres Lebens von allein aufzulösen: ihr Mann Jörgen und sie trennen sich endgültig und Yvonne fühlt sich nicht mehr dem Druck ausgesetzt, ihn lieben zu müssen. Nach dieser Klärung verbringt die Familie einen letzten gemeinsamen Urlaub in Griechenland. Nach ihrem als sehr angenehm empfundenen Urlaubsaufenthalt erlebt Yvonne in Schweden „en lång och välbehövlig vila“ (eine lange und dringend nötige Ruhe) (HB 247). Mit diesem genussvollen Zustand kann sie ihren vorangegangenen Lebensabschnitt abschließen und fühlt sich gerüstet, eine neue Etappe in ihrem Leben zu beginnen. Yvonne ist also dabei, ihre zeitweilig gestörte Weltordnung wieder herzustellen, analog zum Märchen, das sich auszeichnet durch „eine Ordnung der Harmonie. Sie erheischt, daß vorerst Disparates übereinstimme, daß willkürlich Zerrissenes zusammenfinde, gewaltsam Verwandertes in seine wahre Gestalt heimkehre, daß Unfertiges sich abrunde“.³⁶³ Dabei handelt es sich einerseits um das „statische Ordnungsprinzip der Harmonie“, das dem Märchen eigen ist, andererseits aber auch um den „dynamischen Akt des Ordners“³⁶⁴, der alle verfügbare Kraft der HeldInnen benötigt. Indem Yvonne Ekberg entkommen und die Beziehung zu ihm aufgeben konnte, hat sich ihr disharmonischer Zustand aufgelöst, der für sie nunmehr lediglich ein Zeichen dafür ist, wie verwirrt und leer ihr Leben zu jenem Zeitpunkt war. In dieser Stimmung erscheint es ihr fast so als wäre sie nie als Haushaltshilfe in Ekbergs Haus am Orchideenweg gewesen:

Var det verkligen möjligt att hon, Yvonne Gärstrand, framgångsrik organisationskonsult med tidsplanering som specialitet, eftertraktad föreläsare och utbildare, städade en främmande mans hus klädd i byxor av bomullsjersey med resår i midjan och nopprig tröja?

(War es wirklich möglich dass sie, Yvonne Gärstrand, erfolgreiche Organisationsberaterin mit Zeitmanagement als Spezialität, begehrte Vortragende und Lehrende, bekleidet mit Hosen aus

³⁶² Turner, Victor W.: a.a.O. S. 7.

³⁶³ Klotz, Volker: *Das europäische Kunstmärchen. Fünfundzwanzig Kapitel seiner Geschichte von der Renaissance bis zur Moderne.* a.a.O. S. 15.

³⁶⁴ Klotz, Volker: *Das europäische Kunstmärchen. Fünfundzwanzig Kapitel seiner Geschichte von der Renaissance bis zur Moderne.* a.a.O. S. 15.

Baumwolltrikot mit einem Gummizug in der Taille und einem fusssligen Pullover eines fremden Mannes Haus geputzt hatte?) (HB 248)

Nun kann Yvonne als einem glücklichen Ende entgegen sehen.

Ulrika (MS) erfährt ihren todesähnlichen Zustand samt Wiedererweckung wie nicht anders zu erwarten bei der Familie Gattman. Ihre Aufenthalte bei dieser Familie sind durchgängig von einem mystischen Hauch durchdrungen: sei es die magische Stimmung, in der ihr Jens zum ersten Mal die Sternbilder erklärt, oder das Gefühl steter Verzauberung, von dem ihr Zusammensein mit Anne-Marie durchdrungen ist.

Ihr Wunsch, in diese bewunderte Familie aufgenommen zu werden, erfüllt sich endlich durch die Geschehnisse am Midsommerabend – einem magischen Zeitpunkt, der an eine Hoch-Zeit der heidnischen Vergangenheit erinnert.

Ulrika fährt mit den Gattman-Kindern einschließlich Maja, die sich entgegen ihrer Mutter Wunsch in letzter Minute noch ins Boot gedrängt hat, zu einer abgelegenen Insel, um dort mit anderen Jugendlichen den Midsommerabend zu feiern. Die Insel Kannholmen ist zugleich Aufenthaltsort und Naturreservat zahlreicher Seevögel, die sich durch die Eindringlinge gestört fühlen. Die Atmosphäre beginnt sich mystisch aufzuladen und scheint schon Unheil vorweg zu nehmen, denn die Vögel verhalten sich anders als gewohnt: „’Det är något konstigt med fåglarna ikväll’, sade jag.” (,Die Vögel sind heute Abend irgendwie eigenartig’, sagte ich.) (MS 116) Die Vögel kreisen zunächst ständig über den Jugendlichen, bis sie sich nach und nach langsam nähern und immer bedrohlicher werden, bis sie schlussendlich die Menschen sogar anfallen und zu verjagen versuchen. Ulrika begegnet unter diesen Umständen dem Blick einer Graumöwe, die sich bis auf wenig Abstand genähert hat, und ist zugleich fasziniert und abgestoßen von dem Vogel: „Blicken i det vattniga ögat var iskall, en blick som kunde förefalla ond, men som var något bortom ondska, bortom allt mänskligt och begripligt. Ett fönster mot tomma, ödsliga rymder.“ (Der Blick des wässrigen Auges war eiskalt, ein Blick der böse erscheinen konnte, der aber etwas jenseits von Bosheit war, jenseits allem Menschlichen und Begreiflichen. Ein Fenster in leere, öde Räume.) (MS 119) Das ungewöhnliche Verhalten der Vögel und ihre unangenehmen, bedrohlich wirkenden Schreie werden auch im Nachhinein von der Familie als ein Zeichen kommenden Unglücks interpretiert:

„Det var något konstigt med fåglarna, var det inte det?” (...) „Och jag hade varit där tidigare och då verkade de inte ta illa upp på något sätt. De har flugit därifrån bara. Men den här gången var det något konstigt med dem. De höll sig kvar och kollade oss. Anföll oss till och med.”

(„Irgendwas war merkwürdig mit den Vögeln, nicht wahr?“ (...) „Und ich war früher schon dort und da schienen sie es nicht übel zu nehmen. Sie sind nur weggeflogen. Aber diesmal war etwas eigenartig mit ihnen. Sie sind dageblieben und beobachteten uns. Griffen uns sogar an.“) (MS 133f)

Jens weist in diesem Gespräch darauf hin, dass Vögel perfekte Spione abgeben. Nicht umsonst wird in der nordischen Mythologie Odin von den zwei Raben Hugin und Mugin begleitet, „Exkursionsseelen („Seelenvögel“), die er auszusenden und als die er weit Entferntes auszukundschaften vermag“.³⁶⁵

Neben der Aufgabe Botschaften zu überbringen, stehen Vögel³⁶⁶ als Symboltiere im Kontext von Märchen und Mythen durch ihre Flugfähigkeit auch mit dem Flug der Seele in Verbindung. Sie verkünden das Schicksal der HeldInnen, was großes Glück bringt für jene, die ihre Sprache verstehen. Neben ihrer helfenden Funktion sind Vögel auch Verwandlungstiere – Held oder Heldin werden in einen Vogel verwandelt und verbleiben in diesem Körper bis zur ihrer gänzlichen oder auch nur teilweisen Erlösung oder manchmal sogar für immer. Um zaubern zu können, reicht oft schon eine einzige Vogelfeder aus, denn hier gilt das Prinzip pars pro toto. Möglicherweise machte die schon im Altertum vorherrschende „Vorstellung, daß der Geist, die Seele beim Tod des Menschen den Körper in Gestalt eines Vogels verlässt“³⁶⁷ den Vogel besonders als Märchenfigur so beliebt.

In *Musselstranden* sind es die Seevögel, zu denen das autistische Adoptivkind Maja eine besondere Beziehung hat. Maja selbst verschwindet jedoch nach dem Midsommerabend unauffindbar. Trotz fieberhafter Suche muss mit dem Schlimmsten gerechnet werden. Die folgende Zeit ist geprägt von Chaos, Schuldgefühlen und Verzweiflung. Nach drei Tagen wird die Suche nach dem Kind eingestellt, von dem jetzt niemand mehr annimmt, dass es noch am Leben sein könnte. Aber auch ein totes Kind kann nicht gefunden werden:

Man tvingades konstatera att den lilla flickan trots ihärdigt sökande inte kunnat hittas, varken död eller levande. Hon var helt enkelt borta. (...) Maja var borta. Inte död. Inte levande. Bara borta. Vi befann oss i ett vakuum. Vi kunde inte sörja, inte glädjas.

³⁶⁵ Hasenfratz, Hans-Peter: *Die religiöse Welt der Germanen. Ritual, Magie, Kult, Mythos*. Freiburg: Herder, 1992. S. 96.

³⁶⁶ Hierzu gehören mythische Tiere wie der Phönix, der Märchenvogel schlechthin, aber auch alltägliche und mehr oder minder flugbegabte wie Rabe und Eule, die als besonders kluge Tiere angesehen werden, die Turteltaube als klassischer Liebesvogel, der Schwan, mit den sich die Vorstellung von Anmut und Reinheit verbindet oder der Adler mit seiner majestätischen Größe. Marie Hermansons Liebe gehört offensichtlich den Seevögeln.

³⁶⁷ Just, Gisela: *Die Vögel im Zaubermärchen*. In: *Zauber Märchen. Forschungsberichte aus der Welt der Märchen*. Im Auftrag der Europäischen Märchengesellschaft hrsg. v. Ursula Heindrichs und Heinz-Albert Heindrichs. München: Eugen Diederichs 1998. S. 114.

(Man war gezwungen festzustellen, dass das kleine Mädchen trotz beharrlicher Suche nicht gefunden werden konnte, weder tot noch lebendig. Sie war ganz einfach fort. (...) Maja war fort. Nicht tot. Nicht lebendig. Nur fort. Wir befanden uns in einem Vakuum. Wir konnten nicht trauern, nicht uns freuen.) (MS 126 und 131)

Weil sie in die schrecklichen Geschehnisse involviert war und ist, wird Ulrika nun endlich wirklich zu einem Familienmitglied der Gattmans und versucht gemeinsam mit diesen, die unerträgliche Situation durchzustehen. Die Familie befindet sich mehrere Wochen lang in diesem todesähnlichen Zustand. Es gibt weder Bewegung noch Kommunikation, alles ist „sorgligt und fullkomligt stillastående“ (traurig und vollkommen stillstehend.) (MS 135)

Das Verschwinden Majas wirkt zugleich als ein „katalysator som utlöser destruktiva krafter i familjen. Den lyckliga fasaden brister. Sorgen kann så att säga inte backas bort när hon återfinns“ (Katalysator, der destruktive Kräfte in der Familie auslöst. Die glückliche Fassade zerbricht. Die Trauer kann sozusagen auch nicht rückgängig gemacht werden, als sie wieder gefunden wird).³⁶⁸ Die Familie wird schließlich daran zerbrechen.

Denn nachdem die Familie durch den Verlust Majas bis über das Erträgliche hinaus belastet wurde, geschieht dies fast noch mehr durch das plötzliche Wiederauftauchen des Kindes. Zu einem Zeitpunkt, an dem längst alle aufgehört haben, um ein Wunder zu beten, wird Maja auf einem nicht zugänglichen Felsen mitten im Meer gefunden und per Hubschrauber von dort gerettet und zurück gebracht:

Strax efter strandens slut, där berget störtar nästan lodrätt ner i vattnet, stod ett barn på en klipphylla. Om inte solens sista strålar råkat falla just här, hade de kanske inte alls lagt märke henne. (...) ”Inte kunde någon stå där, varken barn eller vuxen”, sade hon när hon senare återgav sin reaktion. Från hennes utsiktspunkt i ekan verkade platsen helt omöjlig för en människa att vistas på. Berget föreföll slätt som en vägg och det syntes henne som om flickans fötter inte hade något fäste, utan svävade strax framför berget.

(Gleich nach dem Ende des Strands, wo der Berg fast senkrecht ins Wasser stürzte, stand ein Kind auf einer Felsvorsprung. Wenn nicht die letzten Strahlen der Sonne nicht zufällig hierher gefallen, hätten sie es vielleicht überhaupt nicht bemerkt. (...) ‚Niemand konnte dort stehen, weder Kind noch Erwachsene’, sagte sie, als sie später ihre Reaktion wiedergab. Von ihrem Aussichtspunkt im Boot wirkte der Platz völlig unmöglich für den Aufenthalt eines Menschen. Der Berg wirkte glatt wie eine Wand und es schien ihr, als ob die Füße des Mädchens keinen Halt hätten, sondern direkt vor dem Berg schwebten.) (MS 137)

Zum unfassbaren Erstaunen der Familie und einem nicht zu unterdrückenden Entsetzen erscheint Maja so, wie sie sechs Wochen vorher verschwunden ist: wohlgenährt und gepflegt. Offensichtlich hat sie alle Ereignisse ohne äußere Schäden überstanden, sie wirkt

³⁶⁸ Franzen, Lars-Olof: *En ny bok: Gåtor, fåglar och troll. Marie Hermansons nya bok är en deckare som utspelas i en mytisk värld*. In: *Dagens Nyheter*. 1998-04-24. S. 2.

gesund und völlig unverändert. Da das Kind nie gelernt hat zu sprechen, kann es selbst nichts über das Erlebte berichten. Ihr sich völlig gleiches Wesen, die Tatsache, dass all diese Wochen offensichtlich spurlos an ihr vorbeigegangen sind bis hin zu ihrem fast übernatürlichen Wiederauftauchen an einer unzugänglichen Stelle im Meer bergen etwas Unheimliches, das die Familie mit uneingestandenem Grauen erfüllt und ihre Einstellung zu Maja ändert:

Det under hon bett om hade inträffat. Hon hade återfått sin dotter från de döda, oskadd och frisk. (...) Hon var sig precis lik. Kanske var det just därför Karin tvivlade. Om ett barn försvinner på en holme långt ute i havsbandet och återfinns på en otillgänglig klipphylla på fastlandet sex veckor senare, så förväntar man sig någon form av förändring hos detta barn. Att det ska vara smutsigt, hungrigt, skadat, chockat, vad som helst är tänkbart – utom just detta: att barnet är helt oförändrat.

(Das Wunder, um das sie gebeten hatte, war eingetroffen. Sie hatte ihre Tochter von den Toten wieder bekommen, unversehrt und gesund. (...) Sie war sich völlig gleich. Vielleicht zweifelte Karin gerade deshalb. Wenn ein Kind auf einer kleinen Insel draußen in den äußersten Schären verschwindet und auf einem unzugänglichen Felsvorsprung auf dem Festland sechs Wochen später wieder gefunden wird, so erwartet man irgendeine Form von Veränderung an diesem Kind. Dass es schmutzig, hungrig, verletzt, geschockt ist, alles ist denkbar – außer gerade diesem: dass das Kind völlig unverändert ist.) (MS 139f)

Im Gegensatz zu anderen Bergtagen-Erzählungen ist es hier nicht das entführte Kind, das verändert aus der Gefangenschaft zurückkehrt und sich nicht wieder ins alte Leben finden kann, sondern es sind die Familienmitglieder, die sich zu verändern beginnen und deren altes Leben zerbricht. Mit dem Bergtagning-Motiv kommt hier ein Motiv zur Anwendung, das sich im Norden großer Beliebtheit erfreut: „Bergtagning går alltid hem“

(Bergentrückung kommt immer an) (MS 21), wie auch Ulrika in ihrer

Forscherinnenkarriere feststellen kann. Durch Ulrika werden die LeserInnen dann auch in den skandinavischen Volksglauben eingeführt, nach dem Mensch oder Vieh von den Trollen geholt wird, um im Berg in einer Art Parallelwelt ihr Leben zu fristen. Anhand ihrer Forschungen gibt Ulrika im Buch über verschiedene Sagen näheren Aufschluss. Sie erzählt, wo welche Sagen vorkommen und wonach sie diese bei ihren Vorträgen auswählt. Dadurch wird die Möglichkeit nahe gelegt, auch Majas unerklärbares Verschwinden und Wiederauftauchen als Bergtagning zu interpretieren.

Der zweite Erzählstrang in *Musselstranden*, der sich um die Figur Kristinas entwickelt, enthält hingegen mythische und schamanistische Züge. Kristina, eine junge, psychisch kranke Frau, lebt allein in einer Hütte am Meer mit einem starken Bezug zur Natur. Völlig isoliert verbringt sie ihre Zeit mit dem Kajak auf dem Wasser, einer Seejungfrau gleich, oder beim Sammeln von Knochen, Geweihstücken und anderen Utensilien, die sie in ihrer Umgebung findet. Sie unterhält sich mit den Tieren des Waldes und lässt sich von ihnen

führen. In dieser Welt des Schweigens lebt sie dann mit der autistischen Maja, die ebenfalls nicht in die „normale“ Welt gehört, in völliger Harmonie.

Anklänge an Schamanismus zeigen sich schon in der Kindheit Kristinas, wenn davon ausgegangen wird, dass unter Schamanen Frauen und Männer verstanden werden, die eine „von Kindheit an durch körperliche oder andere Besonderheiten angekündigte ekstatische Berufung aus[ge]zeichnet“³⁶⁹ und die sich in der Folge zu ExpertInnen für die Beziehung zur Totenwelt entwickeln.

Kristinas Kindheit und Adoleszenz sind durch eine starke psychische Krankheit geprägt, die es ihr später sogar unmöglich machen, auch nur das Haus zu verlassen. Isoliert und extremen Ängsten ausgesetzt, ähnelt ihr Weg dem „angstbesetzten inneren Weg (...), auf dem der Schamane seine Berufung erkennt“.³⁷⁰

Die Ängste, die Kristina durchlebt, bringen sie schließlich dazu, Tiermasken zu tragen, die sie durch Zufall entdeckt hat. Auf diese Weise fühlt sie sich so weit geschützt, dass sie sich wieder unter Menschen wagt:

Hon kände sig helt annorlunda. Hon upplevde ingen rädsla längre. (...) Det var en underbar frihet. Hon köpte sig två masker till. En örnmask och en tigermask. (...) De var alle tre rovdjur och allesammans skrämde människor, men de var olika till sina väsen märkte hon.

(Sie fühlte sich völlig anders. Sie erlebte keine Angst mehr. (...) Es war eine wunderbare Freiheit. Sie kaufte sich noch zwei Masken. Eine Adlermaske und eine Tigermaske. (...) Alle drei waren Raubtiere und miteinander erschreckten sie die Menschen, aber in ihrem Wesen waren sie verschieden, wie sie bemerkte.) (MS 67f)

Wann immer sie die Masken trägt, wird Kristina vom Geist der Tiere – Fuchs, Adler, Tiger – und ihrer Kraft erfüllt, so dass sie sich weigert, die Masken außer in der Nacht jemals abzulegen. Durch das beständige Tragen der Masken und der Nachahmung der von ihnen verkörperten tierischen Lebensweise wird Kristina selbst immer tierähnlicher. Als ihre Eltern sie dabei ertappen, dass sie ihre Mahlzeiten auf dem Boden verteilt und dann hinunterschlingt, bringen sie sie ins Krankenhaus und vernichten die Masken. Später bemerkt Kristina dann, dass, obwohl die Masken selbst nicht mehr vorhanden sind, deren Tiergeist noch in ihr wohnt:

Maskerna hade förstörts, men djurens ande hade hon behållit. Hon hade djuren inom sig och när hon ville – i stugan, i affären eller ute på ängarna – kunde hon bli någon av dem och se med det djurets ögon. Hon log när hon tänkte på detta, för denna förmåga var hennes egen hemlighet.

(Die Masken waren zerstört worden, aber den Geist der Tiere hatte sie behalten. Sie hatte die Tiere in sich und wenn sie wollte – im Häuschen, im Geschäft oder draußen auf den Wiesen –

³⁶⁹ Ginzburg, Carlo: *Hexensabbat. Entzifferung einer nächtlichen Geschichte*. FaM: Fischer 1993. S. 212.

³⁷⁰ Ebenda, S. 269.

konnte sie eines von ihnen werden und mit den Augen des Tieres sehen. Sie lächelte, wenn sie daran dachte, denn dieses Vermögen war ihr eigenes Geheimnis.) (MS 100)

In dieser Episode fällt die starke Verknüpfung zwischen Mensch und Tiergeist auf. Laut Ginzburg besteht „zwischen Tieren und Seelen, Tieren und Toten, Tieren und dem Jenseits (...) ein tiefer Zusammenhang“.³⁷¹ Als eine Person, die mit Tieren kommunizieren kann und ihren Geist in sich fühlt, zeichnet sich Kristina offensichtlich durch eine starke Verbindung zur Anderswelt, zum Totenreich aus, wodurch ihre schamanistischen Züge unterstrichen werden. Eine ähnliche Verbindung besteht auch zwischen Masken und Totengeistern, denn mit dem lateinischen „larva“ wurden sowohl die Maske als auch der Totengeist bezeichnet, und im Mittelalter konnte der „larvatus“ sowohl eine maskentragende Person als auch eine Person bedeuten, die von Dämonen besessen ist.³⁷² Kristinas weiterer Weg trägt noch zur Verstärkung der mythischen und schamanischen Motive bei. Nach ihrer Heilung lebt sie allein in ihrer „Anderswelt“, fast ohne jeglichen Kontakt nach außen. Die Welt erscheint ihr pantheistisch und animistisch, die Dinge haben eine Stimme, mit der sie zu ihr sprechen. Sie erkennt den Geist von Tieren und Pflanzen und kann sich mit ihnen verständigen. Als eine Art mythischer Mensch versteht sie auch die Sprache der Tiere: „De visade vägen. Ibland blev det tyst och då hade hon gått fel. Då var det bara att stå alldeles stilla och vänta i den svarta natten och så hörde hon dem igen. De kom tillbaka och hämtade henne.“ (Sie zeigten den Weg. Manchmal wurde es still und da hatte sie sich verirrt. Da musste sie nur völlig stillstehen und in der schwarzen Nacht warten und dann hörte sie sie wieder. Sie kamen zurück und holten sie.) (MS 101)

Außerdem beschäftigt sich Kristina auch mit „toten“ Gegenständen, Steinen, Knochen, Fellstückchen und anderen Dingen, die sie zum Leben erwecken kann, indem sie mit ihnen bastelt. Hier befindet sie sich in guter schamanischer Tradition: „Der Brauch, die Knochen von getöteten Tieren aufzusammeln, um sie wiederauferstehen zu lassen, ist gewiß sehr alt, wie die geographische Verbreitung der mythischen und rituellen Zeugnisse zu verstehen gibt“.³⁷³ Schon in der Edda³⁷⁴ wird vom germanischen Gott Thor erzählt, dass er die ihm heiligen Ziegenböcke wieder auferweckt, indem er mit seinem Hammer auf deren Knochen schlägt. Da der Sohn seines Gastgebers einen Schenkelknochen gespalten hat, lahmt einer

³⁷¹ Ginzburg, Carlo: *Hexensabbat* a.a.O. S. 289.

³⁷² Ebenda, S. 293.

³⁷³ Ginzburg, Carlo: *Hexensabbat* a.a.O. S. 287.

³⁷⁴ Siehe Gylfaginning, Kap. 44, in der Snorra-Edda, um ca. 1220 von Snorri Sturluson (1179-1241) verfasst

der Böcke. Diese Tradition hielt sich im Norden offensichtlich lange, denn samische Schamanen,

„denen die Vorbereitung der Opfer für den Ritus oblag, erklärten in der Mitte des 18. Jahrhundert den dänischen Missionaren, die Knochen müssten sorgsam gesammelt und geordnet werden, denn auf diese Weise schenke der Gott,³⁷⁵ an den sich das Opfer richte, den getöteten Tieren wieder Leben und mache sie noch feister als zuvor“.³⁷⁶

Die Knochen stehen hier gleichbedeutend für die Tiere, die sie früher darstellten und außerdem für die Kommunikation mit den Tieren und zugleich mit den Toten. Nur eine Schamanin kann ihre Stimme hören und verstehen und für ihre Mitwelt übersetzen.

Kristina versteht die Stimmen der von ihr gesammelten Gegenstände:

Dessa ting hade en röst. När hon höll dem i handen och vände på dem kunde de i vissa ögonblick tala till henne. Även stenar kunde ha en ande, även de kunde tala, och det var något hon upptäckt först nyligen. Deras röster var svaga och mumlande och lade sig så djupt ner i hennes själ, att hon måste vara alldeles ren från tankar och känslor för att förnimma dem.

(Diese Dinge hatten eine Stimme. Wenn sie sie in Händen hielt und wendete, konnten sie in bestimmten Augenblicken zu ihr sprechen. Selbst Steine konnten einen Geist haben, sogar sie konnten sprechen, und das war etwas, was sie erst kürzlich entdeckt hatte. Ihre Stimmen waren schwach und murmelnd und legten sich so tief in ihre Seele, dass sie völlig rein von Gedanken und Gefühlen sein musste, um sie zu vernehmen.) (MS 149)

Nicht nur sprechen die Dinge zu ihr, sie bitten sie auch ausdrücklich darum, wieder mit Leben erfüllt zu werden. Alles, was sie sammelt, Krabbenschalen, Federn, Skelettknochen, sprechen zu ihr. Zum einen sprechen sie von Verfall und Auflösung, aber sie bitten sie auch: „Rör vid oss“, bad de. „Väck oss. Ge oss liv.“ („Berühre uns“, baten sie. „Wecke uns auf. Gib uns Leben“.) (MS 239)

Das neue Leben dieser Gegenstände ist still, konzentriert und voller Heimlichkeit.

Zwischen ihnen und ihrer neuen Schöpferin besteht eine liebevolle Beziehung. In diese enge Bindung zwischen Kristina und den „Naturdingen“ passt sich Maja mühelos ein.

Auch sie liebt diese schweigende Welt, und, wie Kristina feststellt, auch Maja vernimmt deren Stimmen.

Während Maja Kristina in vielem ähnlich ist, fällt sie vor allem wie schon erwähnt durch ihr besonderes Verhältnis zu Vögeln auf:

Flickan hade ett säreget förhållande just till fåglar. Precis som Kristina kunde hon få kontakt med rådjuren i mörkret, hon kunde närma sig harar utan att skrämma dem och hon kunde få den annars så skygga räven att visa sig. Men fåglarna tycktes stå henne närmast. När hon anlände till de yttersta skären flockades de alla omkring henne och det var en ton av glädje och jubel i deras skrik som Kristina aldrig hört när hon varit där ensam. Flickan kunde få dem att sitta på hennes utsträckta armar och händer. Hon kunde hålla dem nära intill sitt ansikte medan ljud strömmade

³⁷⁵ In diesem Fall handelt es sich um Horagalles, die finnische Entsprechung Thors.

³⁷⁶ Ginzburg, Carlo: a.a.O. S. 154.

över hennes läppar, ljud som var så märkliga att Kristina knappt trott att en människa kunde frambringa dem.

(Das Mädchen hatte ein eigentümliches Verhältnis gerade zu Vögeln. Genau wie Kristina konnte sie im Dunkeln Kontakt mit den Rehen bekommen, sie konnte sich Hasen nähern ohne sie zu erschrecken und sie konnte den sonst so scheuen Fuchs dazu bekommen, sich zu zeigen. Aber die Vögel schienen ihr am nächsten zu stehen. Wenn sie an den äußersten Skären ankam, scharten sie sich alle um sie und es war ein Ton von Freude und Jubel in deren Schrei, wie Kristina ihn noch nie gehört hatte, wenn sie allein dort war. Das Mädchen konnte sie dazu bekommen auf ihren ausgestreckten Armen und Händen zu sitzen. Sie konnte sie nahe an ihr Gesicht halten, während Laute über ihre Lippen strömten, Laute die so merkwürdig waren, dass Kristina kaum glauben konnte, dass ein Mensch sie hervorbringen konnte.) (MS 193f)

Selbst für Kristina sind also diese Vorgänge erstaunlich, die noch nie erlebt hat, dass sich Vögel in der Gegenwart eines Menschen so verhalten können.

Der Vogel an sich gilt nach schamanischer Auffassung als Seelentier. Als Versteck für die Seele zeigt er möglicherweise deshalb Eignung, weil er leicht und schnell fliegen kann und schwer zu fangen ist. Zauberer und Hexen können ihre Seele in Vogelgestalt fliegen lassen.³⁷⁷ Schon bei Plinius findet sich in der *Naturalis Historia*, VII, 174 der Hinweis auf eine Statue, die „Aristeas darstellte, wie er gerade seine Seele in Gestalt eines Raben aus dem Munde entweichen ließ“.³⁷⁸

Maja hat hier offensichtlich ihr Seelentier in den Seevögeln gefunden, mit denen sie kommunizieren kann. Wie Kristina gehört also auch Maja nicht in die Welt der Menschen, sondern in die Anderswelt, die Welt der Stille, der Kommunikation mit den Tieren, der Harmonie:

Flickan hörde inte ihop med människorna i tälten. Hon hörde inte ihop med folket i fritidsbåtarna och i affären, de gapiga, påstridiga pratkvárnarna, dem man måste träffa någon gång då och då för att få mat och förnödenheter, men som man lämnade så fort man kunde. Nej, hon hörde ihop med den andra världen. Med rådjuren, fåglarna, snäckorna, benbitarna.

(Das Mädchen gehörte nicht in die Welt der Menschen in den Zelten. Sie gehörte nicht zu den Leuten in den Vergnügungsbooten und in den Geschäften, den schreienden, streitsüchtigen Schwätzern, die man von Zeit zu Zeit treffen musste um Essen und andere Bedarfsartikel zu bekommen, die man aber so schnell man konnte verließ. Nein, sie gehörte zu der anderen Welt. Zu den Rehen, Vögeln, Schnecken, Knochenstücken.) (MS 192)

Majas „Bergtagning“ ist also keine Entführung, sondern eigentlich eine Heimkehr. Da auch sie sich von den „normalen“ Menschen unterscheidet, teilt sie nun mit der gleich gesinnten Kristina das Leben in ihrer „Anderswelt“. Beide sind in dieser Schutzzone zwischen Meer und Berg zu Hause, verständigen sich mit den Tieren und leben selbst wie zwei kleine wilde Tiere. Erst die Rückholung Majas aus diesem mythischen Zustand bringt

³⁷⁷ Vgl. Sydow, Carl Wilhelm von: *Våra folksagor. Vad de berättar om forntida tro och sed*. Stockholm: Natur och Kultur 1941. S. 123f.

³⁷⁸ Ginzburg, Carlo: a.a.O. S. 222.

die wahren Probleme, zum einen für Majas Familie, zum anderen für Kristina, die diesen Verlust nicht verwinden kann und mit einer tödlichen Dosis Tabletten nun für immer im Berg verschwindet, bis ihr Skelett viele Jahre später dort von Ulrikas Söhnen gefunden wird.

Gleichzeitig verbindet das Motiv des „Bergtagning“ Motive aus Sage, Märchen und Mythos. Aus dem reichen Sagenstoff des Nordens lässt Marie Hermanson Ulrika selbst ausführlich berichten. Mit dem Mythos verbindet das „Bergtagning“ vor allem die Kommunikation mit der Anderswelt, der schamanische Ritus und die Idee der Jenseitsreise. Die Verbindung mit dem Märchen ergibt sich vor allem, wenn wir mit Max Lüthi annehmen, dass „Wachträume, Fieberträume, Extase, schamanistische Entrückung, Zauberglaube und Zauberriten“³⁷⁹ zu den Wurzeln des Märchens gehören.

4.4.2.4 *Das Happy End mit Prinz und Prinzessin*

Wie sich sehen ließ, erleben die meisten der ProtagonistInnen Hermansons todesähnliche Zustände, die den Durchgang zu neuen Phasen ihres Lebens bilden. Oft sind diese Übergänge auch begleitet von dem Gefühl, ein altes Stadium ihres Lebens hinter sich zu lassen und nun einen ganz neuen Lebensabschnitt zu beginnen. Eine geglückte Initiation trägt natürlich alle Anlagen zu einem Happy End in sich. Denn: kein „echtes“ Märchen ohne Happy End – die Gewissheit des glücklichen Endes gilt als ein Wesensmerkmal der europäischen Zaubermärchen und wird dementsprechend auch nachdrücklich erwartet. Denn „das Vertrauen in das gute Ende bleibt unerschütterlich. Der gute Märchenausgang ist deshalb eine Notwendigkeit im wörtlichen Sinne einer Wendung der Not“.³⁸⁰ Nach der erfolgreichen Initiation der Heldin oder des Helden in eine neue Lebensphase gilt es, die gestörte Ausgangsordnung nun in eine positive neue Weltordnung umzuwandeln, wobei das Happy End als „a basic and important aspect“³⁸¹ fungiert. Kaum etwas ist dem Märchen so wichtig wie das individuelle Glück:

Das Thema der Glücksverwirklichung, die Erfüllung des Glücksstrebens ist es aber, was das Märchen als Erzählung beglückend macht. So äußerlich dieses Glücksstreben auch manchmal erscheint, denn Glück und Gold gehören immer zusammen, so stecken hier doch starke Anteile einer inneren Wahrheit: Reichtum und langes Leben bilden nur den äußerlichen Abschluß des Märchens, dessen innere Befriedigung psychologisch in der Beilegung von Konfliktsituationen liegt. Zum Begriff des Glücks im Märchen gehören jedenfalls nicht nur Liebeserfüllung und

³⁷⁹ Lüthi, Max: *Es war einmal*. a.a.O. S. 69.

³⁸⁰ Röhrich, Lutz: *Märchen und Märchenforschung heute*. – In: *Märchen und Märchenforschung in Europa. Ein Handbuch*. a.a.O. S. 11.

³⁸¹ Jones, Steven Swann: *The fairy tale. The magic mirror of imagination*. NY: Twayne 1995. S. 17.

Reichtum, sondern auch der Begriff der Zufriedenheit. Nicht zufällig heißt es am Märchenschluß so häufig: „Sie lebten glücklich und zufrieden“.³⁸²

Ein märchenhaft glückliches Ende bezieht sich wie dargestellt zu allererst auf das persönliche Glück des Helden und der Heldin, es kann Eheglück – eine buchstäbliche „Märchenhochzeit“ – sowie Reichtum und damit verbundenen sozialen Aufstieg bedeuten. Als zentrales Symbol für die Veränderung des sozialen Status dient das Königtum: neben der Erlangung der erwünschten Prinzessin oder des Prinzen gibt es oftmals das halbe Königreich als Zugabe, spätere alleinige Thronanwartschaft garantiert. Dabei ist jedoch mit Königtum mehr gemeint als nur die Möglichkeit über andere zu herrschen oder sich jeglichen materiellen Wunsch auf maßlose Art erfüllen zu können: es ist eine „zeitlose Idee; der König Symbol eines hohen Wertes“.³⁸³ Zugleich ist der König „ein Hochwertbegriff im Sinne einer psychischen Höherentwicklung des Menschen“³⁸⁴, denn das „Leben in Hülle und Fülle bringt im Märchen mehr als nur die Befriedigung materieller Wünsche und sozialen Aufstieg“.³⁸⁵ In den sozialen Schichten, in denen Märchen erzählt wurden, hing das persönliche Glück allerdings gerade vom Wandel der sozialen Verhältnisse ab. Das höchste denkbare Glück musste demnach auch mit dem höchsten vorstellbaren Aufstieg einhergehen.

Da Märchen aber „Geschichten von Gefährdung und Glück [sind], deren Wirksamkeit gerade darin begründet ist, daß sie vielerlei Konkretisierungen und ‚Anwendungen‘ erlauben“,³⁸⁶ so hat das persönliche Glück bei Marie Hermanson ebenfalls verschiedene Facetten. Es bedeutet auf jeden Fall einen Zustandswechsel, gepaart mit einem Gefühl innerer Zufriedenheit, dem (Wieder-)Erwachen der Lebensfreude und der Erlangung neuer Kraft. Innere Zerrissenheit und seelisches Leiden können überwunden werden, die Verwandlung in einen glücklichen Menschen gelingt.

Neben dem neu erlangten inneren kann aber auch materieller Reichtum durchaus das Happy End begleiten, sei es in Form von Geld oder zumindest der Aussicht darauf durch das Ergreifen eines neuen Berufs oder durch wiedererlangte Kreativität und neue Begeisterung, die sich im beruflichen Alltag förderlich auswirken werden.

³⁸² Röhrich, Lutz: *Sage und Märchen. Erzählforschung heute*. a.a.O. S. 24.

³⁸³ Röhrich, Lutz: „*und weil sie nicht gestorben sind...*“ a.a.O. S. 143.

³⁸⁴ Ebenda, S. 144.

³⁸⁵ Ebenda, S. 144.

³⁸⁶ *Und wenn sie nicht gestorben sind... Perspektiven auf das Märchen*. Hrsg. v. Helmut Brackert. a.a.O. S. 65.

Vor allem aber taucht – mehr oder weniger dezent – der unentbehrliche Prinz am Ende der Geschichte auf, die Möglichkeit eines zweisamen Happy Ends wird bei den weiblichen Protagonistinnen zumindest ausdrücklich angedeutet. Auch wenn hier keine Hochzeitsglocken läuten, einen in Frage kommenden Kandidaten gibt es für Anna, Ulrika und Yvonne allemal. Ob und wie sie diese Möglichkeit nutzen, lassen die Romane zwar offen, aber es darf natürlich auf Eheglück gehofft werden.

Eine wirkliche Märchenhochzeit mit der unverzichtbaren Prinzessin erlebt nur Gunnar (SV). Ihm allein von allen männlichen Hauptfiguren gelingt es, alle inneren und äußeren Widerstände zu überwinden und sein finsternes Waldleben gegen sozialen und materiellen Aufstieg und die Hochzeit mit der schönsten aller Prinzessinnen einzutauschen.

Gunnars Leben hat mit seiner Übersiedelung ans Meer gleichsam schon eine neue Ordnung gefunden. Das Meer kennzeichnet für ihn eine andere Welt, die seinen Geist aus der Waldesenge befreit und wo Zeit und Raum neu geschrieben werden, so als ob das Meer „utgjorde en annan, likadan värld och ju mer man tittade desto osäkrare blev man på vilken värld som var den riktiga. (...) Tiden höll andan. (eine andere, gleiche Welt bildete und je mehr man schaute, desto unsicherer wurde man, welche Welt die richtige sei. (...)) Die Zeit hielt den Atem an“ (SV 217)

In diesem geheimnisvollen neuen Universum begegnet ihm nun endlich auch seine Prinzessin. Dabei handelt es sich um eine bereits bekannte Gestalt – Agneta Bengtsson, von Gunnar in der Vergangenheit in der Rolle als unscheinbares Waldkind nie richtig wahr- oder ernst genommen, hat ihre schlichte Hülle abgelegt und erscheint nun wie verwandelt, durch die Seesonne gebräunt und gekräftigt. Diese junge Frau, die einst bei den Pilz-Kursen mit zäher Ausdauer Gunnar nicht von der Seite wich, deren Interesse aber von ihm nicht im geringsten geteilt wurde, hat Gunnar in Erinnerung als

en flicka med gråblek, ojäm hy och beigefärgat hår, inte olik en björksopp (en art som i svampböckerna brukar betecknas som ‚matnyttig, men något smaklös‘). (...) Agneta hade troget deltagit i varenda exkursion de senaste tre åren och eftersom vi var i samma ålder försökte far alltid få oss intresserade av varandra.

(ein Mädchen mit graubleicher, rauher Haut und sandfarben gefärbtem Haar, nicht unähnlich einem Birkenpilz [eine Art, die in den Pilzbüchern als ‚essbar, aber etwas geschmacklos‘ bezeichnet wurde. (...) Agneta hatte treu an jeder Exkursion der letzten drei Jahre teilgenommen und weil wir im gleichen Alter waren, versuchte Vater immer, unser Interesse aneinander zu wecken.) (SV 27)

Dieser fade Birkenpilz war aber, ähnlich dem hässlichen jungen Entlein oder aber anderen verkannten Prinzessinnen wie Allerleirauh³⁸⁷ oder der Gänsehirtin,³⁸⁸ nun seinerseits der Verzauberung dank der Seeluft entkommen und hatte sein unscheinbares Äußere abgelegt:

Hon var inte alls lik någon björksopp längre. Huden var brunbränd och solen hade blekt hennes hår gyllenblont. Och hennes kropp! Jag hade aldrig tidigare tänkt på att Agneta Bengtsson hade en kropp. Men det hade hon. Sannerligen hade hon det.

(Sie ähnelte überhaupt nicht mehr einem Birkenpilz. Die Haut war braungebrannt und die Sonne hatte ihr Haar goldblond gebleicht. Und ihr Körper! Ich hatte früher nie daran gedacht, dass Agneta Bengtsson einen Körper hatte. Aber den hatte sie. Den hatte sie wahrhaftig.) (SV 187)

Nachdem Agneta zur strahlend schönen Prinzessin geworden ist, folgt unaufhaltbar die gegenseitige Verliebtheit, und wenn sich von einem Roman Hermansons sagen lässt, „ein glückliches Ende darf und muss man (...) erwarten“,³⁸⁹ dann sicher hier. Natürlich bleibt beiden nicht verborgen, dass sie sich im Gegensatz zu früher stark verändert haben, wobei diese Verwandlung nicht mehr als wenige Wochen in Anspruch genommen hat:

’Jag känner knappt igen dig’, sade Agneta. ’Hemma var du en helt annan människa.’ (...) ’Du är verkligen annorlunda, Gunnar.’ ’Du är också annorlunda’, sade jag (...) ’Det är väl miljön’, sade hon. ’Man ser annorlunda ut i en annan miljö.’ Så kanske det var. Vi hade kommit ut ur skogen. Vi hade fått syn på varandra.

(’Ich erkenne dich kaum wieder’, sagte Agneta. ’Zu Hause warst du ein ganz anderer Mensch.’ (...) ’Du bist wirklich anders, Gunnar.’ ’Du bist auch anders’, sagte ich. (...) ’Das macht wohl die Umgebung’, sagte sie. ’Man sieht in einer anderen Umgebung anderes aus.’ So war es vielleicht. Wir waren aus dem Wald herausgekommen. Wir hatten einander erblickt.) (SV 190f)

Nachdem beide am Meer zueinander gefunden haben, beginnt eine zarte Phase gegenseitiger Liebe, mit der eine Phase des Glücks eingeläutet wird, die zielstrebig auf eine Hochzeit hinführt. Zum ersten Mal in seinem Leben fühlt sich Gunnar als beneidenswerter Mensch, voll inneren Glücks und Zufriedenheit:

Jag önskade att hela världen skulle se mig nu. Min breda bröstorg, mina muskulösa brunbrända ben som vilade mot bänken med en vacker ung kvinnas ben intill sig. Det var en fullkomligt underbar situation och jag önskade att den skulle vara för evigt.

(Ich wünschte, die ganze Welt könnte mich jetzt sehen. Mein breiter Brustkorb, meine muskulösen braungebrannten Beine, die auf der Bank ruhten, mit dem Bein einer schönen jungen Frau neben sich. Es war eine vollkommen wunderbare Situation und ich wünschte, dass sie ewig so bleiben würde.) (SV 194f)

Dieses Glück von Held und Heldin wird noch gesteigert nach einem kurzen dunklen Zwischenspiel, als sich herausstellt, dass Gunnar den Tod von Madeleine noch nicht verkraftet hat und sich fürchtet, sich Agneta sexuell zu nähern. Daher meint er, sich mit

³⁸⁷ „Allerleirauh“ KHM 65, Typ 510b AaTh

³⁸⁸ „Die Gänsehirtin am Brunnen“ KHM 179, Typ 923 AaTh

³⁸⁹ Röhrich, Lutz: „und weil sie nicht gestorben sind...“ a.a.O. S. 22.

einer platonischen Freundschaft begnügen zu müssen, Agneta weint deshalb um ihn und hilft ihm damit wie eine echte Prinzessin, ihn mit ihren Tränen reinzuwaschen. Die erlösenden Kräfte von Tränen sind dabei ein stark märchenhafter Zug, denn schon Rapunzel³⁹⁰ konnte bekanntlich ihrem Prinzen das Augenlicht wiedergeben, weil ihre Tränen in seine blinden Augenhöhlen fielen. So ist es kein Wunder, dass sich Gunnar durch Agnetas Tränen innerlich gereinigt und geläutert fühlt. Die Vergangenheit erweist sich für ihn als abgeschlossen und er kann völlig in seinem Glück aufgehen:

Mitt inre var en blank yta. Det fanns inget förflutet, inga misslyckanden, inga döende kvinnor. (...) Jag var rensopad, ursköljd. En varm kropp utan tankar men fylld av lust och helt inriktat på den där andra kroppens närvaro.

(Mein Inneres war eine leere Fläche. Es gab keine Vergangenheit, keine Misserfolge, keine sterbenden Frauen. ' (...) Ich war rein gewaschen, ausgespült. Ein warmer Körper ohne Gedanken, aber gefüllt mit Lust und ganz auf die Gegenwart dieses anderen Körpers konzentriert.) (SV 209)

„Die Notwendigkeit der erlösenden Liebe“³⁹¹ ist ein Begriff, der sich beständig durch die Zaubermärchen zieht und der hier durch Agneta ins Leben geholt wird. Nach dieser Erlösung kann Gunnar auch ohne Schuldgefühle und mit reinem Genuss mit ihr schlafen. Seine Glückseligkeit wirkt sich dabei auf die ganze Umgebung aus, denn sogar das Wetter ist während dieses Sommers ausgesprochen und anhaltend schön. Gunnars Verwandlung, seine Erlösung aus alten Zwängen und Lähmungen führt dazu, dass er sich als völlig neuer Mensch empfindet. Sein vorheriges Leben ist abgeschlossen dank der Entdeckungen dieses Sommers:

Det var upptäckternas sommar. Jag upptäckte ön, havet och min släkt. Jag upptäckte kärleken. Och jag upptäckte mig själv. Lyfte av hölje efter hölje från det jag trott jag var och förvånades över det jag fann därunder. Jag kunde saker jag inte vetat om att jag kunde. Jag tyckte om sådant jag inte trott att jag tyckte om. Jag upplevde den sällsamma känslan av att vara ny för mig själv.

(Es war der Sommer der Entdeckungen. Ich entdeckte die Insel, das Meer und meine Familie. Ich entdeckte die Liebe. Und ich entdeckte mich selbst. Lüftete Hülle nach Hülle von dem, was ich glaubte zu sein und wunderte mich über das, was ich darunter fand. Ich konnte Dinge, von denen ich nicht gewusst hatte, dass ich sie konnte. Ich mochte Dinge, von denen ich nicht gedachte hätte, dass ich sie mochte. Ich erlebte das seltsame Gefühl, für mich selbst neu zu sein.) (SV 211)

Die Vollkommenheit wird nur durch einen einzigen Fakt getrübt: seinen Vater. Gunnar hat seine Rached Gedanken noch nicht abgelegt, der dunkle Punkt tief in seinem Inneren ist noch nicht verheilt. Als er daher zurück in sein Waldhaus fährt, um seinem Vater von der

³⁹⁰ „Rapunzel“, KHM 12, Typ 310 AaTh.

³⁹¹ Röhrich, Lutz: *Sage und Märchen. Erzählforschung heute*. Freiburg: Herder 1976. S. 19.

geplanten Hochzeit zu berichten, sieht er dem Kommenden mit sehr gemischten Gefühlen entgegen. Aber in der Zwischenzeit ist auch sein Vater verwandelt worden: „Men något var annorlunda med honom. Något i hans blick. Blänket i de bruna ögonen var borta.” (Aber etwas war anders an ihm. Etwas in seinem Blick. Das Glänzen in den braunen Augen war verschwunden.) (SV 219)

Gunnars Vater hat seine Manneskraft verloren. Er ist plötzlich für Frauen unattraktiv geworden ist, wie ihn die jüngste Zugfahrt gelehrt hat, als sich ihm zum ersten Mal in seiner Geschichte Frauen abgeneigt zeigten, auch nur eine Unterhaltung mit ihm zu beginnen. Um seine Manneskraft wieder zu gewinnen, will er jetzt in Gunnars Gegenwart rohe Fliegenpilze verzehren, um auf diese Weise zugleich der Forschung und seinen eigenen Interessen zu Diensten zu sein. Doch als Gunnar ihm befiehlt, dies zu unterlassen gehorcht sein Vater: Gunnar ist jetzt zu der Respektsperson geworden, wie sie sein Vater früher war. Als sein Vater vor Erleichterung darüber, die giftigen Pilze nicht essen zu müssen, weint, löst dies wiederum in Gunnar etwas Neues aus – Mitleid: „Med ens tyckte jag synd om honom. Denne löjliga uppvisning. Denna feghet. Så gammal och liten och ynkelig han såg ut.” (Mit einem Mal tat er mir leid. Diese lächerliche Vorstellung. Diese Feigheit. So alt und klein und erbärmlich sah er aus.) (SV 224)

Indem er voller Mitgefühl auf den alten Mann sieht und auf seine Rache verzichten kann, hat Gunnar nun die letzte Probe bestanden. Bestraft muss niemand mehr werden, dafür gewinnt Gunnar ein neues Verhältnis zu seinem Vater, dessen Pilzkurse nunmehr nur noch von einigen alten Damen besucht werden und dessen einzige Freude darin besteht, den Hund des toten Nachbarn zu übernehmen. Die Zeiten des Vaters als „König“ sind damit eindeutig vorüber, das Königreich gehört jetzt seinem Sohn.

Nachdem im familiären Bereich alles geklärt ist – die Zugehörigkeit zur mütterlichen Großfamilie, die geplante Hochzeit mit Agneta, das neue Verhältnis zum Vater – bleibt nun nur noch die Klärung des finanziellen Aspekts übrig. Gunnar schmiedet erstmals im Leben Pläne, die Wohnung, Arbeit und Ausbildung betreffen: „Att planera livet var något nytt för mig. Det hade liksom inte varit någon idé tidigare. Man skulle ändå bara bli besviken. Nu var allt annorlunda.” (Das Leben zu planen war etwas Neues für mich. Das hatte früher irgendwie keinen Sinn gehabt. Man würde ja doch nur enttäuscht werden. Nun war alles anders.) (SV 226)

Der Epilog des Romans zeichnet noch einmal das gelungene Happy End: die Heirat mit der Traumprinzessin, den sozialen Aufstieg als geliebtes Familienmitglied und als großmütiger und hochherziger Sohn, und schließlich den Reichtum in Form einer eigenen Wohnung und mit Aussicht auf Ausbildung und Beruf. Vollkommenes Glück also, der bestmögliche Schluss des europäischen Zaubermärchens, bei dem der Held auf ideale Art und Weise Eheglück, Reichtum und sozialen Aufstieg erringen konnte. Dem könnte nur noch die Apotheose folgen: „Und wenn sie nicht gestorben sind, so leben sie noch heute“.³⁹²

Während Gunnar einem märchenhaften Ende entgegen sehen kann, ist das Happy End der weiblichen Protagonistinnen in Marie Hermansons Romanen zwar durchaus gegeben, von ihnen kommt jedoch keine in den Genuss einer solchen Märchenhochzeit, wie Gunnar sie erleben darf. Dabei zeichnet sich Gunnar nicht nur durch eine tatsächliche Hochzeit aus, sondern auch durch die Tatsache, dass er es als einziger männlicher Held überhaupt schafft dauerhaft glücklich zu sein.

Das glückliche Ende im Fall der Frauen wird zwar weniger deutlich sichtbar gemacht, bleibt aber nicht ohne Verheißung dauerhaften Glücks.

Annas (VD) Rettung aus dem Glashaus und das Ende ihrer Übergangszeit³⁹³ werden auf recht dramatische Weise eingeleitet. Während Anna fiebrig und verlassen auf Erlösung wartet, bahnt sich draußen ein heftiger Sturm an, der etliche Bäume in der Umgebung fällt und dabei auch eine der großen Fichten in der Nähe zum Sturz bringt, die während ihres Falls das Glashaus zertrümmert. Im einsetzenden Chaos entschweben die bunten tropischen Schmetterlinge, ein Zeichen des Lebens in der ansonsten leblosen Kühle, ein weiterer Beweis, dass es ungesehen auch noch eine andere Welt gibt als die, die an der Oberfläche tot und starr erscheint. Im folgenden Wirrwarr, verletzt von zahllosen Glassplittern, kann auch Anna ihren Glaskäfig verlassen. Nur dünn bekleidet und barfuß macht sie sich frierend und humpelnd auf den Weg. Die unwirkliche Welt des Glashauses bleibt hinter ihr zurück, Schneewittchens Glassarg ist für immer zerbrochen. Nach der langen Ruhephase folgt für Anna nun die Zeit des Neubeginns und der Wiedergeburt, so wie auch in Bälde der nahende Frühling anbrechen wird, auch wenn er sich jetzt mitten im Schneesturm noch nicht abzeichnet.

³⁹² Vgl. *Märchen und Moderne. Fallbeispiele einer intertextuellen Relation*. a.a.O. S. 10.

³⁹³ Die Übergangszeit zwischen Separation und Reintegration in das normale Leben, laut Van Gennep die rituelle Abfolge schlechthin. s. Van Gennep, Arnold: *Übergangsriten*. a.a.O. S. 21.

Auch der Prinz wartet schon nahebei in Gestalt des Rohrlegers Bill. Anna sieht ihn nicht zum ersten Mal: sie hat seine Gestalt schon einmal verschwommen durch die Wände des Glashauses wahrgenommen. Der fremde Mann beobachtete sie und trat dann näher, um seine Hand an die Glaswand zu legen, während Anna ihre Handfläche von innen dagegen presste. Dieses Erlebnis blieb Annas Geheimnis und in ihr nicht ganz verständlicher Weise auch Trost. Jetzt erscheint der Fremde zeitgerecht, um Anna auf märchenhafte Weise aus dem Schneewittchen-Sarg zu retten. Besorgt angesichts der Sturmes und der hörbaren Verwüstung ist er mit seinem Auto auf ihrer Spur, um sie ins nahe gelegene Krankenhaus zu bringen, wo er solange bei ihr bleibt, bis er überzeugt ist, dass sie sich in Sicherheit befindet. Auch wenn sein Äußeres nicht gerade das Idealbild eines Prinzen verkörpert – Anna beschreibt ihn als einen „listig, enveten gnom“ (listigen, eigensinnigen Gnom) (VD 196) mit rotem Bart – so hat er doch sonst alle Attribute, die einen richtigen Helden auszeichnen: er ist mutig, großzügig, vertrauenswürdig, zuverlässig und strahlt die Art von Wärme aus, die Anna braucht. Dazu passt auch, dass er allein lebt, und als Anna am nächsten Tag ihr Zimmer verlassen kann, besorgt sie sich ein Telefonbuch und schreibt sich seine Telefonnummern auf. Zwar wird offen gelassen, wie sich Annas Zukunft mit Prinz Bill gestalten wird, der hier als echter Märchenprinz fungiert und zugleich „populäres Stereotyp aus der Fiktion und ein Wunschbild“³⁹⁴ ist, aber bekanntlich muss die Begegnung mit einem Märchenprinzen auch ein Happy End nach sich ziehen.

Annas abenteuerliche Erlebnisse kommen zu einem Ende, nachdem sie im Krankenhaus mit Penicillin und gegen Unterkühlung und Unterernährung zufrieden stellend behandelt wurde. Anschließend findet sie glücklich wieder zu sich nach Hause, der Prozess der Wiedereingliederung in den Alltag, in ihr soziales Umfeld beginnt. Anna kann ihre Umgebung mit neuen Augen sehen: „Och jag tycker om det jag ser. Rummen är vackra.“ (Und mir gefällt, was ich sehe. Die Räume sind schön.) (VD 199)

Das größte Rätsel aber bleibt ungelöst: die Geschwulst am Oberschenkel, der Ort, an dem sich angeblich die Larven der *recentia alba* verpuppten, ist völlig verschwunden. Zu ihrer Verwunderung ist Anna nicht erleichtert, als sie feststellt, dass sie nichts mehr in ihrem Bein ertasten kann: „Ingenting. Inte ett spår. Bara slät, vit hud. Till min stora häpnad gråter jag.“ (Nichts. Keine Spur. Nur glatte, weiße Haut. Zu meiner großen Verwunderung weine ich.) (VD 100) Allein die Funktion als Ersatzmutter für Schmetterlingskinder kann Annas

³⁹⁴ Schnaas, Ulrike: *Das Phantastische als Erzählstrategie in vier zeitgenössischen Romanen*. a.a.O. S. 95.

Bedürfnis nach Kreativität nicht befriedigen. Vielleicht aber haben der „Einsturz des Glashauses und Flug der Schmetterlinge (...) die Freisetzung ihrer schöpferischen Energie“³⁹⁵ auf bildliche Weise dargestellt.

Eindeutig dient das Märchen in *Värddjuret* als „Raster für die Gestaltung von Annas Entwicklungsgeschichte (...) Während im Märchen ein klassischer Dreischritt zwischen Ausgangsordnung, Chaos und verwandelter Ordnung vollzogen wird und ein glückliches Ende den Bogen schließt, hat der Roman ein offenes Ende“.³⁹⁶ Es gibt also kein konventionelles Happy End, aber doch den Schimmer einer sich abzeichnenden rosigen Zukunft voller Kreativität und mit einem Mann, der entgegen Annas Gewohnheiten nicht verheiratet ist.

Ganz offensichtlich ist Annas Entwicklungsweg mit ihren beiden Reisen nach Borneo und ins Glashaus den Rites de passages, den Übergangsriten nachempfunden, jenem dreistufigen System, das mit der Separation, der Ablösung der Heldin aus ihrem normalen Umfeld beginnt und über die Schwellen- und Umwandlungsphase hin zur Wiedereingliederung und Reintegration ins normale Leben führt.³⁹⁷ Wenn im Märchen also alles darauf angelegt ist, dass „ein Held (oder eine Heldin) durch eine Kette von Abenteuern und Prüfungen zu einem glücklichen Leben gelangt und ihm die Welt sinnvoll wird“³⁹⁸, so besteht bei Anna auch ohne ausdrückliches Happy End doch begründete Hoffnung, dass sie nach ihren Abenteuern nun ein glückliches und befriedigendes Leben wird führen können.

Auch Yvones (HB) Ende ist glücklich, wenn auch auf unspektakuläre Art und Weise. Es vollzieht sich in Form der Erlösung aus innerer Zerrissenheit und Leere und ist gekennzeichnet durch wesentliche Veränderungen in Yvones Leben. Deutliches äußeres Zeichen ist die Trennung von ihrem Mann, die sie nach anfänglicher Verletztheit mit Erleichterung aufnimmt. Aber auch hier lässt der neue Prinz nicht auf sich warten, sondern harrt geduldig im Hintergrund. Noch während ihres Aufenthalts als Putzfrau im Orchideenweg hat Yvonne ihn im Garten kennen gelernt – Magnus teilt Yvones Hobby, denn auch er ist ein leidenschaftlicher Beobachter der Menschen im Villenviertel. Er folgt

³⁹⁵ Schnaas, Ulrike: *Das Phantastische als Erzählstrategie in vier zeitgenössischen Romanen*. a.a.O. S. 118.

³⁹⁶ Ebenda, S. 96.

³⁹⁷ Vgl. Van Gennep, Arnold: *Übergangsriten*. a.a.O. S. 21.

³⁹⁸ Woeller, Waltraud und Matthias Woeller: *Es war einmal... Illustrierte Geschichte des Märchens*. Leipzig: Edition Leipzig 1990. S. 20.

dabei allerdings nicht der Straße, sondern zieht heimlich durch die Gärten. Er lädt Yvonne ein, ihm auf einer seiner Wanderungen zu folgen und sie verlebt in seiner Gegenwart einen wunderbaren und anregenden Abend. Magnus entzaubert Yvonne zugleich aus ihrer Rolle als Nora Brick: „[N]är hon (...) mötte hans fasta, på en gång allvarliga och vänliga blick insåg hon att hon sagt sitt riktiga namn och inte Nora“ (als sie (...) seinem festen, zugleich ernstern und freundlichen Blick begegnete, merkte sie, dass sie ihren richtigen Namen gesagt hatte und nicht Nora.) (HB 190) Pünktlich zum Schluss der Erzählung tritt der Prinz erneut auf. Yvonne begegnet ihm, als sie sich zum letzten Mal unbemerkt in Ekbergs Garten begibt:

I nästa ögonblick såg hon honom kika fram bakom bergknallen och sedan träda ut i månskenet: en skogsvarrelse med långa, slanka lemmar, smidigar rörelser och krusigt, vildvuxet hår. Det var trädgårdsmannen. Magnus.

(Im nächsten Augenblick sah sie ihn hinter dem Bergrücken hervorschauen und dann in den Mondenschein hinaustreten: ein Waldwesen mit langen, schlanken Gliedern, geschmeidigen Bewegungen und krausem, wildem Haar. Es war der Gartenmann. Magnus.) (HB 259)

Da auch Magnus passender Weise ohne eigene Familie ist und seine Handynummer hinterlassen hat, steht einem künftigen Wiedersehen nichts mehr im Weg. Mit der beruhigenden Aussicht auf diesen Märchenprinzen hat sich nun auch Yvannes Leben von einem Zustand der Disharmonie über das Auftreten innerer und äußerer Konflikte hin bis zur Konfliktlösung entwickelt. Die vorherige Phase – „en sorts medelålderskris kanske. Mättnaden i yrkeslivet, mitt trista, känslolösa äktenskap – det fanns en tomhet i mig. Ett *vakuumtillstånd*“ (eine Art Midlife-Crisis vielleicht. Die Satttheit im Berufsleben, meine langweilige, gefühllose Ehe – es gab eine Leere in mir. Ein *Vakuumzustand*) (HB 248) ist beendet, ein neuer Zustand erreicht. Befreit aus ihrer Opferrolle bei Bernhard Ekberg und nach einem entspannten und fröhlichen Sommer fühlt sich Yvonne wie neugeboren. Dieses Wiedergeburtmotiv wird, ähnlich wie bei Anna, mit dem Schmetterlingssymbol unterstrichen: „Så här måste fjärilen känna sig när den vänder sig om och ser sin tomma puppa, tänkte hon. Har den där grå, skrynkliga varelsen varit jag?“ (So muss sich ein Schmetterling fühlen, wenn er sich umdreht und seine leere Puppe sieht, dachte sie. Bin ich dieses graue, runzlige Geschöpf gewesen?) (HB 253)

Neugeboren und glücklich kann Anna eine neue Periode in ihrem Leben beginnen. Auch hier hat deutlich eine Erlösung stattgefunden, eine Erlösung aus inneren Zwängen: „Erlösung bedeutet einerseits Befreiung aus einer bösen Verzauberung, Lösung einer zauberischen Verwandlung, einer Verwünschung. In einem weiteren Sinn ist Erlösung jede

Befreiung aus Bedrängnis und Not, von Zwängen, von Gefangenschaft und Leiden. (...) Strukturell ist Erlösung die Aufhebung eines vorangegangenen Negativzustandes“.³⁹⁹

Auch Ulrikas (MS) Abenteuer am Muschelstrand finden letztendlich ein glückliches Ende. Auch hier ist der viel versprechende Prinz nahe, noch dazu in Kombination mit der Möglichkeit, endlich die Rätsel von Majas Verschwinden und Wiederkehr zu entschlüsseln. Denn als Ulrika, die heimlich das Gattmansche Sommerhaus betreten hat und dort eingeschlafen ist, aufwacht, ist sie nicht mehr allein im Haus: Jens, der Sohn der Gattmans, hält sich im Haus auf, um ebenda an seiner Geschichte über Majas geheimnisvolles „Bergtagning“ zu schreiben. Nach sorgfältiger Recherche kann er die Ereignisse des damaligen Sommers so weit rekonstruieren, dass sie im Wesentlichen aufgeklärt werden: Maja hat die Zeit, in der sie vermisst wurde, in enger und glücklicher Gemeinschaft mit Kristina, der psychisch kranken jungen Frau verbracht, die allein in ihrer Hütte am Meer lebte.

Nach gewisser anfänglicher Verlegenheit und der Verblüffung von Jens, Ulrika nach all diesen Jahren plötzlich wieder im Sommerhaus zu sehen, darf Ulrika das Manuskript lesen, das sie sehr berührt. Endlich fühlt sie sich als rundum ganzer Mensch, denn: „De där veckorna när Maja var versvunnen, de ha varit som ett hål i mitt liv. Din berättelse har fyllt igen det.“ (Diese Wochen, als Maja verschwunden war, die waren wie ein Loch in meinem Leben. Deine Erzählung hat das wieder gefüllt.) (MS 265)

Nach dieser inneren Heilung entdeckt Ulrika auch ihre Zuneigung zu Jens neu, denn für sie gehört er zu der nach wie vor bewunderten „doftande, lysande familjen. Familjen med honungs- och äpplemustglans“ (duftenden, glänzenden Familie. Der Familie mit Honig- und Apfelmustglanz.) (MS 267) Beide genießen ein harmonisches Zusammensein und verbringen die Nacht miteinander. Der Prinz ist zwar verheiratet, aber er betätigt sich nicht nur als erfolgreicher Sherlock Holmes, sondern dient auch als aussichtsreicher Kandidat für ein Happy End. Denn wie er Ulrika anvertraut: „Det var inte bara för att skriva som jag åkte till Tångevik. Jag åkte dit för att tänka. Det är mycket i mitt liv jag behöver tänka över. Jag står i någon sorts korsväg“ (Ich bin nicht nur zum Schreiben nach Tångevik gekommen. Ich bin dorthin gefahren um zu denken. Es gibt viel in meinem Leben, über das ich nachdenken muss. Ich stehe an einer Art Kreuzung.) (MS 265) Da es offensichtlich

³⁹⁹ Röhrich, Lutz: „und weil sie nicht gestorben sind...“ a.a.O. S. 221f.

ist, dass sich beide mehr als nur sympathisch sind, darf also wieder auf späteres Eheglück gehofft werden.

Zur Auflösung der Geschichte trägt ebenfalls ein kurzer gemeinsamer Besuch bei Maja bei, die sich allerdings in ihrem Verhalten überhaupt nicht verändert hat und auf Fragen Ulrikas, die gern die Wahrheit des Manuskriptes bestätigt haben möchte, nicht reagiert. So bleibt zum Schluss nur noch die verheißungsvolle Heimfahrt mit einem zärtlichen und innigen Abschied, eine Fortsetzung der Beziehung erscheint sehr wahrscheinlich.

Mit dem Auflösen des sommerlichen Albtraums und einer unzweifelhaften Liebesgeschichte findet die Geschichte ihr glückliches Ende, unterstrichen noch von einer frohen Heimkehr Ulrikas zu ihren Kindern. So viel Glück wird hier über den Hauptfiguren ausgegossen, dass auch noch einiges für Nebenfiguren wie den Polizisten Jan-Erik Liljegren übrig bleibt, den Ulrika an der Tankstelle trifft, wo sie sich von Jens verabschiedet. Es scheint, als müsse das Übermaß an Unglück, das fast alle Figuren während der Erzählung getroffen hat, durch ein besonders verheißungsvolles Ende wieder ausgeglichen werden. Damit ist auch in diesem Roman das Thema der „Glücksverwirklichung, der Erfüllung des Glücksstrebens“⁴⁰⁰ ausgeführt worden, wobei unter Glück wie schon erwähnt „nicht nur Liebeserfüllung und Reichtum, sondern auch der Begriff der Zufriedenheit“⁴⁰¹ verstanden wird. Gerade wo es darum geht, das Bedürfnis nach Glück und die vielfältigen Möglichkeiten seiner Erlangung darzustellen, bietet sich das Märchen als Orientierungsmuster an, denn „[v]or allem das Thema der Glücksverwirklichung ist es, was das Märchen selbst so beglückend macht. Es enthält Lösungen für die verschiedensten Konfliktsituationen, Aufgaben und Hindernisse, und es bietet so eine Art einfacher und harmonischer Lebensbewältigung. Es betrifft jeden, weil es Jedermannswirklichkeit gibt“.⁴⁰² Auch Hermansons Figuren können nach diesem Schema ihre Konflikte lösen und Aufgaben bewältigen und so zu einem glücklichen Dasein gelangen.

⁴⁰⁰ Röhrich, Lutz: *Sage und Märchen. Erzählforschung heute*. a.a.O. S. 24.

⁴⁰¹ Ebenda.

⁴⁰² Röhrich, Lutz: *Sage und Märchen. Erzählforschung heute*. a.a.O. S. 301.

4.4.2.5 Die „Hans im Glück“-Reversion

Während die weiblichen Hauptfiguren der Romane Marie Hermansons unbesorgt ihrem Happy End zugehen können, steht es um die männlichen, mit Ausnahme Gunnars, eher schlecht.

Obwohl einige der Stationen des Märchenweges – so etwa der Aufbruch aus unbefriedigenden, isolierten Verhältnissen – gleich verlaufen, so erfährt der Schluss doch erhebliche Einschneidungen: das glückliche Ende in Form der Begegnung mit der Prinzessin, die folgende Hochzeit einschließlich des sozialen und finanziellen Aufstiegs wird zwar erreicht, aber nur als eine Art Durchlaufposition, nach der das angesammelte Glück wieder verloren wird. Alles, was den Protagonisten wichtig erscheint und was sie teilweise nicht ohne Mühen erreicht haben: die Ehe mit der geliebten Frau, das gemeinsame Kind, das eigene Haus, der einflussreiche Beruf verschwindet nach und nach wieder, bis nichts mehr davon übrig bleibt.

Diese Version des Verlustes erinnert stark an das Märchen vom „Hans im Glück“, erfährt hier aber eine Umkehrung.

Denn „Hans im Glück“⁴⁰³ ist, wie der Titel schon sagt, ein glücklicher Hans. Was ihm auch widerfährt, es kann das glückliche Ende für ihn nicht mindern, auch wenn es nach außen hin eher einer finanziellen Katastrophe ähnelt. Nach sieben Dienstjahren macht sich Hans bekanntlich mit dem verdienten Goldklumpen auf den Heimweg zu seiner Mutter. Diese ihm zu schwere Last tauscht er zuerst gegen ein Pferd, um leichter weiter zu kommen. Da er zu oft von diesem fällt, handelt er sich dafür eine Kuh ein, gegen diese dann ein Schwein, schließlich eine Gans und zum Schluss einen Wetzstein, der ihm durch Ungeschick in den Brunnen fällt.

Jedes Mal erfreut ob des Tausches und schließlich völlig von allem materiellen Gut erleichtert kehrt Hans glücklich heim: ‚So glücklich wie ich‘, rief er aus, ‚gibt es keinen Menschen unter der Sonne.‘ Mit leichtem Herzen und frei von aller Last sprang er nun fort, bis er daheim bei seiner Mutter war“.⁴⁰⁴ So glücklich, wie sich der Held hier zeigt, wer möchte da von einem schlechten Ende sprechen?

„Hans im Glück“ ist kein eigentliches Zaubermärchen, sondern „ein Spottmärchen, eine der wenigen ironischen Geschichten der Grimmsammlung. Die durch seine Lektüre

⁴⁰³ KHM 83, AaTh 1415.

⁴⁰⁴ *Die Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm*. Berlin: Kinderbuchverlag, 5. Aufl., o.J. S. 203.

vermittelte ‚Lust‘ ist im Grunde genommen Schadenfreude, das als Glück porträtierte Schicksal des Hans schieres Unglück, jedenfalls vom Standpunkt des ‚homo oeconomicus‘ und des gesunden Menschenverstandes“.⁴⁰⁵

Die Interpretation des Märchens lässt denn auch zwei grundverschiedene Möglichkeiten zu: ist Hans ein geschäftlicher Versager, der die handelsübliche Werteskala nicht erfasst hat? Der aus seinen Erfahrungen nichts lernen kann und dessen Weg daher zum vollständigen Misserfolg führt?

Oder ist er ein gelungenes Beispiel für einen positiv denkenden Menschen, der auch den unangenehmsten Dinge noch etwas Gutes abgewinnen kann und weiß, dass materieller Besitz allein nicht froh macht?

Möglicherweise sollte durch diese Geschichte aber auch die Moral vermittelt werden, dass die Gefahr besteht, durch „zu viele irdische Güter kein(en) Zugang zur himmlischen Glückseligkeit“⁴⁰⁶ zu erlangen. Schließlich wurde dieses Märchen in Kreisen erzählt, die kaum Aussicht hatten, ihre Situation mit einem großen Klumpen Gold verbessern zu können. Gleichzeitig lässt sich aber mit Lutz Röhrich fragen, ob nicht gerade diese Botschaft von der Armut als Geschenk Gottes, indem der Märchenerzähler „einen lächerlichen Außenseiter die Botschaft überbringen ließ, gerade diese Lehre von Armut und Glück ironisch unterlaufen“⁴⁰⁷ werden sollte?

Max Lüthi hingegen rechnet „Hans im Glück“ den Schwankmärchen zu, denen ein echtes Märchenwunder fehlt und bei dem es in diesem Fall um die Fähigkeit des sich Zufriedengebens geht, die Kunst „sich zufrieden zu geben, sich abzufinden, Unbequemes abzuschütteln“⁴⁰⁸ einer Kunst, an der es seiner Meinung nach den Menschen der heutigen Gesellschaft gebricht.

Keine typische Märchenfigur ist Hans also, denn am Ende ist er genauso arm wie zuvor. Aus dem sozialen Aufstieg ist nichts geworden. Doch möglicherweise hat er durch seinen Verzicht die Bewährungsprobe, die jedes Märchen kennzeichnet, bestanden, denn hier gilt: „Die Entsagung, nicht das Geld ist Handlungsmovens“.⁴⁰⁹

⁴⁰⁵ Röhrich, Lutz: „und weil sie nicht gestorben sind...“ a.a.O. S. 181.

⁴⁰⁶ Ebenda, s. 182.

⁴⁰⁷ Röhrich, Lutz: „und weil sie nicht gestorben sind...“ a.a.O. S. 182.

⁴⁰⁸ Lüthi, Max: *So leben sie noch heute. Betrachtungen zum Volksmärchen*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1969. S. 108.

⁴⁰⁹ Röhrich, Lutz: „und weil sie nicht gestorben sind...“ a.a.O. S. 182.

Hans ist also ein Antiheld, offensichtlich dumm, aber doch die Verkörperung des reinen Glücks, wie er so mit leichtem Herzen nach Hause springt anstatt in Depressionen zu enden.

Die Helden der Hermanson-Romane hingegen können ihrem Verlust keine glückliche Interpretation abgewinnen. Ihr Verzicht ist schließlich kein freiwilliger. Während ihnen am Anfang schon alles pures Gold war, müssen sie wie in einem rückwärts laufenden Film alles wieder zurück geben; und wenn ihnen am Ende nichts bleibt, so sind sie damit nicht zufrieden, sondern zutiefst unglücklich bzw. können sich im besten Fall notgedrungen damit abfinden. Die Märchenstruktur wird hiermit auf den Kopf gestellt, denn bekanntlich interessiert es die Märchen nicht mehr, was nach dem Happy End kommt. Bei Robert, Reine und Fredrik geht es jetzt aber erst so richtig los.

Zuerst jedoch sieht alles nach einem glücklichen Ende aus: alle Männer sehen sich dem gegenüber, was ein echter Märchenheld herzlichst ersehnt: eine schöne Prinzessin und dem damit verbundenen sozialen und finanziellen Aufstieg, oder in unsere Zeit übersetzt Frau und Kind, ein Haus und ein Auto.

So heiratet Reine (OB) tatsächlich Angela, und wenn es auch keine üppige Märchenhochzeit, sondern nur „ett enkelt bröllop“ (eine einfache Hochzeit) (OB 34) wird, so schätzt er sich doch glücklich. Denn im Grunde ist es für ihn nach wie vor verwunderlich, dass ein einsamer, erwachsener Mann in seinem Alter in den Genuss kommt, sein Leben fortan mit einer anderen Person teilen zu können. Das Glück dieser Zweisamkeit, in der Reine hofft, das unbeschriebene Blatt Angela nach seinen Vorstellungen formen zu können, wird noch gesteigert, weil Reine eine Erbschaft macht. Seine Schwester hat ihm eine große Summe nach ihrem Tod hinterlassen, sozialer Aufstieg und Reichtum paaren sich also nun mit dem Eheglück:

Han hade nu en stor summa pengar att vänta. Vad skulle han göra med dem? Han hade aldrig haft några stora summor att röra sig med tidigare. En god middag med Angela fick det ju bli först och främst. Och sedan – en bil kanske

(Er hatte nun eine große Summe Geld zu erwarten. Was sollte er damit machen? Er hatte früher nie große Summen zu seiner Verfügung gehabt. Ein gutes Essen mit Angela sollte es vor allen Dingen werden. Und dann – vielleicht ein Auto.) (OB 36)

Nebenher kann auch noch Reines Wohnung, in der beide jetzt leben, renoviert und modernisiert werden. In der Folge schafft sich Reine auch tatsächlich einen Toyota an, die Miete eines kleinen Hauses auf dem Land wird folgen. Das menschliche Herz hat also

alles, was es begehrt. Und doch kann dieses Glück noch übertroffen werden: Angela wird schwanger und bringt einen Sohn zur Welt:

Nu hade Reine allt: hustru, son, bil och sommarstuga (...) Han, som alltid kánt sig som en sárling, upplevde sig plótsligt tillhóra den där världen av normala människor. Gift folk med ungar, bil och hus

(Jetzt hatte Reine alles: Ehefrau, Sohn, Auto und Sommerhaus (...) Er, der sich immer als Sonderling gefúhlt hatte, erlebte sich plótzlich als der Welt der normalen Menschen zugehörig. Verheiratete Leute mit Kindern, Auto und Haus.) (OB 58)

Reine befindet sich nun auf dem absoluten Gipfel des Glücks. Nach langen Zeiten der seelischen Not hat er nun den Gewinn erhalten, „der ihn ein für allemal glücklich macht“.⁴¹⁰ Von ihm selbst wird das auch in dieser Weise verstanden. Als er einen ehemaligen Bekannten trifft, den er aus früheren Zeiten vom Treffen in der Lottoannahmestelle kennt, fragt ihn dieser angesichts der auffallenden Veränderungen – Reine ist mit Auto und Familie unterwegs – ob er denn nun doch noch den Hauptgewinn bekommen hat. Nach einigem Nachdenken kommt Reine zu dem Schluss, dass es sich genau so verhält: „Ja, jag fick en storvinst till slut. Det drójde länge. Men till sist fick jag det.“ (Ja, ich habe den Hauptgewinn schließlich bekommen. Es dauert lange. Aber zuletzt habe ich ihn bekommen.) (OB 60)

Wenn sich sein Glücksgefühl noch steigern ließe, dann durch die Tatsache, dass sich Angela beginnt zu verändern. Die dicke, passive Frau wird lebendiger und beginnt abzunehmen. Eines Tages überrascht Reine sie sogar dabei, wie sie für das Kind singt. Und als sie ihn freiwillig mit einer zärtlichen Geste bedenkt, sieht Reine seine Zukunft in strahlendem Licht vor sich: „På en och samma dag hade Angela gjort tre saker som hon aldrig tidigare gjort: Hon hade sjungit. Hon hade promenerat. Och hon hade smekt honom. Det lovade gott.“ (An ein- und demselben Tag hatte Angela drei Dinge getan, die sie noch nie vorher getan hatte: Sie hatte gesungen. Sie war spazieren gegangen. Und sie hatte ihn gestreichelt. Das war viel versprechend.) (OB 65)

Auch für Robert (TV) sieht es so aus, als ob er seinem vollkommenen Glück, dem höchsten Märchenziel, sehr nahe gekommen wäre. Da ist zuerst natürlich Elisabeth, die schöne Prinzessin, die für Robert geradezu göttlich schön ist. Dazu gibt es auch den reichen König sprich Teodor, Elisabeths Vater, der die finanziellen Verpflichtungen

⁴¹⁰ Klotz, Volker: *Das europäische Kunstmärchen*. a.a.O. S. 11.

Roberts, denen er aufgrund seiner anhaltenden Arbeitslosigkeit gar nicht mehr nachkommen kann, stillschweigend übernimmt:

'Jag är inget gott parti, Elisabeth. Jag har inte ens ett arbete. Det där trolleriet är bara några gånger om året. Jag har ingen inkomst alls nu. Faktum är att jag inte ens vet hur jag skall betala nästa hyra.' 'Det ordnar pappa. Jag ska säga till honom.'

(,Ich bin keine gute Partie, Elisabeth. Ich habe nicht einmal eine Arbeit. Das mit der Zauberei ist nur einige Male im Jahr. Ich habe jetzt überhaupt kein Einkommen. Tatsächlich weiß ich nicht mal, wie ich die nächste Mietebezahlen soll.' ,Das wird Papa erledigen. Ich werde es ihm sagen.')

 (TV 153)

Auf diese Weise versorgt kann Robert sich häuslich im Märchenschloss niederlassen und Teil der glücklichen Familie werden. Seine Beziehung zu dem Haus der Strands ist von besonderer Art, denn hier fühlt er sich beschützt und willkommen, Gefühle, die er sonst nirgends hat. Hier ist er auch nicht mehr sozial geächtet oder ein Fall für den Psychiater, sondern ein geschätztes Familienmitglied, von dem niemand etwas fordert.

Unter diesen Umständen ist es nur eine Frage der Zeit, bis seine Verliebtheit in Elisabeth sich zu Größerem entwickelt. Erstmals in seinem Leben denkt er an Ehe und Kinder.

Anfangs verblüffen ihn diese Gedanken, aber schnell beginnt er sich an sie zu gewöhnen.

Es ist nicht nur Elisabeths Schönheit, die ihn anzieht, sondern auch die Lebenskraft, die von ihr ausgeht und die ihm fehlt. Schließlich hat Robert sich soweit mit dem Gedanken an eine Ehe mit Elisabeth angefreundet, dass er sogar bereit ist, den Preis dafür zu bezahlen: er willigt ein, auch die Zwillingschwester Gertrud dazu zu nehmen. Elisabeth ist einverstanden, und damit hat Robert die schöne Prinzessin, in diesem Fall gleich mit dem ganzen Königreich gewonnen, denn Teodor Strand wird ihnen ein Haus bauen und sie finanziell mit allem Nötigen versehen. Bevorstehende Traumhochzeit, sozialer Aufstieg und Reichtum winken also auch in Roberts Fall.

Wenn im Märchen das Glück auf vielen Gebieten liegen kann, „im Glück der Partnerwahl und Liebeserfüllung, im Glück der materiellen Wunscherfüllung, des Reichtums und Wohlstands, aber auch im Glück der Zufriedenheit und Selbstbescheidung“⁴¹¹, so hat Fredrik (MT) sein Glück augenscheinlich gefunden, zumindest in der Liebe und im Wohlstand. Denn Fredrik ist mit seiner Traumprinzessin Paula verheiratet, der er sich zwar sozial und intellektuell unterlegen fühlt, die ihn aber dennoch genommen hat und durch die er sich auf eine höhere soziale Stufe gehoben sieht. Denn Fredrik kommt aus einfachen

⁴¹¹ Röhrich, Lutz: *Zur Deutung und Be-Deutung von Folklore-Texten*. In: *Fabula. Zeitschrift für Erzählforschung*. a.a.O. S. 21.

Verhältnissen, während Paula Künstlerin ist und aus einer wohlhabenden Familie stammt, Paula „en konstintresserad överklassflicka med förakt för pengar, och han, en pengakåt arbetarkille med förakt för konst“ (ein an Kunst interessiertes Mädchen der Oberklasse voll Verachtung für Geld, und er, ein geldgeiler Arbeiterjunge voll Verachtung für die Kunst.) (MT 49) Fredrik weiß daher auch, was nun Inhalt und Sinn seines Leben sein sollen: „att skapa ett gott hem för sin familj. Där barnen fick en uppväxt i kärlek och tillit och där hans hustru kunde ha den trygga bas hon behövde för att satsa helhjärtat på sitt konstnärskap“ (ein gutes Heim für seine Familie zu schaffen. Wo die Kinder in Liebe und Zuversicht aufwachsen konnten und wo seine Ehefrau die sichere Basis hatte, die sie brauchte, um vorbehaltlos ganz auf ihre Künstlerschaft zu setzen.) (MT 55)

Mit Paula hat Fredrik zwei Kinder, Fabian und Olivia, wobei er vor allem in seine Tochter vernarrt ist. Zu alledem kommt nun dieses große, schöne Haus auf dem Land, das Fredrik und Paula erst kürzlich sehr preiswert erstehen konnten, mit einem fantastisch großen Garten und genügend Platz für ein Atelier für Paula, kurzum: ein Traumhaus.

Hur de står i glasverandas sirapsgula ljus och båda två fått en sorts déjà-vu-känsla, en upplevelse av att ha varit här tidigare, i någon dröm eller så, och att de nu, äntligen kommit *tillbaka*. Hur överraskande låg priset var, hur snabbt affären gått, hur det liksom varit mening alltihop. Som om huset står här och väntad på dem

(Wie sie im sirupgelben Licht der Glasveranda standen und beide eine Art déjà-vu-Gefühl hatten, als wären sie schon früher einmal hier gewesen, in einem Traum oder so, und also ob sie nun endlich *zurück* gekommen wären. Wie überraschend niedrig der Preis war, wie schnell das Geschäftliche gegangen war, wie alles gewissermaßen Sinn machte. Als hätte das Haus hier gestanden und auf sie gewartet.) (MT 28)

Kaum erwähnt werden muss noch, dass das Ehepaar auch beruflich erfolgreich ist, Paula als viel versprechende Künstlerin und Fredrik als aufstrebender und aussichtsreicher Wirtschaftssekretär der Gemeinde. So verbinden sich in Fredriks Leben Schönheit, Erfolg und Glück zu einer wahren Idylle.

Inmitten all dieses Glücks naht aber unaufhaltsam der Wendepunkt. Das pure Gold des „Hans im Glücks“, das „summum bonum“⁴¹² des Märchens, schwindet zusehends.

So geschieht es mit Reine (OB), als sein Sohn plötzlich erkrankt. Was eben noch für eine harmlose Verdauungsstörung gehalten wurde, erweist sich bald als schwerwiegender Enzymmangel, eine seltene Krankheit, an der betroffene Kinder meist schon vor dem Erreichen des dritten Lebensjahres sterben. Reine, der sich eben noch als vollkommen glücklichen Menschen sah, muss nun dem dem Leiden seines Sohnes hilflos zusehen. In

⁴¹² Röhrich, Lutz: „und weil sie nicht gestorben sind...“ a.a.O. S. 173.

den wechselnden Phasen des Gesundheitszustandes des Kindes wird deutlich, dass zwischen ihm und seiner Mutter eine enge Symbiose herrscht: geht es Bjarne gut, fühlt sich auch Angela wohl. Muss Bjarne ins Krankenhaus, geht es Angela ebenfalls schlecht, sie stopft sich mit Süßigkeiten voll und wird apathisch. Dies vermittelt Reine den Eindruck, dass er nicht nur auf dem Weg ist, sein Kind zu verlieren, sondern auch seine Frau: „Han fick en panikartad känsla av att hon höll på att upplösas. Att hon skulle försvinna framför hans ögon. Med ens insåg han: 'Om jag mister pojken så mister jag henne också.'” (Er bekam das panikartige Gefühl, dass sie dabei war, sich aufzulösen. Als würde sie vor seinen Augen verschwinden. Mit einmal Mal sah er ein: ‚Wenn ich den Jungen verliere, verliere ich sie auch.‘) (OB 80)

Da Reine dieses Schicksal nicht mit Gelassenheit akzeptieren will, schmiedet er einen Plan. Nachdem er in einer Zeitschrift den Hinweis gefunden hat, dass die Krankheit seines Sohnes in Brasilien mit einer neuartigen Therapie geheilt werden konnte, steht sein Entschluss fest, mit Angela und Bjarne nach Brasilien zu fliegen, um durch eine erfolgreiche Behandlung das Glück seiner Familie wiederherzustellen. Doch ein scheinbar unüberwindliches Hindernis tut sich vor ihm auf – die Unternehmung kostet mehr Geld, als er je in seinem Leben aufstellen kann. Dennoch gibt Reine nicht auf, und allein die Planung des nächsten Schritts erfüllt ihn mit Zuversicht: er wird Sebastian, „denne lille sagoprins mit de blonda lockarna“ (den kleinen Märchenprinzen mit den blonden Locken) (MT 8) vom Kindergartenspielplatz kidnappen. Die Entführung funktioniert auch tatsächlich und die Erpressung der Eltern verläuft erfolgreich: plötzlich hält Reine eine Million Kronen in den Händen. Die Reise nach Brasilien ist damit gesichert. Doch als Reine mit dem Geld nach Hause kommt, um die Gesundheit seines Sohnes dagegen einzutauschen, muss er erfahren, dass Bjarne gestorben ist:

’Vi har lyckats. Bjarne kan bli frisk.’ ’Bjarne kan aldrig bli frisk’, sade hon. Han såg oförstående på henne. ’Jag ringde sjukhuset för en kvart sedan.’ Hon talade tonlöst och långsamt. ’De hade sökt oss hela förmiddagen på vårt hemnummer, men inte kunnat nå oss. Bjarne är död.’

(,Es ist uns gelungen. Bjarne kann gesund werden.’ ‚Bjarne kann nie gesund werden’, sagte sie. Er sah sie verständnislos an. ‚Ich habe vor einer Viertelstunde das Krankenhaus angerufen.’ Sie sprach tonlos und langsam. ‚Sie haben uns den ganzen Vormittag unter unserer Festnummer versucht zu erreichen, konnten es aber nicht. Bjarne ist tot.‘) (OB 131)

Und Reine muss von Angela lernen, dass sein Sohn ungefähr im selben Augenblick gestorben ist, als sich seine Hand um die Geldscheine geschlossen hat. Noch fühlt er sich jedoch durch die Tatsache getröstet, dass er ja immerhin noch Angela hat:

Han tänkte sig det som en film som spolades baklänges. Allt återtog sin ursprungliga plats. Filmen spolades tillbaka till tiden före kidnappingen, men den stoppade inte där. Den fortsatte

med taxi som i hög fart backade hem från sjukhuset och Angela som sprang baklänges upp för trapporna med Bjarne i famnen. Den zoomade in Bjarne som blev yngre och friskare, blev en nyfödd baby som krympte till ett foster i Angelas mage. Som krympte ännu mer och delade sig i två delar: En äggcell, som sköt iväg som en flipperkula genom Angelas äggledare och lade sig tillrätta i än äggstock. (...) Nu var det bara han och Angela kvar. Det var lagom lycka. Så mycket som en människa som han kunde begära. Det andra hade varit för mycket. Det var därför det gått illa.

(Alles nahm seinen ursprünglichen Platz wieder ein. Der Film wurde in die Zeit vor dem Kidnapping zurückgespult, aber er hielt dort nicht an. Er fuhr fort mit dem Taxi, dass in schneller Fahrt vom Krankenhaus zurückfuhr und mit Angela, sie rückwärts die Treppen hinaufsprang, mit Bjarne in den Armen. Er zoomte Bjarne heran, der jünger und gesünder und zu einem neugeborenen Baby wurde, das zu einem Embryo in Angelas Bauch schrumpfte. Das noch mehr schrumpfte und sich zweiteilte: Eine Eizelle, die wie eine Flipperkugel durch Angelas Eileiter schoss und sich in einem Eierstock zurecht legte. (...) Nun waren nur er und Angela übrig. Das war genug Glück. So viel wie ein Mensch wie er begehren konnte. Das andere war zu viel gewesen. Deswegen war es schlecht gegangen.) (OB 134)

Auch wenn er einen Teil seines Glücks verloren hat, ist Reine immer noch gewillt, sich selbst als glücklich zu sehen, solange ihm Angela bleibt. Um seine Zukunft mit ihr zu retten, will Reine nun vor allem eins: die kriminelle Tat rückgängig machen, Sebastian zu seinen Eltern bringen und das Geld dabei aushändigen. Zu seinem Erstaunen aber weigert sich Angela. Sie ist nicht wie er gewillt, sich mit einem kleineren Quantum Glück zu bescheiden. Angela will Sebastian und das Geld behalten:

'Inget är förändrat! Vi har tre flygbiljetter som väntar på oss. Vi har pengar att betala dem med. Vi har pass. Vi har en pojke. Vi bokar om biljetterna och reser direkt till Australien. Allt blir bara så mycket lättare när pojken är frisk eller hur?'

(,Nichts hat sich verändert! Wir haben drei Flugtickets, die auf uns warten. Wir haben Geld um sie zu bezahlen. Wir haben Pässe. Wie haben einen Jungen. Wir buchen die Tickets um und reisen direkt nach Australien. Alles wird nur viel leichter, wenn der Junge gesund ist, nicht wahr?') (OB 140)

Angela, das unbeschriebene Blatt, zeigt sich jetzt von einer ganz neuen Seite, schnell, selbst- und zielbewusst. Es gelingt ihr auf raffinierte Weise, das Gewehr eines durchreisenden Jägers in ihren Besitz zu bringen, wobei sie Reine unmissverständlich zu verstehen gibt, dass sie durchaus damit umzugehen weiß. Reine ist dementsprechend verunsichert. Noch schiebt er das veränderte Verhalten Angelas allein auf Bjarnes Tod, den sie nicht verkraftet hat und wegen dessen sie in seinen Augen professionelle Hilfe benötigen würde: „Hon var som en annan människa. Hennes blick var annorlunda, hennes gester var annorlunda. Hon pratade snabbare än vanligt, med en ny röst.” (Sie war wie ein anderer Mensch. Ihr Blick war anders, ihre Gesten waren anders. Sie redete schneller als gewöhnlich, mit einer neuen Stimme.) (OB 140)

Schließlich aber erfährt Reine nach der Beerdigung seines Sohnes, dass nicht nur er und Angela als Kidnapper gesucht werden, sondern dass Angela früher schon wegen

zweifachen Mordes verurteilt wurde. Kurz darauf sind Angela, Sebastian sowie das Gewehr und auch das erpresste Geld verschwunden. Jetzt sieht es so aus, als hätte Reine alles verloren, was er nur verlieren kann: sein eigenes Kind, seine Frau, das (ihm zugegebener Maßen nichts mehr bedeutende) Geld und sogar Sebastian, den er unbedingt seinen Eltern wiedergeben wollte. „På en enda dag hade han gått igenom mer än en människa borde behöva stå ut med i hela sitt liv.“ (An einem einzigen Tag hatte er mehr durchgemacht als ein Mensch in einem ganzen Leben sollte aushalten müssen.) (OB 174) Von seinem alten Freund Ture, an den er sich jetzt in seiner Hilflosigkeit wendet, erhält Reine Aufklärung über Angelas Vorleben. Nach einer furchtbaren Kindheit mit einem brutalen gewalttätigen Vater, der unter anderem ihrer Mutter das Rückgrat gebrochen hatte, rächte sie sich und ihren Bruder an ihrem Vater, indem sie diesen in seinem Rausch verbrannte. Nach ihrer Haftstrafe wollte sie nach Australien ausreisen, tötete aber vorher ihre Mutter, die bewegungsunfähig im Krankenhaus verwahrloste, mit Schlaftabletten, worauf Angela in der geschlossenen Psychiatrie landete. Als Reine sie kennen gelernt hatte, kam sie gerade frisch von einem 18jährigen Aufenthalt dort.

Trotz oder wegen dieser Geschichte will Reine Angela unbedingt finden. Auch möchte er um jeden Preis verhindern, dass Sebastian etwas passiert. Also macht er sich auf die „mythisch-magische Suche zu (ihrem) Wiederauffinden“⁴¹³, wie so oft in Märchen nach dem Verlust des Gatten oder der Gattin der Hauptfigur auferlegt wird.⁴¹⁴ Denn: „[d]ie Suchwanderung nach dem verlorenen Geliebten, eine Suchwanderung manchmal über Jahrzehnte hinweg, gehört zum häufigsten Strukturschema des Märchens. Liebe behandelt Volksdichtung als ein zeitloses Phänomen“.⁴¹⁵ Auf der Suche nach seiner Geliebten findet Reine zuerst Angelas Bruder, der mit seiner schönen Frau und den beiden lieblichen Töchtern den Inbegriff der glücklichen Familie verkörpert, die Reine soeben verloren hat. Danach nimmt die Geschichte thrillermäßige Züge an, denn Reine findet direkt an der Hauseinfahrt die Mütze Sebastians, die wie eine Erdbeere geformt ist und – sie ist voller Blut. Reine muss befürchten, auch dieses Kind verloren zu haben.

Sebastian ist inzwischen in einem Horrorszenario, einem echten undurchdringlichen Hexenwald gelandet. Die nette Angela, mit der er bisher gut ausgekommen ist, fängt

⁴¹³ Göttner-Abendroth, Heide: *Die Göttin und ihr Heros*. a.a.O. S. 182.

⁴¹⁴ So etwa in dem nordischen Märchen „Prins hatt under jorden“, Märchen des Typs 425 bei AaTh.

⁴¹⁵ Röhrich, Lutz: *Sage und Märchen. Erzählforschung heute*. a.a.O. S. 13.

dementsprechend an, sich in eine böse Hexe zu verwandeln, die ihn rücksichtslos vorwärts treibt. Auch das passende Hexenhaus ist zur Stelle: als es schon dunkel geworden ist, findet Sebastian ein kleines Haus im Wald, eine ehemalige Hütte der Waldarbeiter, die offenbar zu einem Kinderspielplatz umfunktioniert wurde. Dort findet er mit Angela, deren Verhalten ihn immer mehr verängstigt, fürs Erste Unterschlupf. Angela, die am Ende ihrer Kräfte angelangt ist und, wie sich später herausstellen wird, durch die viele ungewohnte Bewegung einen Herzinfarkt erlitten hat, will hier, da eine Flucht nach Australien durch ihren gesundheitlichen Zustand unmöglich geworden ist, ihre Absicht ausführen und zuerst das Kind und danach sich selbst erschießen.

Die Figur der Hexe, die Angela hier verkörpert, tritt mit großer Regelmäßigkeit in den Romanen Marie Hermansons auf. Damit gehört sie eindeutig zu jenen märchenhaften Motiven, mit denen Hermanson gern arbeitet: hierzu gehören auch Motive wie die Prinzessin, insbesondere Schneewittchen, der Zauberer oder der Wald.

Die Hexe wird, zumindest in den Märchen der Gebrüder Grimm, als eindeutig böse identifiziert.⁴¹⁶ Hier wird die Vorliebe des Märchens für Gegensatzpaare deutlich und die damit verbundene eindeutige Zuordnung von Gut und Böse. So kann auch der bösen hinterhältigen Hexe, die einsam im Wald wohnt und vor allem auf das Verderben von Kindern aus ist⁴¹⁷, selten aber doch das alte, weise und hilfreiche Mütterchen⁴¹⁸ gegenüberstehen.

Der Wald ist ganz eindeutig ein wichtiges Requisit der Hexe: „[t]ief, finster, geheimnisvoll, ein wenig stilisiert und nicht ganz glaubwürdig“⁴¹⁹ und steht damit der zivilisierten, geordneten Menschenwelt gegenüber.

Am deutlichsten erscheint dieser Art Figur der Hexe natürlich als Angela in *Ett oskrivet blad*. Angela verwandelt sich zusehends von einer harmlosen und ahnungslosen Frau, „blyg och tyst i andra människors sällskap, pryd och ängslig“ (schüchtern und still in der

⁴¹⁶ Das Böse derartig in weiblicher Gestalt zu inkarnieren und zu einem negativen Stereotyp zu erheben, muss als eher fragwürdige Leistung der Grimmschen Brüder gelten. Bei Charles Perrault kommen Hexen überhaupt nicht vor – vgl. dazu Derungs, Kurt: *Der psychologische Mythos. Frauen, Märchen & Sexismus. Manipulation und Indoktrination durch populärpsychologische Märcheninterpretation: Freud, Jung & Co.* Bern: Amalia 1996. S.35.

⁴¹⁷ Am bekanntesten natürlich hierfür das Märchen von „Hänsel und Gretel“, KHM 15, AaTh 327a, aber etwa auch das von „Jorinde und Joringel“, KHM 69, AaTh 405.

⁴¹⁸ Wie etwa im Märchen „Die zwölf Brüder“, KHM 9, AaTh 451, in dem das Mädchen ihre Brüder nur erlösen kann dank des Rates einer alten Frau.

⁴¹⁹ Propp, Vladimir: *Die historischen Wurzeln der Zaubermärchen.* a.a.O. S. 65.

Gesellschaft anderer Menschen, stolz und ängstlich) (OB 41) in eine Hexe. Während sie von Reine zunächst als sanft und passiv erfahren wird, wird sie ihm immer unheimlicher, sobald sie einen eigenen und noch dazu starken Willen entwickelt.

Auch das unumgängliche Hexenrequisit, die Katze, ist, wie schon in 4.4.2.3 ausgeführt, zur Stelle. Die schwarze Katze wird von Angela angezogen: „[p]lötstligt hoppade katten upp i hennes knä. Den hade dykt upp från ingenstans“ (Plötzlich sprang die Katze auf ihre Knie. Sie war aus dem Nichts aufgetaucht.) (OB 46) Später wird Reine unabsichtlich diese Katze überfahren und muss anschließend das schwer verletzte Tier töten – ein Omen?

Angelas Verwandlung wird Reine spätestens bei Sebastians Entführung deutlich. Als sie den goldhaarigen Knaben in ihr Sommerhaus auf das Land entführen, das damit zum Hexenhaus mutiert, kommentiert Reine das wie folgt: „häxan i Hans och Greta och vargen i Rödluvan hade slagit sig ihop! Med ett bortrövat, guldlockigt barn var de nu på väg till sitt lilla hus i skogen“ (die Hexe aus „Hänsel und Gretel“ und der Wolf aus „Rotkäppchen“ hatten sich zusammengetan! Mit einem entführten, goldlockigen Kind waren sie nun auf dem Weg in ihr kleines Haus im Wald.) (OB 109)

Auch dem Kind Sebastian gegenüber, das Angela mag und sogar als Mama anspricht, wandelt sich Angela in eine immer böser Hexe. Sie lässt ihn nie aus den Augen und versucht ihn von allen anderen Kontakten abzuschneiden: „Men så hade hon blivit så sträng. Gått efter honom hela tiden.“ (Aber sie war so streng geworden. Ging ihm die ganze Zeit hinterher.) (OB 207) Schließlich bricht sie mit ihm auf, um durch einen echten Hexenwald bis zu einem anderen kleinen Hexenhaus zu gelangen, in dem das Ende des Kindes besiegelt werden soll. Der verängstigte Junge fürchtet sich jetzt vor ihr, da ihr Verhalten ihm unbegreiflich ist. Schließlich macht sie kein Geheimnis mehr daraus, dass sie ihn töten möchte. Allerdings kleidet Angela ihre Absicht in tröstliche Worte – sie verspricht ihm, dass sie zusammen auf einer Gewehrkugel nach Australien reisen werden. Entsprechend ist das Bild, das Sebastian vor sich sieht: „Han såg en bild framför sig: Angela ridande gränslösa över geväret som en häxa på sin kvast.“ (Er sah ein Bild vor sich: Angela rittlings auf dem Gewehr reitend wie eine Hexe auf ihrem Besen.) (OB 224) Hier erfüllt Angela ganz eindeutig das Stereotyp der bösen Hexe, die in ihrer Hütte im Wald, einem Ort voll Angst und Tod, Kinder fängt und bedroht und auf einem Besen reitet.

Noch von einer anderen Seite wird Angela als bedrohliches Wesen geschildert: Bettina bezeichnet sie als „skogsrå“, das böse Waldwesen aus den nordischen Sagen:⁴²⁰ „Tröjan, kjolen och strumpbyxorna hade olika gröna nyanser och med det vågiga, röda hår utslaget över axlarna liknade hon ett skogsrå.“ (Der Pullover, der Rock und die Strumpfhosen hatten verschiedene grüne Nuancen und mit dem welligen roten Haar, das aufgelöst über die Axeln hing, ähnelte sie einer Waldhexe.) (OB 248) Auch hier wird deutlich, dass Angela für ihre Umgebung eine Gefahr verkörpert, die zunächst nicht wahrgenommen wird, weil nur die schöne Vorderseite bemerkt wird – eine Rå ist vor allem durch ihren rückwärtigen Schwanz erkennbar und sollte von Menschen generell gemieden werden.

Während Angela also ein dunkles und unheimliches Wesen ist, das erst nach und nach zu einer Hexe mutiert, so ist die Hexe in den *Tvillingsystrarna* ganz harmloser Art. Hier ist es die Tante von Elisabeth und Gertrud, Lilly, die als – allerdings hilfreiche – Hexe fungiert. Lilly ist eine ältere magere Frau mit neugierigen braunen Augen, eine echte „Trollpacka“ (Hexe), die es mit natürlichen Mitteln schafft, Roberts extreme Zahnschmerzen zu beseitigen. „’En riktig häxa är jag’, myste kvinnan.“ (’Eine richtige Hexe bin ich’, schmunzelte die Frau.) (TV 26) Hier steht das Hexenmotiv für die weise wohl wollende Frau, wenn auch ihr Aussehen dem gängigen Stereotyp – älter, mager, nicht sehr ansehnlich – der hässlichen Hexe entspricht.

Bei Anna (VD) beginnt bekanntlich schon die Kindheitsgeschichte als Hexenmärchen. Hier sind es zum einen die drei schwarzgekleidete Hexenschwestern, die einen Mann zwecks Nachwuchserzeugung suchen und von denen die jüngste, auf einem Besen fliegend, schließlich einen passenden älteren Bankangestellten findet, der in einer Ecke des Turms gemästet wird. Aber auch Annas Freundin Liselott trägt für Anna hexenhafte Züge. Das Zimmer, in dem Liselott wohnt, wird von einem speziellen roten Stern beleuchtet: „Dess ljus fick den lilla skrubben att likna en häxas grotta. Stjärnan syntes på långt hall. När jag såg stjärnan fick jag ibland för mig att Liselott verkligen var en häxa.“ (Durch dessen Licht ähnelte der kleine Verschlag der Höhle einer Hexe. Der Stern war weithin sichtbar. Wenn ich den Stern sah, bildete ich mir manchmal ein, dass Liselott wirklich eine Hexe war.) (VD 75) Liselott erscheint als wirkliche Hexe: „Hon satt i sitt ovala fönster, såg ut över samhället och uttalade förbannelser över oss som bodde där. Det var hon som

⁴²⁰ Vgl. Kap. 3.4.

bestämde att någon i klassen skulle bli sjuk, att någons katt skulle bli överkörd, att någon skulle tappa sin veckopeng i en gatubrunn.” (Sie saß in ihrem ovalen Fenster, blickte über den Ort und sprach Verwünschungen über uns, die wir dort wohnten. Sie bestimmte, dass jemand in der Klasse krank werden sollte, dass jemandes Katze überfahren werden sollte, dass jemand sein Taschengeld im Gully verlieren sollte.). (VD 75) Liselott verkörpert damit die böse Hexe, die ihren Mitmenschen nur Böses wünscht, so wie auch der Schein des roten Sterns aus ihrem Zimmer als böse empfunden wird. Damit bedeutet das Mädchen zugleich eine Gefahr für alle anderen, und Anna stuft ihre Freundschaft zu Liselott demgemäß auch als gefährlich ein.

In Fredriks (MT) Leben trägt gleich ein ganzes Kapitel die Überschrift „Den onda fen“ (Die böse Fee). Hier erscheint die Hexe in einer anderen Ausprägung, ähnlich der Fee aus Dornröschen,⁴²¹ die durch ihr Auftauchen die gesamte Familie bedroht. Hier ist es Bodil, die erscheint, nachdem sie von Fredrik schwanger geworden ist, um diesem sein Glück mitzuteilen. Fredrik, der noch immer auf eine friedliche Lösung seines eigenen Familienzwists hofft, ist außer sich: „Han stirrade på henne. Den svarta lackkappan, turbanscarfen och de giftröda läpparna gav henne en häxliknande framtoning. Så såg inte en gravid kvinna ut. Detta var en ond fe.” (Er starrte sie an. Den schwarzen Lackmantel, den Turbanschal und die giftroten Lippen gaben ihr ein hexenähnliches Image. So sah keine schwangere Frau aus. Dies hier war eine böse Fee.) (MT 222) Als böse Fee wird Bodil deshalb von Fredrik empfunden, weil sie der lebende Beweis seines Fehltritts ist. Aber dennoch hat ihre Anwesenheit das Haus wie mit einer Art Fluch belegt:

Hade hon verkligen varit här, denna mörka, onde fe? I hans vackra hus, med hans små barn i rummet intill? Hade hon verkligen uttalat de där förfärliga orden? Nei, det kunde inte ha hänt. (...) Sedan denna kväll var något förändrat i Fredriks hus. En kall vind hade dragit in och svept rund i rummen och huset tycktes nästan omöjligt att värma upp ordentligt.

(War sie wirklich hier gewesen, diese dunkle, böse Fee? In seinem schönen Haus, mit seinen kleinen Kindern im Zimmer nebenan? Hatte sie wirklich diese furchtbaren Worte gesprochen? Nein, das konnte nicht passiert sein. (...) Seit diesem Abend war etwas in Fredriks Haus verändert. Ein kalter Wind war hereingeweht und fegte in den Zimmern herum und das Haus schien sich unmöglich jemals richtig aufwärmen zu lassen.) (MT 225)

Da Fredrik um jeden Preis seine glückliche heile Welt erhalten will, eine Welt mit einer liebenden Ehefrau und zwei vertrauensvoll spielenden Kindern, schreckt er nicht davor zurück, die böse Fee sterben zu lassen, ein Ende, wie er es sich für böse Feen als passend vorstellt.

⁴²¹ „Dornröschen“, KHM 50, AaTh 410.

Wie sich also zeigt, ist die Hexe in ihren verschiedenen Verkörperungen – gefährlich, hilfreich, böse – ein sehr attraktives Motiv, eines „der“ Märchenmotive schlechthin, das sich mit großer Kontinuität und viel Variation durch Hermansons Romane zieht.

Angela in ihrer Rolle als Hexe ist jedoch nicht erfolgreich: Sebastian schafft es in letzter Minute zu fliehen. Zumindest er ist gerettet. Für Reine bahnt sich nun jedoch der völlige Verlust an. Angela wird gefunden und schwer krank ins Krankenhaus gebracht, während sich Reine der Polizei stellt und auf seinen Prozess wartet. Er darf allerdings Angela, die im Koma liegt, besuchen und muss zusehen, wie sie wieder aus seinem Leben verschwindet. Reines Prozess hingegen kommt es zugute, dass Angela bald darauf stirbt:

Försvaret hade lagts upp på att Angela varid den drivande i kidnappingen. Hennes tidigare brott och instabila psyke hade framhållits. (...) I sin slutplädering framställde advokaten Reine som ett offer för Angelas sjukliga, manipulative förmåga. All skuld lades på henne. Det är lätt att skylla på de döda, tänkte Reine.

(Die Verteidigung war ganz darauf angelegt, Angela als treibende Kraft in dem Kidnapping zu bezeichnen. Ihre früheren Verbrechen und instabile Psyche wurden hervorgehoben. (...) In seinem Schlussplädoyer stellte der Rechtsanwalt Reine als Opfer Angelas krankhafter, manipulierender Kräfte dar. Alle Schuld wurde ihr gegeben. Es ist leicht, die Toten zu beschuldigen, dachte Reine.) (OB 249)

Damit findet sich Reine wieder am Ausgangspunkt zurück. Zwei Verlierertypen der Gesellschaft, ein missgestalteter alter Mann und eine unsehnliche fette Frau, beide mit einer unglücklichen Kindheit hinter sich, hatten es gemeinsam zu einem normalen Dasein gebracht. Gefestigt durch ihre Gemeinschaft, dem finanziellen Aufschwung durch Reines Erbe und vor allem durch das gemeinsame Kind hatten sie ihr Glück gefunden. Jetzt, am Ende, ist davon nichts mehr übrig außer dem einsamen Reine. Dieser sieht noch immer, wie sich sein Leben wie in einem Film zurückspult, sieht wie er nach und nach alles Erworbene wieder verliert, bis hin zu der Zeit vor seiner Bekanntschaft mit Angela. „Han tänkte på den där baklängesfilmen. Han var tillbaka där han varit när han stod i kyrkans kapprum och ännu inte fått syn på Angela.“ (Er dachte an den sich zurückspulenden Film. Er war zurück, wo er war, als er in der Kirchengarderobe stand und Angela noch nicht gesehen hatte.) (OB 250)

Wenn *Ett oskrivet Blad* als ein Roman bezeichnet wird, der alles einschließt, was ein gutes Märchen ausmacht: „storskog och ensligt hus, försvunna barn och bortbytingar, hjälpare och stjälpare, återfunna syskon och ett ganska lyckligt slut“ (ein großer Wald und ein einsames Haus, verschwundene Kinder und Vertauschungen, Helfer und Widersacher,

wieder gefundene Geschwister und ein ziemlich glückliches Ende),⁴²² so gilt dieses ziemlich glückliche Ende doch in erster Linie für die anderen. Bettina, die Kindergärtnerin, die Reine unwillentlich auf die Idee der Entführung gebracht hat und Sebastian auf seiner Flucht findet, wird jetzt als Belohnung von dessen Eltern als Vollzeit-Kindermädchen angestellt. Die Eltern haben sich nach all den Aufregungen gewandelt und eingesehen, dass sie ihrem Sohn durch ihre Nachlässigkeit Schaden zufügen. Sebastian selbst ist vorsichtiger geworden im Umgang mit fremden Menschen.

Reine hat mit Bettina und Sebastian zumindest zwei Menschen gewonnen, die ihn mögen. So liegen über dem Ende Verlust und Einsamkeit, aber auch ein Anflug von Versöhnung. Die Frage, ob der Held glücklich und befreit heimkehrt, kann allerdings wohl kaum mit ja beantwortet werden.

Robert (TV) hingegen sieht sich noch kurz vor dem Höhepunkt seines Glücks: im Hause der Strands ist seine zerrüttete Seele zur Ruhe gekommen, er hat Aussicht auf Frau und Kinder und muss sich keine finanziellen Sorgen mehr um seine Zukunft machen. Schutz und Geborgenheit werden ihm im Heim der Familie garantiert, die ihn schon wie ein Mitglied betrachtet.

Doch der erste Schock kommt bald. Auch Robert hat sich, ähnlich wie Reine, in der Natur seiner Geliebten getäuscht. Die er für absolut weltfremd und etwas kindlich-naiv hält, hat offensichtlich ein Verhältnis mit ihrem Schneider. Mit dieser Erkenntnis wird das Ende vom Glück eingeleitet. Als Robert wenig später zu einem Familienessen kommt, spürt er, dass sich etwas verändert hat: „Förändringen fanns i luften; han kunde känna den som en svag doft eller en skiftning i ljuset. (...) ’Som vore allt redan ett minne’, for det genom Robert huvud“ (Die Veränderung befand sich in der Luft, er konnte einen schwachen Duft oder einen Wechsel des Lichts wahrnehmen. (...), ‚Als wäre alles schon eine Erinnerung’, fuhr es Robert durch den Kopf.) (TV 191)

Bald soll der Aufenthalt im Heim Elisabeths tatsächlich für Robert zu einer bloßen Erinnerung werden, denn es gibt Neuigkeiten, die zu einem Auseinanderbrechen der gesamten Familie führen werden. Vater Teodor hat einen Arbeitsauftrag in Saudi-Arabien angenommen und wird demnächst dorthin reisen. Seine Schwester Lilly gibt ihre Verlobung mit Dr. Knopfelhauser bekannt, mit dem zusammen sie eine alte Schule in

⁴²² Elam, Ingrid: *De glömdas hämnd. Marie Hermanson tar steget ut i de osynliggjordas värld*. In: *Expressen*. 2001-09-04. S. 02.

Värmland gekauft hat, wo beide in Kürze ein Gesundheitszentrum einzurichten werden.

Die Schwestern Elisabeth und Gertrud aber haben aus ihrer alten Schweizer Klosterschule ein Angebot bekommen, dort als Lehrerin bzw. Finanzverwalterin angestellt zu werden:

„Men faktum är att vi igår fick ett brev från syster Inez, där hon enträget bad oss att komma ner. I höst ska skolan starta en intern lärarutbildning, som hon ska leda, och de behöver någon som tar hand om skolans ekonomi i hennes ställe.” (...) „Var det verkligen ett gemensamt beslut?” frågade Teodor. „Naturligtvis”, svarade systrarna unisont. „Men då så”, utbrast Teodor. „Då är alla nöjda. Skål, mina vänner!”

(„Tatsache ist, dass wir gestern einen Brief von Schwester Inez erhalten haben, in dem sie uns eindringlich bittet, hinzukommen. Im Herbst wird die Schule eine interne LehrerInnenausbildung starten, die sie leiten wird, und sie brauchen jemanden, der sich um die Finanzen der Schule an ihrer Stelle kümmert.“ (...) „War das wirklich ein gemeinsamer Beschluss?“ fragte Teodor. „Natürlich“, antworteten die Schwestern einstimmig. „Na also“, rief Teodor aus. „Dann sind ja alle zufrieden. Prost, meine Freunde!“) (TV 194f)

Wie Robert erkennen muss, ist für ihn kein Platz mehr in der Familie. Elisabeth, seine Beinah-Frau, wie auch ihre Schwester behandeln ihn wie einen vollkommen Fremden:

„Systrarna betraktade honom undrande, förbryllat. Som om han var en främling, en person de aldrig tidigare sett. De utbytte blickar, tycktes söka igenom sina minnen.“ (Die

Schwestern betrachteten ihn verwundert, verwirrt. Als ob er ein Fremder wären, eine

Person, die sie noch nie gesehen hätten. Sie tauschten Blicke, schienen in ihren

Erinnerungen zu suchen.) (TV 196) Für Robert heißt es nun wieder an seinen

Ausgangspunkt zurückkehren. Ihm bleibt nichts anderes übrig als seine Sachen zu packen und zu gehen. Einsam fährt er zurück nach Hause, in seine ungeliebte Wohnung.

Unterwegs im Bus verfällt er wieder in sein altes Hobby, Frauen zu beobachten.

Kurz vor dem Happy End hat sich Roberts Glück also vollständig aufgelöst. Frau, Haus und Geld sind für immer dahin. Obendrein wurde sogar seine bloße Existenz ignoriert – ein Vorgang, der in seiner psychischen Härte kaum noch steigerbar ist.

Einzigster Lichtblick in diesem Chaos ist das berufliche Angebot, das er inzwischen bekommen hat: statt vor undankbaren Kindern zu zaubern soll er für wesentlich mehr Geld Werbung für ein Fleckenmittel machen. Vielleicht kann Robert dieses Ende aber auch so gefasst tragen, weil er einerseits seinen Aufenthalt bei den Strands immer als eine Art Traum erlebt hat, etwas nicht wirklich Reales. Und andererseits hat er sich möglicherweise selbst unbewusst nach einer Änderung der Verhältnisse geseht:

Och när han kommit hit ut var det som om hans splittrade själ läkt ihop. Dessa besynnerliga berättelser, dessa hopplöst inaktuella tidskrifter, dessa bergsvandringar och rotfruktsgratänger och backgammonpartier var som medicin för honom. Men nu kände han sig otålig, likt en tillfrisknad person som tvingas kvar i sjuksängen.

(Und als er hier heraus gekommen war, war es, als ob seine zersplitterte Seele zusammengeheilt wäre. Diese wunderlichen Erzählungen, diese hoffnungslos inaktuellen Zeitschriften, diese

Bergwanderungen und Aufläufe mit Wurzelgemüse und Backgammon-Partien waren wie Medizin für ihn. Aber jetzt fühlte er sich ungeduldig, wie ein genesender Mensch, den man zwingt, im Krankenbett zu bleiben.) (TV 144)

Im Großen und Ganzen aber ist Roberts Mangelsituation vom Anfang der Geschichte wiederhergestellt. Die Märchengleichung Schaden/Mangel = Aufhebung des Schadens/Mangels⁴²³ wird hier erweitert durch eine erneute Schädigung und die Beseitigung aller Aussicht auf das wahre Märchenglück.

Fredriks (MT) Glück hat etwas von Vollkommenheit an sich. Auch er konnte eine Märchenhochzeit feiern, er hat neben einer schönen und erfolgreichen Frau zwei reizende Kinder und dazu auch noch ein Traumhaus bekommen.

Aber gerade dieses Haus ist der Anlass dafür, dass Fredrik alles verlieren wird, was ihm wichtig ist. Die Grundlage dafür trägt Fredrik schon in sich – es handelt sich um den Widerstreit in ihm zwischen Erfolgs- und Minderwertigkeitsgefühlen, einem Schwanken von Selbstzufriedenheit und innerer Ruhe hin zu „hans vanliga gnagande känsla av ovärdighet och skuld“ (seinem gewöhnlichen nagenden Gefühl von Unwürdigkeit und Schuld.) (MT 19)

Äußeren Anlass bietet natürlich Kwådd, der Hauskobold. An sich weder gut noch schlecht ist es die Auseinandersetzung mit seiner Person, die Fredriks schlimmste Seiten hervortreten lassen, von einer Haltung des Mitgefühls – „Varför hade han varit så brysk och avvisande mot en så vilsen människa? Det var inte likt honom“ (Warum war er so schroff und abweisend gegenüber so einem ratlosen Menschen gewesen? Das sah ihm nicht ähnlich)⁴²⁴ – über ein Stadium der Ironie: „’En hustomte’, sade han för sig själv. ’Vi kanske borde sätta ut gröt till honom?’“ (,Ein Hauswichtel’, sagte er zu sich selbst. ’Wir sollten vielleicht Grütze für ihn hinausstellen?’)⁴²⁵ – bis hin zur Mordabsicht und deren Umsetzung, obwohl Kwådd sich ihm immer wieder als eine Helferfigur anbietet.

Weil Fredrik mit dem Hausgeist so viele Probleme hat, gerät die Idylle nach und nach ins Wanken. Fredrik verändert sich zusehends und wird mehr und mehr gewalttätig. Darunter leidet zum einen sein Verhältnis zu seinen beiden Kindern. Zunächst verliert er den Kontakt zu Fabian, den Fredrik verdächtigt, in Kwådd einen Spielkameraden gefunden zu haben und mit ihm gemeinsame Sache zu machen. Fabian wird daher stetig von Fredrik

⁴²³ Vgl. hierzu Dundes, Alan: a.a.O. S. 61 sowie Propp, Vladimir: *Morphologie des Märchens*. a.a.O. S. 191.

⁴²⁴ MT S. 39.

⁴²⁵ MT S. 79.

eingeschüchtert und unter Druck gesetzt, ihm von seinen Erlebnissen mit dem kleinen Mann zu berichten. Das Kind wird dabei sichtlich immer verängstigter. Fredrik bemerkt, wie er langsam seinen Sohn verliert. Dennoch nimmt seine Gewalt den Kindern gegenüber unbewusst immer mehr zu. Seiner kleinen Tochter Olivia gegenüber scheint er gewalttätig zu werden, denn er entdeckt an dem Baby immer wieder eine Vielzahl blauer Flecke, deren Herkunft er offensichtlich verursacht hat. Eine wahre Katastrophe tritt aber ein, als er einen Tag allein mit seinen Kindern verbringt. Als Fabian, der längere Zeit verschwunden ist, mit einem getöteten Eichhörnchen zurückkommt, dreht sein Vater durch. Fredrik zwingt Fabian zuzugeben, dass ihm Kwådd beim Töten geholfen hat. Danach schlägt Fredrik zum ersten Mal im Leben seinen Sohn, der sich von ihm losreißen will:

„Du är elak! Mannen under trappan är mycket snällare an du!“ Klatsch! Med Olivia på höften böjde sig Fredrik över pojken och gav honom en örfil rakt i hans ilskna, röda, skrikande ansikte (...) grep Fabian hårt i armen och släpade den vrålande pojken till hans säng där han knuffade ner honom (...) Båda barnen skrek nu med sina lungors fulla kraft. Ångestfullt, djuriskt. Adrenalinet pumpade runt i honom. Det var som om en ond kraft sluppit lös i rummet, något rått och omänskligt.

(„Du bist böse! Der Mann unter der Treppe ist viel lieber als du!“ Klatsch! Mit Olivia auf der Hüfte beugte sich Fredrik über den Jungen und gab ihm eine Ohrfeige direkt in sein wütendes, rotes, schreiendes Gesicht (...) [er] ergriff Fabian hart am Arm und schleifte den brüllenden Jungen zu seinem Bett, in das er ihn hineinstieß (...) Beide Kinder schrien nun mit der ganzen Kraft ihrer Lungen. Angsterfüllt, tierisch. Das Adrenalin pumpte durch ihn hindurch. Es war als ob eine böse Kraft im Raum losgelassen worden wäre, etwas Rohes und Unmenschliches.) (MT 165)

Außer zu seinen Kindern, die Paula von nun an versucht von ihm fern zu halten, leidet auch der Kontakt zu seiner Frau. Es stört Fredrik, dass Paula die Gefährlichkeit von Kwådds Anwesenheit nicht einsehen will, ja dass sie offenbar sogar für ihn Partei ergreift und statt dessen ihrem Mann Vorwürfe macht: „’Om det är något som är en risk så är det din sjukliga ängslan och nervositet. – Jag vill inte höra ett ord mer om Kwådd! Inte ett enda ord!’“ (, Wenn es etwas gibt, dass ein Risiko ist, dann deine krankhafte Angst und Nervosität. – Ich will kein Wort mehr von Kwådd hören. Kein einziges Wort!’) (MT 139) Damit zieht sich auch Paula immer mehr von Fredrik zurück. Fredrik hingegen wird zusehends von einem Verfolgungswahn besessen, bis er schließlich sogar seiner Frau ein Verhältnis mit Kwådd unterstellt. In einem unkontrollierten Anfall von Raserei zerstört Fredrik daraufhin alle Bilder Paulas, an denen diese in ihrem Atelier gearbeitet hat. Von dieser Aktion ist die ganze Familie entsetzt und verstört. Der Konflikt gipfelt in dem Verhältnis Fredriks mit der Galeristin Bodil, die er in einem Zustand der Trunkenheit vergewaltigt und die daraufhin von ihm schwanger ist. Um zu vermeiden, dass Paula davon fährt, kommt es schließlich zur Ermordung Bodils durch Kwådd und im Anschluss

zu Fredriks Mordversuch an dem kleinen Mann. Beim darauf folgenden Polizeiverhör erfährt Fredrik das Gefühl völliger Isolation und Verlassenheit: „Han insåg att Paula stod på Kwådds sida nu. Hon ville inte avslöja honom. Hon ville behålla sin älskare. Han var ensam.“ (Er sah ein, dass Paula jetzt auf Kwådds Seite stand. Sie wollte ihn nicht verraten. Sie wollte ihren Liebhaber behalten. Er war allein.) (MT 252)

Paula hat inzwischen richtiggehend Angst vor Fredrik und flieht mit ihren Kindern zu ihren Eltern. Fredrik hat seine geliebte Familie verloren.

Aber auch Fredriks Standbein in der Außenwelt, sein Arbeitsplatz, beginnt zu wackeln. Fredrik arbeitet schon seit drei Jahren bei der Gemeinde, hat aber noch immer keine Festanstellung. Daher muss Fredrik zu seiner bösen Überraschung feststellen, dass sein Job plötzlich neu ausgeschrieben wird. Da er den ersten Interviewtermin bei einer Beratungsfirma völlig vergisst und sich beim zweiten unwillig und unkooperativ zeigt, fällt das Ergebnis dementsprechend schlecht aus:

„Resultat: Låg flexibilitet. Ovillig till samarbete. Dålig fokusering. Beslutssvårigheter. Låg stresströskel. Bråkmakare. Kraftigt impulsstyrd med vaga tendenser till våld.“ (Ergebnis: Geringe Flexibilität. Unwillig zur Zusammenarbeit. Schlechte Fokussierung.

Entscheidungsschwierigkeiten. Geringe Belastbarkeit. Krachmacher. Stark impulsgesteuert mit vagen Tendenzen zu Gewalt.) (MT 219) Der nachfolgende Stress, in dem Fredrik versucht, sich im Büro unersetzlich zu machen, endet damit, dass er schließlich seinen Arbeitsplatz verliert. Obwohl er einen anderen, wenn auch minderwertigen Dienst zugeschoben bekommt, bricht für ihn doch eine Welt zusammen: „Så märkligt. Att förlora något man tagit för givet. En del av tillvaron. En bit av sig själv.“ (So eigenartig. Etwas zu verlieren, dass man als gegeben angenommen hat. Einen Teil des Daseins. Ein Stück von sich selbst.) (MT 197)

Die Auseinandersetzungen mit Kwådd, seiner Familie und seinen Arbeitskollegen führen schlussendlich zu Fredriks Zusammenbruch, den er nur knapp überlebt. Durch eine längere psychiatrische Behandlung im Krankenhaus wird er allmählich wiederhergestellt. Als er wieder bei klarem Bewusstsein ist, ist nicht mehr viel von dem früheren Fredrik übriggeblieben: „En gång var han näringslivssekreterar i Kungsviks kommun, Make till konstnären Paula Kreutz. Pappa till Fabian och Olivia. Men det var för längesedan. Han var inte längre den mannen.“ (Einmal war er Wirtschaftssekretär in der Gemeinde Kungsvik gewesen. Mann der Künstlerin Paula Kreutz. Papa von Fabian und Olivia. Aber das war lange her. Er war nicht mehr dieser Mann.) (MT 277)

Fredrik hat tatsächlich alles verloren. Paula kommt ihn zwar besuchen, aber nur um ihm mitzuteilen, dass sie mit den Kindern nach New York geht, wo sie ein Kunst-Stipendium erhalten hat. Später will sie dann die Scheidung. Seine Kinder sieht er vor der Abreise nach Amerika nicht mehr.

Das schöne Haus, in dem sie kurze Zeit so glücklich waren, verkauft Fredrik schweren Herzens: „Själv hade han nu flyttat in i en liten enrumslägenhet (en av ungarbostäderna i gamla Postens lokaler). Trångt och enkelt, men centralt.“ (Selbst war er in eine kleine Einzimmerwohnung gezogen (eine von den Junggesellenwohnungen in den Räumlichkeiten der alten Post). Eng und einfach, aber zentral.) (MT 285)

Letzten Endes wird nie geklärt, ob Kwådd tatsächlich existiert hat oder, laut psychiatrischer Diagnose, nur eine Projektion von Fredriks Innenleben gewesen ist. Ganz offensichtlich ist jedoch dadurch Fredriks „bumpiga olycksfärd neråt längs åtskilliga relationella, sociala och mentala trappsteg“ (abschüssige Unglücksreise die verschiedenen beziehungsmaßigen, sozialen und mentalen Treppenstufen hinunter)⁴²⁶ eingeleitet und begleitet worden. Fredrik hat als einziger aller männlicher Protagonistinnen Hermansons faktisch alles verloren: seine Frau, seine Kinder, seine Arbeit, sein Haus und noch dazu seine geistige Gesundheit. Langsam muss er sich Schritt für Schritt eine neue Identität aufbauen.

Als Fazit dieser drei Lebensläufe lässt sich feststellen, dass sowohl Reine als auch Robert und Fredrik als gescheiterte Figuren betrachtet werden können, deren Wünsche nicht in Erfüllung gegangen sind, sondern die all das, was ihr Glück ausgemacht hat, verloren haben. Ihre Ziele, für eine Familie zu sorgen, Kinder in Liebe aufzuziehen und dabei finanziellen Sorgen entgehen zu können, haben sich als nicht erreichbar erwiesen. Dieser Misserfolg führt dazu, dass sich alle drei Protagonisten wieder zurück an ihrem Ausgangspunkt sehen, der vor allem dadurch gekennzeichnet ist, dass sie sehr einsame Menschen und ihre Aussichten auf eine erneute Partnerschaft sehr gering sind. Eine optimistische Stimmung für die Zukunft hinterlässt dies nicht.

In der Verlassenheit, in die Reine, Robert und Fredrik zurück fallen, nachdem sie für kurze Zeit ein anderes Leben mit der Verheißung von Fülle und Glück führen durften, werden sie wieder zu der Art von Menschen, wie sie das Märchen am Beginn ihrer Wanderung als

⁴²⁶ Lekander, Nina: *Trollen i familjen*. In: *Expressen*. 2005-10-28. o.S.

„Dulder, als Erlösungsbedürftigen, als einen Einsamen und Isolierten, als einen Wanderer oder gar als ein Fluchtwesen: kurz: (...) in seiner Gefährdung und Bedrohung“⁴²⁷ zeigt, ohne dass es ein Happy End für alles Unglück in Aussicht stellen kann.

⁴²⁷ *Märchen und Märchenforschung in Europa*. a.a.O. S. 22.

5 KONKLUSION

Um für die Beschäftigung mit Märchen- und Mythenstrukturen über eine adäquate Ausgangsbasis zu verfügen, wurden für diese Abhandlung die schwedische Gegenwartsautorin Marie Hermanson und ihre Werke ausgewählt. Marie Hermanson weist in ihrem Schreiben einen expliziten Bezug gerade zu Märchen auf, wird sie doch Schwedens moderne Märchenerzählerin genannt und für ihren märchenhaften Stil gerühmt. Bei genauerer Analyse hat sich erwiesen, dass sie sich tatsächlich in ihrem Schreibstil gerade in ihrem schriftstellerischen Debüt, aber auch in den nachfolgenden Romanen stark an Sprache, Stil und Motiven des Märchens orientiert. Auf die Märchen als Quelle ihrer schöpferischen Kraft wird von der Schriftstellerin selbst immer wieder hingewiesen.

Mit der Veröffentlichung des Romans *Värddjuret* entfernte sich Hermanson zwar schrittweise von den bewusst märchenhaften Zügen hin zu einer realistischeren Prosa, dennoch gleitet auch in ihren späteren Werken die Handlung immer wieder zwischen verschiedenen Ebenen der Wirklichkeit hin und her. Durch kleine Verschiebungen verändert sich das Dasein unvermittelt hin zum Magischen, plötzliche und unerwartete Einbrüche in die alltägliche Welt verändern diese zu einem Ort des Staunens. Dabei zeigt sich zugleich das Anliegen der Autorin, verschiedene Auffassungen von Wirklichkeit zu diskutieren. Marie Hermanson verbindet Motive aus Märchen, Sage und Mythos mit einem Konzept der Realität einerseits und Einbrüchen des Fantastischen und Übernatürlichen andererseits. Im gleichwertigen Miteinander des rationalen Alltags und magisch-unwirklicher Elemente finden sich zudem Anklänge an den sogenannten magischen Realismus.

Die Kombination einer realistischen Schreibweise mit Einschlägen aus dem Volksmärchen, vor allem in Bezug auf dessen Sprache und Motive, ist das Kennzeichen Marie Hermansons geworden. Sie stellt damit jedoch keinen Einzelfall dar. Das moderne lyrische Prosagenre wird in Schweden gerade seit den 1980er Jahren, wie diese Abhandlung demonstriert, reichlich aus dem Stoff der Märchen und Mythen gespeist. Neben dem persönlich starken Bezug, wie ihn etwa Marie Hermanson zu Märchen hat, ist der Rückgriff auf diese zugleich eine Reaktion auf die gesellschaftliche Situation. Das postmoderne Lebensgefühl, das sich beständig mit Sinn- und Identitätsverlust auseinandersetzen muss und nach neuen Möglichkeiten der Orientierung sucht, hat diese in

der Hinwendung zu den alten Quellen der oralen Tradition wieder gefunden. Bei diesem Rückgriff auf die mündlichen Erzählformen fungieren Märchen und Mythen als Schablone, mit Hilfe derer existentielle Erfahrungen wie einerseits Verlust, Angst oder Prüfungen, andererseits aber auch der Triumph der Liebe und der Sieg des Guten über das Böse ausgedrückt werden können. Fantasie ist wieder gefragt und öffnet neue Räume zwischen Wirklichkeit und Traum. Märchen und Mythen werden als geeignet empfunden, um als Ausdrucksmittel für Hoffnung, Trost und die Gewissheit eines glücklichen Endes zu dienen.

Wie sich gezeigt hat, befindet sich Marie Hermanson hier in zahlreicher Gesellschaft. Zum Zeitpunkt ihres schriftstellerischen Debüts 1986 ist die literarische Neuorientierung in vollem Gange, die sich vom sozialkritischen Realismus der vorangegangenen Jahrzehnte abwendet und dem Magischen und Mystischen Tor und Tür öffnet. Zahlreiche andere Autorinnen mit ihrem vielschichtigen Werk wie Marianne Fredriksson, Kerstin Ekman und Majgull Axelsson oder unter den jüngeren Schriftstellerinnen Mare Kandre und Anna-Karin Palm verwenden wie dargestellt gleichermaßen Motive, Figuren oder Sequenzen aus bekannten Märchen und Mythen. Dies verdeutlicht, dass die schwedische Literatur bis in die aktuelle Gegenwart hinein eine starke Affinität zu Märchen- und Mythenhaftem aufweist und eine Fülle an Motiven und Figuren zeigt, die ihre Herkunft eindeutig in der oralen Tradition haben. Zugleich wird dadurch deutlich, dass auch beim Publikum Werke dieser Art eindeutig populär und beliebt sind.

Die Frage, was nun das Märchen- oder Mythenhafte dieser Werke ausmacht, führt unweigerlich zu jener, was Märchen und Mythen denn eigentlich sind. Wie sich hierbei gezeigt hat, sind Fragen nach dem Alter oder der Herkunft der unterschiedlichen oralen Erzählformen für diese Abhandlung nicht relevant. Auch eine präzise Definition mit klaren Gattungstrennungen lässt sich, wie von vornherein angenommen, nicht realisieren. Von Bedeutung bleibt vor allem die Tatsache, dass alle diese verschiedenen Formen wie Märchen, Sage und Mythos offensichtlich unterschiedliche menschliche Bedürfnisse abdecken und mit ihrer Funktion, Modelle zur Lebensbewältigung anzubieten, zugleich einen breiten Rahmen für Interpretationsmöglichkeiten schaffen. Damit erscheint das Nebeneinander dieser unterschiedlichen Erzählgattungen nicht nur notwendig, sondern auch wünschenswert.

Durch die Fülle, in der sowohl märchenhafte als auch mythische Erzählungen weltweit vorkommen, wurde es nötig, sich bei ihrer Untersuchung auf den europäischen Raum und bei den Märchen auf die sog. Zaubermärchen zu beschränken. Da sich Marie Hermanson selbst wiederholt über ihre große Affinität zu Märchen geäußert hat, lag auf diesen die größere Gewichtung bei der Analyse. Dabei musste auch beachtet werden, dass das Verständnis von Märchen im deutschen Sprachraum vor allem durch die Gebrüder Grimm geprägt wurde und auf uns nur in einem schriftlich fixierten Kanon überliefert worden ist, der ein entsprechendes bürgerliches Weltbild transportiert. Wie gezeigt wurde, sind Märchen im Gegensatz zu der von den Grimms propagierten These, sie seien von selbst im Volk entstanden, kunstvolle Gebilde, die von speziell dafür geschulten Personen mündlich vorgetragen wurden und die damit an bestimmte historisch-soziale Prozesse gebunden waren.

Die Auffassung von Märchen als einem literarischen Kunstwerk wurde zuerst von Max Lüthi vertreten, der sie damit einer literaturwissenschaftlich-stilistischen Untersuchung zugänglich machte. Seine Kriterien dienten dieser Abhandlung als ein Ausgangspunkt zur Gewinnung struktureller Merkmale. Zu diesen Merkmalen gehören neben Eigenschaften wie Isolation und Allverbundenheit das Durchlaufen verschiedener Stadien durch die MärchenheldInnen. Dabei bildet stets ein Konflikt oder eine existentielle Bedrohung den Ausgangspunkt des Märchens. Die Hauptfigur zeichnet sich durch strenge Isolation und Einsamkeit aus, die es ihr ermöglicht, sich mühelos auf die Suchwanderung hinaus in die Welt zu begeben, wobei Hindernisse überwunden und Prüfungen bestanden werden müssen. Besonders typisch für das europäische Zaubermärchen erweist sich dabei das schon legendäre glückliche Ende, der Sieg des Guten über das Böse in Form von Eheglück, Reichtum und sozialem Aufstieg. Dazwischen begegnet immer wieder das Wunder als eigentliches Märchenelement, das – im Gegensatz zur Sage, wo es Furcht und Erschauern auslöst – hier kein Erstaunen bringt, sondern völlig in die normale Welt des Alltags integriert ist. Diese Elemente führen laut Lüthi zu dem Grundschema: Mangel-Behebung, Unglück-Rettung, Aufgabe-Lösung, ein Schema, das, wie gezeigt wurde, in Kurzform auch bei anderen Forschern aufscheint, vor allem in der strukturalistisch-formalistische Analyse Vladimir Propps. Propp stellte in einer Strukturanalyse der Zaubermärchen fest, dass alle Zaubermärchen generell einen einzigen Typ Märchen darstellen, wobei er zwischen 31 verschiedenen Funktionen binären Charakters unterschied. Bei ihm lautet der kleinste Nenner, auf den Märchen gebracht werden können, Schädigung-

Wiederherstellung. Eine ähnliche Formulierung finden wir auch in Alan Dundes Kurzformel: lack-lack liquidated.

Bei der Beschäftigung mit dem Mythos wurde offensichtlich, dass es sich hier um einen ebenso schwer zu fassenden Begriff handelt. Strukturell gesehen verbindet den Mythos viel mit dem Märchen. Auch dienen beide Gattungen der Angstbewältigung und der Identitätsschaffung, wobei jedoch bei den Mythen zusätzlich Gewicht auf ihrer kulturstiftenden Funktion liegt, während der Bereich des Märchens mehr das Private als das Gesellschaftliche abdeckt. Der Ablauf einer mythischen Erzählung ähnelt dem des Märchens auffallend: auch er beginnt oftmals mit einer wundersamen Geburt, an die die Hoffnung auf ein besseres Leben geknüpft wird. Die Hauptfigur zeichnet sich durch außerordentliche Fähigkeiten aus und beginnt bald ihre Abenteuerfahrt in die Welt. Dem Aufbruch folgen Prüfungen, Todeszustände und schließlich die Rückkehr in die Gemeinschaft, mit der eine Verbesserung deren Lebensumstände einhergeht. Als besonders wichtig erwiesen sich für diesen Abschnitt der Abhandlung die Arbeiten Arnold von Genneps, der sich mit Grenzüberschreitungen und Übergängen zwischen kosmischen und sozialen Welten beschäftigte, wie sie der Mythos postuliert und das Ritual umsetzt. Er unterteilt die Übergangsriten („rites des passage“) in die Kategorien Trennungsriten, Schwellen- bzw. Umwandlungsriten und Angliederungsriten. Dieses Schema wird u.a. von Joseph Campbell aufgenommen, wenn er die mythische Abenteuerfahrt als Kurzformel von Trennung – Initiation – Rückkehr vorstellt und sie als einheitlichen Mythos-Kern definiert.

Zusammenfassend ließ sich feststellen, dass Märchen und Mythen in vielen strukturellen Punkten übereinstimmen. Dies zeigt sich in den anfänglichen Konfliktsituationen, in den zu bestehenden Prüfungen und den Initiationszuständen, die als Fahrt in eine jenseitige Welt beschrieben und als zeitlich begrenzter Tod dargestellt werden und enden mit der glücklichen Wiederkehr. Für die Märchenfiguren schwindet dabei die gesellschaftliche Bedeutung ihrer Rückkehr, hier liegt die Betonung ganz auf dem Erlangen individuellen Glücks.

Die Frage nach dem persönlichen Glück ist, wie deutlich wurde, auch in den Romanen Marie Hermansons von zentraler Bedeutung. Die Romane selbst kommen ohne die Dichotomie von Gut und Böse aus und schildern als Hauptfiguren sehr individuelle, in ihrer Art außergewöhnliche Helden und Heldinnen, womit sie explizit keine Märchen sind.

In Zusammenhang mit den erarbeiteten strukturellen Merkmalen der Märchen und Mythen wurde jedoch die These postuliert, dass das stereotype Grundgeschehen in Form von Mangel und dessen Behebung als strukturelle Abfolge in Form von Mangel (Isolation) – Aufbruch – Prüfung – Initiation – Happy End erkennbar ist, wenn es sich um eine weibliche Hauptfigur handelt, und – mit Ausnahme von Svampkungens Son, der dem „weiblichen“ Schema folgt – die Romane mit männlichen Hauptfiguren diesem Muster noch eine Sequenz, nämlich den Verlust des erlangten Glücks anhängen, was hier als eine Art Umkehr-Version des „Hans im Glück“-Märchens interpretiert wurde.

Wie sich gezeigt hat, sind die einzelnen Stadien dieser Abfolge in allen Romanen eindeutig zu finden, wenn auch nicht in gleichermaßen ausgeprägter Deutlichkeit. Sehr klar ausgebildet hingegen ist am Beginn jeder Erzählung die isolierte Ausgangsposition der HeldInnen, die mit großer Einsamkeit und einem Mangel an familiären und sozialen Kontakten einhergeht. Sie alle haben in der Regel schon eine unglückliche Kindheit hinter sich und stammen häufig aus sozial unteren Schichten und desolaten Familienverhältnissen. Die Eltern leiden oft unter Krankheiten oder sind schon gestorben, sie können auf jeden Fall ihren Kindern nicht die Geborgenheit vermitteln, die diese für ihre Entfaltung benötigen. Regelmäßig stellen die Kinder auch soziale Außenseiter in ihrer Umgebung dar, so dass der Kindheitsgeschichte nur mit Scham gedacht werden kann. Sie alle: Robert (*Tvillingsystrarna*), der gesellschaftliche Außenseiter mit mentalen Störungen, Anna (*Värdjuret*), die gescheiterte, beziehungsunfähige Künstlerin, Ulrika (*Musselstranden*), die sich einer anderen Familie zugehörig fühlt, Reine (*Ett oskrivet blad*), der verkrüppelte anspruchlose Kinderheiminsasse, Yvonne (*Hembiträdet*), die sich als Paria erlebt, der unsichere Fredrik (*Mannen under trappan*) und Gunnar (*Svampkungens son*), der zurückgebliebene Hinterwäldler – sind auf ihre Art allein und verlassen und unverstanden von ihrer nächsten Umwelt. Bei manchen von ihnen ist die private Leere noch gepaart mit einer beruflichen.

Zugleich damit, so wurde auch deutlich, sind die Gestalten bei Hermanson aber gerade aufgrund dieser gesellschaftlichen und familiären Isolierung frei, sich ungebunden durch die Geschichte bewegen und neue Beziehungen eingehen zu können und so dem Lüthi'schen Muster von Isolation und Allverbundenheit zu entsprechen, womit sie gleichermaßen die Voraussetzung für eine gelungene heldische Abenteuerfahrt erfüllen.

Der Aufbruch aus ihrer unbefriedigenden Situation, so wurde offensichtlich, erfolgt ebenfalls bei allen ProtagonistInnen, wenn auch aus verschiedenen Gründen und auf verschiedene Weise. Das Bestreben, sich in Richtung (Wieder-)Herstellung eines glücklichen Daseins-Zustandes zu bewegen setzt sich um in einen Aufbruch hinaus in eine abenteuerliche Welt. Diese Wanderung durch die Welt kann dabei durchaus geografisch verschieden intensive Ausmaße annehmen, sie zieht die HeldInnen zumindest in einen anderen Teil ihrer Stadt, manchmal aber auch in entferntere Gegenden auf abgelegene Inseln oder gar bis Borneo. Auf dieser Wanderung gibt es, auch hier ganz nach Märchenvorlage, Prüfungen und Herausforderungen für die ProtagonistInnen, die zu bestehen sind. Der Weg führt nicht direkt ins Glück, sondern ist gekoppelt an die Bewältigung verschiedener Aufgaben.

Um in den erstrebenswerten Zustand des Happy End zu gelangen, bedürfen die HeldInnen der Romane eines Durchgangsstadiums, das Märchen und Mythos stark miteinander verbindet, nämlich der Initiation. Initiation als Übergang in einen anderen Seinszustand, auch interpretierbar als symbolischer Tod und Neugeburt, ist eine Etappe, die, wie festgestellt wurde, von allen in Frage kommenden HeldInnen Hermansons durchlaufen wird. Dabei ließ sich Initiation einerseits gleichsetzen mit dem Aufbruch aus dem Elternhaus und dem Bestehen erster Prüfungen, andererseits aber auch als Wandlungsprozess und dem konkreten Gefühl erlebter Neugeburt, einhergehend mit der Erlangung innerer Zufriedenheit und neuer Kraft. Am deutlichsten ließ sich dieses Stadium bei Annas Aufenthalt im Dschungel Borneos und in einem schwedischen Glashaus erkennen, aber auch anhand Gunnars Neugeburt im salzigen Meerwasser vor der schwedischen Westküste und in den Erfahrungen der anderen ProtagonistInnen, einen alten Lebensabschnitt hinter und einen neuen vor sich zu haben, wird diese Phase veranschaulicht.

Die Initiation oder Wandlung, so wurde deutlich, ist ein wichtiges und notwendiges Stadium vor dem Happy End, denn sie ermöglicht den Beginn einer neuen Etappe, in der alte Konflikte gelöst und neue Zukunftsperspektiven entwickelt werden können.

Die geglückte Initiation macht den Weg frei für ein Happy End.

An diesem Punkt wurde sichtbar, dass sich hier das strukturelle Muster teilt und in zwei verschiedenen Strängen weiterläuft. Während die weiblichen Hauptfiguren einem glücklichen Ende entgegen sehen können, beginnen die männlichen Helden, mit Ausnahme Gunnars, ihr Glück stückweise wieder zu verlieren.

Das glückliche Ende zeigt sich dabei gemäß dem märchenhaft vorgegebenen Happy End: es beinhaltet Eheglück, Reichtum und sozialen Aufstieg, wobei Reichtum auch innere Fülle bedeutet. Auffällig ist dabei, dass alle Frauen – Anna, Ulrika, Yvonne – schlussendlich mit dem unentbehrlichen Märchenprinzen konfrontiert werden, der in ihrem Leben auftaucht und damit die günstige Aussicht auf ein geglücktes zweisames Happy End mit sich bringt. Wenn es hier auch nicht zu einer expliziten Liebesbeziehung kommt, so besteht doch eine starke Hoffnung auf Liebeserfüllung. Herausragend in dieser Hinsicht ist sicherlich Gunnars Märchenhochzeit, die ihm nicht nur die schöne Prinzessin zur Braut bestimmt, sondern ihn auch in den Genuss inneren Reichtums bringt, seinen Reifungsprozess fördert und ihn in eine Familie einbindet. Äußerlich zeigt sich dieser Reichtum in Form eines Aufstiegs zu einem eigenen Beruf, zu Weiterbildung und damit in letzter Konsequenz auch tatsächlichem finanziellen Erfolg sowie der Fähigkeit, den Konflikt mit seinem Vater allseits befriedigend zu lösen.

Dies macht auch deutlich, dass das persönliche Glück bei den Hermansonschen Gestalten neben dem möglichen neuen Eheglück sehr verschiedene Facetten hat, entsprechend der Lebensumstände der einzelnen Figuren. Es kann jedoch festgestellt werden, dass es immer einhergeht mit einem Gefühl der Verwandlung und Heilung und der Erlangung innerer Zufriedenheit und neuer Lebensfreude, die es den ProtagonistInnen ermöglicht, ihr Leben in neue, erfüllende Bahnen zu lenken.

Während in dieser Form das Happy End den gewünschten Romanabschluss darstellt, haben es die anderen männlichen Figuren – Robert, Reine, Fredrik – wesentlich schwerer. Die heile Welt, die sie sich mit viel Mühsal aufgebaut haben und die meist die geliebte Frau, Kind/er, finanzielle Sicherheit und ein Geborgenheit vermittelndes Heim umfasst, zerbricht nach einer kurzen glücklichen Phase wieder.

Obwohl hier die ersten Stationen des Märchenweges der erarbeiteten Struktur entsprechen, kommt es letzten Endes zu erheblichen Einschneidungen. Ehe und Reichtum werden nur als eine Art Durchgangsposition durchlaufen, ehe das Glück nach und nach wieder schwindet. Ähnlich wie Hans im Glück, der Antiheld des gleichnamigen Märchens, verlieren die Helden stückweise, was ihnen als Fülle des Lebens erschien: die geliebte Frau verlässt sie oder stirbt, durch die Scheidung büßt Fredrik den Kontakt zu seinen Kindern ein, Reines Kind stirbt, das von Robert bleibt überhaupt nur in der Planungsphase. Robert muss das schützende Haus der Familie Strand verlassen und sieht sich einer sehr

ungewissen beruflichen und finanziellen Zukunft gegenüber, Reine ist einen Kriminalfall verwickelt und Fredrik verliert nicht nur seine Arbeit, sondern auch seine geistige Gesundheit. Hier wird die gängige Märchenstruktur auf den Kopf gestellt, indem die Hauptfiguren keine glücklichen, sondern gescheiterte Personen sind, die sich letztendlich wieder in einer isolierten und einsamen Position befinden.

Wie diese Abhandlung gezeigt hat, ist in den Romanen Marie Hermansons eindeutig eine Struktur nachweisbar, die den erarbeiteten strukturellen Merkmalen von Märchen und Mythen entspricht. Deutlich wurde auch, dass in allen behandelten Romanen die Frage nach dem persönlichen Glück von zentraler Bedeutung ist, wobei zugleich offensichtlich wurde, dass das Glück für (europäische) Frauen offenbar untrennbar mit dem Erscheinen des Märchenprinzen verknüpft ist.

Gleichzeitig lässt sich damit feststellen, dass Strukturen aus Märchen und Mythen in der Gegenwartsliteratur nach wie vor präsent sind und Einfluss auf diese haben. Die Verwendung dieser Strukturen weist darauf hin, welche immense Bedeutung diese Erzählformen noch immer für unseren Kulturraum besitzen. Augenscheinlich stellen sie nach wie vor eine adäquate Möglichkeit dar, existentielle Erfahrungen auszudrücken und sind vielleicht die Möglichkeit schlechthin, essentielle Fragen zu Leben und Tod und im Zusammenhang mit der Erlangung persönlichen Glücks diskutieren und Lösungen dafür anbieten zu können.

6 ANHÄNGE

6.1 Bibliografie Marie Hermansons

Romane

Titel	Verlag, Jahr	Deutscher Titel	Verlag, Jahr, Übersetzerin
<i>Det finns ett hål i verkligheten</i>	Bonniers 1986		
<i>Snövit</i>	Bonniers 1990		
<i>Tvillingsystrarna</i>	Bonniers 1993		
<i>Värddjuret</i>	Bonniers 1995	<i>Die Schmetterlingsfrau</i>	Suhrkamp, 2002 Übers. Regine Elsässer
<i>Musselstranden</i>	Bonniers 1998	<i>Muschelstrand</i>	Suhrkamp, 2000 Übers. Regine Elsässer
<i>Ett oskrivet blad</i>	Bonniers 2001	<i>Das unbeschriebene Blatt</i>	Suhrkamp, 2004 Übers. Regine Elsässer
<i>Hembiträdet</i>	Bonniers 2004	<i>Saubere Verhältnisse</i>	Suhrkamp, 2005 Übers. Regine Elsässer
<i>Mannen under trappan</i>	Bonniers 2005	<i>Der Mann unter der Treppe</i>	Suhrkamp, 2007 Übers. Regine Elsässer
<i>Svampkungens son</i>	Bonniers 2007	<i>Pilze für Madeleine</i>	Suhrkamp, 2009 Übers. Regine Elsässer

Kurzgeschichten und Dramatik

- *Det finns ett hål i verkligheten* (Es gibt ein Loch in der Wirklichkeit), Bonniers 1986.
- *Grön är skogen* (Grün ist der Wald), Hörspiel fürs Radio 1987.
- *Det tråkiga spöket* (Das bedauerliche Gespenst), TV-Komödie 1989.
- *Den nakna flickan* dt. erschienen als *Das nackte Mädchen*, Kurzgeschichte, *Vår Bostad* Nr. 11/1993 In: *Mittsommernachtsliebe aus Skandinavien*, Piper 2006, Übersetzung: Hedvig M Binder.
- *Emmas lekar* (Emmas Spiele), Kurzgeschichte, *Göteborgs Posten* 940701.
- *En rustning av päls* (Eine Rüstung aus Pelz), Kurzgeschichte, *Vår Bostad* 1996.
- *Värddjuret* lief als Radiofeuilleton in der Zeit vom 23.9.-23.10.1996 und wurde vom Teater Pero im Herbst 1997 dramatisiert.
- Staffettenfeuilleton *Resan Västerut* (Die Reise nach Westen), *BLM* 1-4 1997, Teil 2.
- *Jag kallade min kropp för „min gamla hund“*, (Ich nannte meinen Körper „meinen alten Hund“), Kurzgeschichte, *Aftonbladet* 970805, Teil der Serie *Mitt livs novell*.
- *Mamma Gris* (Mamma Schwein), Kurzgeschichte, *Dagens Nyheter* 980628, Serie *Historietter* 1998.
- *Kärlekshjärtan* (Liebeshertz), Erzählung, nicht im Handel, 1999.
- *Mattväverskan* (Die Teppichweberin), Erzählung, *Bonniers Julbok* 2001.
- *Mannen under trappan* wird zu einer Fernseh-Serie für SVT bearbeitet, Regisseur: Daniel Lind Lagerlöf, Buch: Anders Weideman. Die Einspielung erfolgte im Herbst 2008, Sendung 2009.

Erzählungen in deutschen Anthologien:

- *Das Schloss aus Schnee und Feuer*. In: *Skandinavische Weihnachtsmärchen*. Goldman 2005. Übersetzung: Holger Wolandt.
- *Die Tochter des Zauberers*. In: *Frauenwelten. Ein Lesebuch*. Hrsg. Von Susanne Gretter. Suhrkamp 2007. Übersetzung: Christel Hildebrandt
- *Der wandernde Koch*. In: *Schwedische Appetithappen*. Piper 2007. Übersetzung: Lotta Rügger.

6.2 E-Mail-Interview mit Marie Hermanson

von Katrin Alas, 03.03.2005

E-Mail-Intervju med Marie Hermanson

- **Du har emellertid gett ut sju böcker, sex romaner och en novellsamling. Finns i någon av de böckerna medvetna autobiografiska drag?**

Ingen av mina böcker är helt självbiografisk. Det är väl snarare så att jag plockar lite här och där, dels från mitt eget liv och dels från sådant jag läst och hört. Jag har ju en erfarenhetsbank som jag går till när jag behöver plocka fram en viss känsla eller händelse. Men sedan placeras den erfarenheten i ett helt nytt sammanhang.

Jag skulle kunna beskriva det som att jag slår sönder verkligheten i små skärvor och plockar sedan en skärva här och en där, blandar med andra människors skärvor och sätter ihop allting till något helt nytt.

- **Kan du se sagorstrukturer som trendstrukturer i 90tals litteratur i Sverige? Och i vilken mån är de fortfarande intressanta för dig?**

Jag tror inte sagor har varit någon trend i Sverige. Jag tror det är ganska få svenska författare som har jobbat med sagostrukturer. Sagorna är fortfarande intressanta för mig för att de har en så tydlig form och jag är intresserad av form. Det finns ju ofta ett mönster, upprepningar, tretal o s v

Dessutom tycker jag sagan är ett naturligt språk för att uttrycka det undermedvetna, eftersom den arbetar med symboler.

- **Är sagogenre för dig ett speciellt kvinnlig uttryckssätt?**

Nej, jag tror inte sagor är ett speciellt kvinnligt uttryckssätt. Den danske författaren H C Andersen uttryckte sig ju genom sagan och bland de moderna författare som inspirerat mig finns två män: Michel Tournier och Italo Calvino

- **Finns det speciella sagosamlingar du tyckte eller tycker om mest?**

Jag tycker om Nordiska folksagor, samlade av Asbjörnsen och Moe, Tusen och en natt och naturligtvis bröderna Grimms samlingar. När det gäller sagor från de senaste seklerna så tycker jag mycket om H C Andersen och Selma Lagerlöf.

- **Finns det speciella sagomotiver som gjorde intryck på dig så att du själv ville använda de?**

Sagomotiv som tilltalar mig:

Vilse i skogen. (Det har jag ju använt i Snövit t ex.)

Människor som förvandlas till djur.

Vistelser i underjorden. (Har alltid älskat Prins Hatt under jorden, bara titeln fick mig att rysa som barn.)

(Har skrivit om underjorden i novellen Mullvadskungen i Det finns ett hål i verkligheten, bergtagningsmyten i Musselstranden o s v)

- **Vari ligger för dig de största skillnaderna mellan din „Snövit“ och andra sagovarianter av den typen, framför allt Bröderna Grimms variant?**

Skillnader mellan "min" Snövit och Grimms:

Min roman är en personlig tolkning av folksagan. Jag koncentrerar mig på det som känns viktigt för mig: Snövits utveckling från flicka till kvinna. Jag har gett karaktärerna individuella drag som de inte har i sagan.

- **Tror du att sagor har något slags uppgift att uppfylla och i så fall vilka?**

Sagens uppgift:

Sagan är ett koncentrat av flera generationers erfarenheter. Den är som en kompakt buljongtärning som var och en kan lösa upp i sitt eget sinne och blanda till sin egen dryck. Det finns viktiga kunskaper i sagan som inte kan överföras på annat sätt än just så här. Kunskaper om personlig mognad och andlig utveckling, hur vi ska leva med oss själva och andra o s v.

Man kan uppfatta sagan på olika nivåer. Som barn uppfattar man den på ett sätt och som vuxen på ett annat sätt. Den fungerar alltid eftersom den är så enkel och tidlös i sin form.

- **Ser du trollkarlen (eller har du sett honom) som en mycket märklig figur, eftersom han förekommer så ofta i dina böcker, och vad betyder han för dig?**

Trollkarlar:

I mina första böcker fanns ofta ett fantastiskt inslag, som t ex trolleri. Jag tror att trolleriet stod för själva skrivandet som jag tyckte hade något magiskt över sig.

Fortfarande är jag förundrad över själva skapelseprocessen och hur hjärnan kan konstruera människor och situationer som man aldrig själv upplevt.

Men mina senare böcker har blivit mer realistiska och idag är jag kanske mer intresserad av vardagens magi. Jag tycker att en vanlig människa är så fantastisk: Hennes kropp.

Hennes psyke. Hennes relationer till andra. Jag förundras ständigt och jag tycker inte att jag behöver några trollerier längre. Människan är märklig nog som hon är.

- **Vilken roll spelar djur i ditt skrivande och har de någon symbolisk funktion?**

Djur spelar en stor roll för mig, men även där har jag svårt att ge någon förklaring. Vi människor är ju också en sorts djur och vi har mycket gemensamt med djuren. Det är detta som vi har gemensamt som intresserar mig på något diffust sätt. Det är en bortglömd del av människan.

Det intresserar mig också hur beroende vi är av djur och hur olika vi använder oss av dem. Hundar och katter som tillfredsställer vårt behov av ömhet och kärlek, kor och grisar som tillfredsställer vårt matbehov, hästar som tillfredsställer vårt spelbehov, försöksdjur som tillfredsställer vårt behov av forskning och utveckling, o s v.

Vårt förhållande till djur är komplicerat. Vi definierar oss själva gentemot djuren, jämför oss med dem. Den man älskar kan få djurlika smeknamn. Grymma människor sägs vara "djuriska".

- **Kan du på något sätt definierar vad som „verklighet“ betyder för dig?**

Verklighet:

Verkligheten finns väl inne i ens hjärna. Det vi upplever som verkligt är verkligt.

Man kan uppfatta en händelse på olika sätt och båda är lika rätt. I mina berättelser finns ofta parallella förklaringar till vad som händer.

Majas försvinnande i Musselstranden har två förklaringar: att hon blivit bergtagen och att hon blivit kidnappad av en kvinna. Man kan välja vilken man vill tro på.

Fjärilspupporna som Värddjurets huvudperson bär innanför huden kan vara riktiga puppor som kläcks till fjärilar som tar sig ut och flyger bort under stormen i slutkapitlet. Men de kan också vara så att pupporna aldrig har funnits där.

- **Hur viktigt är fantastiska världar eller det fantastiska i världen för dig?**

Fantastiska världar:

Det finns väl ingen värld som kan vara mer fantastisk än den vi lever i. Det känner jag mer och mer ju äldre jag blir.

- **Hur skulle du bedömma nutidens läsares behov av fantasi (som flyktväg ur en olycklig tillvaro eller förhoppningen för en bättre framtid eller något annat?)**

Läsarens behov av fantasi:

Jag tror inte man behöver ha en olycklig tillvaro för att använda sig av fantasin. Däremot tror jag att fantasin kräver lugn och ro för att öppna sig. Att man har det lite tråkigt kanske. Om man har mycket stimulans (positiv eller negativ) så tror jag inte man kommer åt fantasivärlden.

Jag vet att det finns människor som betraktar fantasin som någon sorts drog som passiviserar människor. Men jag tror tvärtom att fantasin får en att tänka på ett nytt sätt, att se möjligheter där vi tidigare sett hinder. Viktiga vetenskapliga upptäckter har krävt fantasi.

För den som lever i en svår situation är det en styrka att inom sig kunna uppleva en bättre situation. Människor som varit i nödsituationer kan berätta om hur deras positiva fantasier har gett dem kraft att uthärda och klara av situationen.

Om inte människan hade fantasi utan bara såg det hon hade framför ögonen skulle hon aldrig ha kommit så långt i sin utveckling som vi har gjort.

När det gäller fantasi och läsning så tror jag många fantastiberättelser handlar om ens egen verklighet fast i symbolisk form.

Vissa berättelser är kanske ren underhållning och flykt. Men jag ser inget fel i det. Man kanske behöver vila sig från sin egen verklighet ett tag.

- **Protagonisterna i dina romaner har många liknande drag. De är ofta i medelåldern, ensama, utan familj eller nära förbindelser, och sedan bryter någon/något in i deras värld. De beger sig på väg men hinner aldrig med att nå Happy Ending. Skulle du kunna hålla med den här karakteriseringen eller hur skulle du definera gemensamheten och skillnader i dina romaners huvudpersoner?**

Ja, många av mina huvudpersoner är nog just i den situation du beskriver.

Jag vet faktiskt inte riktigt varför. Kanske är det så enkelt som att det är lättare att rent berättartekniskt hantera en ensam person. Om kvinnan i Värddjuret haft man och barn skulle hon knappast ha kunnat tillbringa ett par månader instängd i ett fjärrilshus. Om Reine i Ett oskrivet blad inte varit så förskräckligt ensam skulle han knappast ha låtit sig manipuleras av Angela. Ensamma människor är mer utsatta och sårbara vilket gör dem laddade i sig. Och det är lättare att flytta runt dem i berättelsen. De behöver inte ordna barnpassning och förklara en massa för sin partner om de ska resa nånstans, ingen letar efter dem om de försvinner osv.

Sedan är det kanske lättare som läsare att identifiera sig med en ensam person. Även om man har familj och vänner har man ju en del av sig själv där man är ensam och det är

kanske just den delen man använder när man läser.

- **Har du förebilder i språket och stilen från svenska eller andra litterära traditioner?**

Kanske är jag påverkad av andra svenska författare när det gäller mitt språk, men det är inget jag själv är medveten om.

- **Hur viktigt är det för dig att regelbunden håller dig underrättat om svensk och utländsk nutidslitteratur?**

Nuförtiden är jag väldigt dålig på att läsa svensk nutidslitteratur. Jag läser nog mer utländsk faktiskt.

- **Hur var/är din ställning som ung kvinnlig författare i Sverige?**

Jag minns inte att det var något speciellt med att vara ung kvinnlig författare. Tror inte att man behandlades på något annat sätt än unga manliga författare.

Den privata situationen var förstås annorlunda. Jag var ensam mamma till två barn och hade fullt upp med att ta hand om barnen och klara min försörjning. Jag antar att sådant där är annorlunda för manliga författare.

- **Är det lätt att få stöd och finns det kontakt och utbyte med andra författare?**

Jag har aldrig haft särskilt mycket kontakt med andra författare. För mig har skrivandet alltid varit en ensamsyssla och jag har aldrig känt behov av att prata med andra författare om det.

- **Vilka problem har stått upp för dig? Har du fått statlig bidrag och hur lätt (eller svårt) är det att få priser, reklamkampanjer, hitta förläggare, organisera läsningar eller få kontakt med medierna för att publicera?**

Jag har haft ekonomiskt stöd från Sveriges Författarfond. I Sverige är det gratis för låntagare att låna på bibliotek, men varje gång man lånar en bok får staten betala en krona till Författarfonden. De pengarna fördelas sedan mellan författarna i form av stipendier och sk författarpenning. Det är en god hjälp, men naturligtvis behöver man andra inkomster också.

I början var det svårt för mig att klara mig ekonomiskt. Stipendier och bokförsäljning gav väldigt lite pengar så då jobbade jag med andra saker: journalistik, information, städning på hotell. Några stora priser har jag inte fått.

Nu har jag ju hållit på med skrivandet i tjugo år och allt har blivit lättare. Jag tjänar ganska bra på försäljningen av mina böcker. Biblioteken hör ofta av sig och vill att jag ska

komma och föreläsa. Tidningar och radio vill ha material. Det droppar in pengar från översättningar, dramatiseringar o s v.

Så just nu fungerar det bra, även om det naturligtvis finns en osäkerhet hela tiden.

- **Hur är det med översättningar – vem översättar dina böcker till vilket språk och hur får du kontakt med de där personer?**

Mina böcker är översatta till norska, danska, tyska, holländska, italienska och grekiska. Det är det utländska förlaget som bestämmer vem som ska översätta. Min kontakt med översättarna består i att de mailar mig och frågar om det är något de undrar över, någon svensk företeelse de inte känner till eller så.

- **Hur viktigt är det för dig att visa kvinnliga utvecklingshistorier?**

Jag har aldrig tänkt att "nu ska jag skriva en kvinnlig utvecklingshistoria". Men det har väl helt naturligt blivit så eftersom jag är kvinna och själv har gått igenom en kvinnlig utvecklingshistoria.

- **Skulle du anse dina böcker som samhällsanalys eller samhällskritik och vart ligger i så fall kritiks tyngdpunkten?**

Det är väl likadant där: jag har inte haft för avsikt att skriva samhällskritik. Men det kommer med på ett naturligt sätt eftersom jag lever i ett samhälle och är kritisk till en del av det jag upplever.

Det jag mest reagerar för är väl kortsiktigheten, ytligheten och girigheten i samhället.

TACK SÅ VÄLDIGT MYCKET!

E-Mail-Interview mit Marie Hermanson

- **Sie haben inzwischen sieben Bücher herausgegeben, sechs Romane und eine Sammlung Kurzgeschichten. Gibt es in einem Ihrer Bücher bewusste autobiografische Züge?**

Keines meiner Bücher ist ganz autobiografisch. Es ist wohl eher so, dass ich hier und da ein bisschen sammle, zum Teil aus meinem eigenen Leben und zum Teil solche Dinge, die ich gelesen und gehört habe. Ich habe ja eine Art Erfahrungs-Datenspeicher, den ich

benutze, wenn ich bestimmte Gefühle oder Handlungen hervorholen muss. Aber dann wird diese Erfahrung in einen ganz neuen Zusammenhang platziert.

Ich könnte das so beschreiben, dass ich die Wirklichkeit in kleine Scherben zerschlage und dann eine Scherbe hier und eine da sammle, sie mit den Scherben anderer Menschen vermische und alles zu etwas ganz Neuem zusammensetze.

- **Würden Sie Märchenstrukturen als Trendstrukturen in der Literatur der 90er Jahre in Schweden sehen? Und in welchem Umfang sind diese immer noch interessant für Sie?**

Ich glaube nicht, dass Märchen in Schweden ein Trend gewesen sind. Ich glaube, es gab ziemlich wenige VerfasserInnen, die mit Märchenstrukturen gearbeitet haben. Märchen sind immer noch interessant für mich, weil sie eine so deutliche Form haben und ich mich für Form interessiere. Es gibt ja oft ein Muster, Wiederholungen, Dreizahl u.s.w. Außerdem denke ich, dass das Märchen eine natürliche Sprache ist um das Unterbewusste auszudrücken, weil dieses mit Symbolen arbeitet.

- **Ist das Märchen-Genre für Sie eine speziell weibliche Ausdrucksweise?**

Nein, ich glaube nicht, dass Märchen eine speziell weibliche Ausdrucksweise sind. Der dänische Autor H.C. Andersen drückte sich ja mittels Märchen aus und unter den modernen VerfasserInnen, die mich inspirierten, gibt es zwei Männer: Michel Tournier och Italo Calvino.

- **Gibt es eine besondere Märchensammlung, die Sie am meisten mochten oder mögen?**

Ich mag die Nordischen Volksmärchen, gesammelt von Asbjørnsen und Moe, Tausendundeine nacht und natürlich die Sammlungen der Gebrüder Grimm. Was die Märchen aus den letzten Jahrhunderten betrifft, so mag ich am meisten H.C. Andersen und Selma Lagerlöf.

- **Gibt es besondere Märchenmotive, die Sie beeindruckt haben, so dass Sie selbst sie anwenden wollten?**

Märchenmotive, die mir gefallen:

Verirrt im Wald. (Das habe ich ja zB. in Snövit [Schneewittchen] angewendet)

Menschen, die in Tiere verwandelt werden.

Der Aufenthalt in der Unterwelt. (Habe immer Prins Hatt under jorden [Prinz Hut unter der Erde] geliebt, allein der Titel ließ mich als Kind erschauern.)

(Habe über die Unterwelt in der Novelle Mullvadskungen [Der Maulwurfskönig] in Det finns ett hål i verkligheten [Es gibt ein Loch in der Wirklichkeit], über die Bergtagningsmythe in Musselstranden [Muschelstrand] geschrieben usw.)

- **Worin liegt für Sie der größte Unterschied zwischen Ihrem „Snövit“ und anderen Märchenvarianten dieses Typs, vor allem der Gebrüder Grimm- Variante?**

Unterschiede zwischen „meinem“ Schneewittchen und Grimms:

Mein Roman ist eine persönliche Interpretation des Volksmärchens. Ich konzentriere mich auf das, was für mich wichtig ist: Schneewittchens Entwicklung vom Mädchen zur Frau. Ich habe den Charakteren individuelle Züge gegeben, die sie nicht im Märchen haben.

- **Glauben Sie, dass Märchen eine Art Aufgabe zu erfüllen haben und in diesem Fall, welche?**

Die Aufgabe des Märchens:

Das Märchen ist ein Konzentrat aus den Erfahrungen mehrerer Generationen. Es gleicht einem kompakten Suppenwürfel, den jeder und jede einzelne nach eigenem Sinn auflösen und zu einem eigenen Trank mischen kann.

Im Märchen gibt es wichtiges Wissen, das nicht auf andere Weise übertragen werden kann als gerade so. Wissen um persönliche Reife und geistige Entwicklung, wie wir mit uns selbst und anderen leben sollen usw. Man kann das Märchen auf verschiedenen Ebenen verstehen. Als Kind begreift man es auf eine Art und als Erwachsene auf andere Weise. Es funktioniert immer, weil es so einfach und zeitlos in seiner Form ist.

- **Sehen oder haben Sie den Zauberer als eine besonders bemerkenswerte Figur gesehen, weil er in Ihren Büchern so oft vorkommt, und was bedeutet er für Sie?**

Zauberer:

In meinen ersten Büchern gab es oft einen fantastischen Einschlag, wie z.B. Zauberei. Ich glaube, dass Zauberei für das Schreiben selbst stand, von dem ich meinte, es habe etwas Magisches an sich. Immer noch bin ich verwundert über den Schöpfungsprozess selbst und wie das Gehirn Menschen und Situationen konstruieren kann, die man selbst nie erlebt hat. Aber meine späteren Bücher sind realistischer geworden und heute bin ich vielleicht mehr interessiert an der Magie des Alltags. Ich denke, dass ein gewöhnlicher Mensch so fantastisch ist: sein Körper. Seine Psyche. Seine Beziehungen zu anderen. Ich staune ständig und ich denke nicht, dass ich noch länger Zauberei brauche. Der Mensch ist merkwürdig genug, so wie er ist.

- **Welche Rolle spielen Tiere bei Ihrem Schreiben und haben diese eine symbolische Funktion?**

Tiere spielen eine große Rolle für mich, aber selbst da fällt es mir schwer, eine Erklärung zu geben. Wir Menschen sind ja auch eine Art Tier und wir haben mit den Tieren viel gemeinsam. Mich interessiert besonders das, was wir gemeinsam haben, auf eine diffuse Art. Es ist ein vergessener Teil des Menschen.

Es interessiert mich auch, wie wir Menschen von Tieren abhängen und wie unterschiedlich wir uns ihrer bedienen. Hunde und Katzen, die unser Bedürfnis nach Zärtlichkeit und Liebe befriedigen, Kühe und Schweine, die unseren Essenbedarf befriedigen, Pferde, die unser Spielbedürfnis befriedigen, Versuchstiere, die unseren Bedarf an Forschung und Entwicklung befriedigen usw.

Unser Verhältnis zu Tieren ist kompliziert. Wir definieren uns selbst als den Tieren gegenüber, vergleichen uns mit ihnen. Jene, die wir lieben, können tierähnliche Kosenamen bekommen. Von grausamen Menschen wird gesagt, sie seien „tierisch“.

- **Könnten Sie definieren, was „Wirklichkeit“ für Sie bedeutet?**

Wirklichkeit:

Die Wirklichkeit gibt es wohl im Gehirn eines jeden. Was wir als wirklich erleben, ist wirklich. Man kann ein Geschehen auf verschiedene Weise verstehen und beide sind gleich richtig. In meinen Erzählungen gibt es oft parallele Erklärungen für das, was geschieht. Majas Verschwinden in Musselstranden hat zwei Erklärungen: weil sie bergentführt wurde und weil sie von einer Frau gekidnappt wurde. Man kann wählen, was man glauben will. Die Schmetterlingspuppen, die die Hauptfigur von Värddjuret unter der Haut trägt, können richtige Puppen sein, die als Schmetterlinge ausschlüpfen und im Schlusskapitel während des Sturmes davon fliegen. Aber es kann auch sein, dass es diese Puppen nie gegeben hat.

- **Wie wichtig sind fantastische Welten oder das Fantastische in der Welt für Sie?**

Fantastische Welten:

Es gibt wohl keine Welt, die fantastischer sein kann als die, in der wir leben. Das empfinde ich mehr und mehr, je älter ich werde.

- **Wie würden Sie das Bedürfnis des Gegenwartslesers/der Gegenwartsleserin nach Fantasie beurteilen (als Fluchtweg aus einem unglücklichen Dasein oder als Hoffnung auf einer besseren Zukunft oder etwas anderes)?**

Das Bedürfnis des Lesers/der Leserin nach Fantasie:

Ich glaube nicht, dass man ein unglückliches Dasein braucht, um Fantasie zu benutzen.

Dagegen glaube ich, dass Fantasie Ruhe braucht, um sich zu öffnen. Vielleicht dass man sich ein bisschen langweilt. Wenn man viel Stimulanz bekommt (positiv oder negativ) glaube ich nicht, dass man an die Fantasiewelt herankommt.

Ich weiß, dass es Menschen gibt, die die Fantasie als eine Art Droge betrachten, die Menschen passiv macht. Aber ich glaube im Gegenteil, dass die Fantasie einen dazu bringt, auf neue Art zu denken, Möglichkeiten zu sehen, wo wir früher Hindernisse gesehen haben. Wichtige wissenschaftliche Entdeckungen haben Fantasie erfordert.

Für jemanden, der in einer schwierigen Situation lebt, ist es eine Stärke, in seinem Inneren eine bessere Situation erleben zu können. Menschen, die sich in Notsituationen befunden haben, können erzählen, wie ihre positiven Fantasien ihnen Kraft gegeben haben, die Situation aushalten und klären zu können.

Wenn der Mensch keine Fantasie hätte, sondern nur das sähe, was er vor Augen hat, würde er in seiner Entwicklung nie so weit gekommen sein, wie wir sind.

Was Fantasie und Lektüre betrifft, so glaube ich, dass viele fantastische Erzählungen von der eigenen Wirklichkeit handeln, nur in symbolischer Form.

Manche Erzählungen sind vielleicht reine Unterhaltung und Flucht. Aber darin sehe ich nichts Falsches. Vielleicht muss man sich manchmal von seiner eigenen Wirklichkeit eine Weile erholen.

- **Die ProtagonistInnen in Ihren Romanen besitzen viele ähnliche Züge. Sie sind oft mittleren Alters, einsam, ohne Familie oder nähere Verbindungen, und dann bricht jemand oder etwas in ihre Welt ein. Sie begeben sich auf ihren Weg aber schaffen es nie ein Happy End zu erreichen. Sind Sie mit dieser Charakterisierung einverstanden oder wie würden Sie Gemeinsamkeiten und Unterschiede der Hauptpersonen Ihrer Romane definieren?**

Ja, viele meiner Hauptpersonen sind wohl genau in der Situation, die Sie beschreiben.

Ich weiß faktisch nicht, warum. Vielleicht ist das einfach so, weil es rein erzähltechnisch einfacher ist, eine einsame Person zu handhaben. Wenn die Frau in Värddjuret Mann und Kind gehabt hätte, hätte sie kaum ein paar Monate eingeschlossen in einem

Schmetterlingshaus zubringen können. Wenn Reine in Ett oskrivet blad nicht so

schrecklich einsam gewesen wäre, hätte er sich kaum von Angela manipulieren lassen.

Einsame Menschen sind mehr ausgesetzt und verletzbar, was sie in sich geladener macht.

Und es ist leichter, sie in der Erzählung zu bewegen. Sie brauchen sich nicht um

Kinderbetreuung zu kümmern und ihrem Partner eine Menge zu erklären, wenn sie

irgendwohin reisen wollen, niemand sucht sie, wenn sie verschwinden usw. Dann ist es

vielleicht auch als Leser leichter, sich mit einer einsamen Person zu identifizieren. Auch wenn man Familie hat und Freunde hat man ja einen Teil in sich selbst, wo man einsam ist und es ist vielleicht gerade dieser Teil, den man benutzt, wenn man liest.

- **Haben Sie in Sprache und Stil Vorbilder aus der schwedischen oder anderen literarischen Traditionen?**

Vielleicht bin ich von anderen schwedischen VerfasserInnen beeinflusst, was meine Sprache betrifft, aber das ist nichts, dessen ich mir selbst bewusst bin.

- **Wie wichtig ist es für Sie, sich regelmäßig über schwedische und ausländische Gegenwartsliteratur zu informieren?**

Heutzutage bin ich ziemlich schlecht darin, schwedische Gegenwartsliteratur zu lesen. Ich lese wohl tatsächlich mehr ausländische.

- **Wie war/ist Ihre Stellung als junge weibliche Autorin in Schweden?**

Ich erinnere mich nicht, dass etwas Besonderes daran gewesen wäre, eine junge weibliche Autorin zu sein. Glaube nicht, dass man auf andere Art behandelt wurde als junge männliche Autoren. Die private Situation war natürlich anders. Ich war allein erziehende Mutter zweier Kinder und vollauf damit beschäftigt mich um die Kinder zu kümmern und meine Versorgung zu gewährleisten. Ich nehme an, dass so etwas für männliche Autoren anders ist.

- **Ist es leicht, Unterstützung zu bekommen und gibt es Kontakt und Austausch mit anderen VerfasserInnen?**

Ich habe nie sehr viel Kontakt mit anderen SchriftstellerInnen gehabt. Für mich war das Schreiben immer eine einsame Arbeit und ich habe nie das Bedürfnis verspürt, mit anderen SchriftstellerInnen darüber zu reden.

- **Welche Probleme hat es für Sie gegeben? Haben Sie staatliche Unterstützung bekommen und wie leicht (oder schwer) ist es, Preise oder Werbekampagnen zu bekommen, Verleger zu finden, Lesungen zu organisieren oder Kontakt mit Medien für Veröffentlichungen zu bekommen?**

Ich habe finanzielle Unterstützung von „Sveriges Författarfond“ (Schwedens Schriftstellerfonds) bekommen. In Schweden ist es gratis in der Bibliothek Bücher zu entleihen, aber jedes Mal, wenn man ein Buch leiht, muss der Staat eine Krone an den Schriftstellerfonds zahlen. Diese Gelder werden dann zwischen den SchriftstellerInnen in Form von Stipendien und dem sog. „Författarpennning“ (Autorenmünze) verteilt. Das ist

eine gute Hilfe, aber natürlich braucht man auch andere Einkünfte. Am Anfang war es für mich schwierig, finanziell klar zu kommen. Stipendien und Buchverkauf brachten sehr wenig Geld, daher arbeitete ich mit anderen Dingen: Journalismus, Information, Reinigung im Hotel. Größere Preise habe ich keine bekommen. Jetzt schreibe ich seit 20 Jahren und alles ist leichter geworden. Ich verdiene ganz gut am Verkauf meiner Bücher. Oft melden sich Bibliotheken und wollen, dass ich vorlesen komme. Zeitungen und Radio wollen Material haben. Es tröpfeln Gelder von Übersetzungen, Dramatisierungen usw. herein. Derzeit funktioniert es gut, auch wenn natürlich die ganze Zeit eine Unsicherheit bleibt.

- **Wie ist es mit Übersetzungen – wer übersetzt Ihre Bücher in welche Sprache und wie kommen Sie mit diesen Personen in Kontakt?**

Meine Bücher sind ins Norwegische, Dänische, Deutsche, Holländische, Italienische und Griechische übersetzt worden. Die ausländischen Verlage bestimmen, wer sie übersetzen soll. Mein Kontakt mit den ÜbersetzerInnen besteht darin, dass sie mir mailen und mich fragen, wenn es etwas gibt, was sie erstaunt, ein schwedisches Phänomen, das sie nicht kennen oder so.

- **Wie wichtig ist es für Sie, weibliche Entwicklungsgeschichten aufzuzeigen?**

Ich habe nie gedacht „Jetzt werde ich eine weibliche Entwicklungsgeschichte schreiben“. Aber das ist wohl ganz natürlich so geworden, weil ich Frau bin und selbst eine weibliche Entwicklungsgeschichte erlebt habe.

- **Würden Sie Ihre Bücher als Gesellschaftsanalyse oder Gesellschaftskritik betrachten und worin läge in diesem Fall der Schwerpunkt der Kritik?**

Das ist hier wohl gleich: ich habe nie die Absicht gehabt, Gesellschaftskritik zu schreiben. Aber das kommt auf eine natürliche Weise mit, weil ich in einer Gesellschaft lebe und kritisch gegenüber einigen Dingen bin, die ich erlebe. Worauf ich am meisten reagiere, das sind wohl Kurzsichtigkeit, Oberflächlichkeit und Geiz in der Gesellschaft.

HERZLICHEN DANK!

7 LITERATURVERZEICHNIS

7.1 Primärliteratur von Marie Hermanson

Hermanson, Marie: *Det finns ett hål i verkligheten*. Bonniers 1998.

Hermanson, Marie: *Ett oskrivet blad*. Bonniers 2003.

Hermanson, Marie: *Hembiträdet*. Bonniers 2004.

Hermanson, Marie: *Mannen under Trappan*. Bonniers 2005.

Hermanson, Marie: *Musselstranden*. Bonniers 2003.

Hermanson, Marie: *Snövit*. Bonniers 1990.

Hermanson, Marie: *Svampkungens Son*. Bonniers 2008.

Hermanson, Marie: *Tvillingsystrarna*. Bonniers 1993.

Hermanson, Marie: *Värddjuret*. Bonniers 2001.

7.2 Sekundärliteratur

A History of Swedish Literature. Hrsg. v. Lars G. Warme. Lincoln & London: University of Nebraska Press 1996.

Antiker Mythos in unseren Märchen. Im Auftrag der Europäischen Märchengesellschaft. Hrsg. von Wolfdietrich Sigmund. Kassel: Röth 1984.

Apel, Friedmar: *Die Zaubergärten der Phantasie. Zur Theorie und Geschichte des Kunstmärchens*. Heidelberg: Cal Winter Universitätsverlag 1987.

Apo, Satu: *Folksagan ur kvinnoperspektiv: dyrkas den Stora Modern eller få Snövit sparken?* In: *Sagorna finns överallt. Perspektiv på folksagan i samhället*. Hrsg. v. Gun Herranen. Stockholm: Carlsson 1995. S. 133-154.

Att skriva sin tid. Nedslag i 80- och 90-talet. Hrsg. v. Madeleine und Claes Wahlin. Stockholm: Norstedts, 1993.

Bacchilega, Christina: *Postmodern Fairy Tales. Gender and narrative Strategies*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press 1997.

- Barthes, Roland: *Mythen des Alltags*. FaM: Suhrkamp 1964.
- Beaten, Elizabeth M.: *The Magic Mirror. Myth's Abiding Power*. State University of NY Press 1996.
- Becker, Siegfried und Gerd Hallenberger: *Konjunkturen des Phantastischen. Anmerkungen zu den Karrieren von Science Fiction, Fantasy und Märchen sowie verwandten Formen*. – In: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*. Hrsg. v. Helmut Kreuzer. Heft 92. Jg. 23/1993. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1994. S. 141 – 155.
- Bell, Michael: *Litterature, Modernism and Myth. Belief and Responsibility in the Twentieth Century*. Cambridge University Press 1997.
- Benson, Stephen: *Cycles of Influence. Fiction Folktale Theory*. Detroit: Wayne State University Press 2003.
- Bloomsbury Guide to Women's Literature*. Hrsg. v. Claire Buck. London: Bloomsbury 1992.
- Bock-Lindenbeck, Nicola: *Letzte Welten – Neue Mythen. Der Mythos in der deutschen Gegenwartsliteratur*. Köln: Böhlau Verlag 1991.
- Bottigheimer, Ruth B.: *Grimms' bad Girls and bold Boys: the moral and social Vision of the Tales*. New Haven u.a.: 1987.
- Bottigheimer, Ruth B.: *Fairy Tales and Society*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1986.
- Bowers, Maggie Ann: *Magic(al) realism*. London [u.a.]: Routledge 2004.
- Burkert, Walter: *Antiker Mythos – Begriff und Funktion*. – In: *Antike Mythen in der europäischen Tradition*. Hrsg. v. Heinz Hofmann. Tübingen: Attempto 1999. S. 11-26.
- Campbell, Joseph: *Der Heros in tausend Gestalten*. FaM: Fischer 1999.
- Clason, Synnöve: *Ängeln på vinden. Om kvinnligt skrivande nu och förr*. Stockholm: Trevi 1989.
- Companion to Literary Myths, Heroes and Archetypes*. Hrsg. v. Pierre Bunel. London & NY: Routledge 1992.
- Derungs, Kurt: *Der psychologische Mythos. Frauen, Märchen & Sexismus. Manipulation und Indoktrination durch populärpsychologische Märcheninterpretation: Freud, Jung & Co*. Bern: Amalia 1996.

- Derungs, Kurt: *Struktur des Zaubermärchens I. Methodologie und Analyse*. Bern: Stuttgart: Wien: Paul Haupt 1993.
- Derungs, Kurt: *Struktur des Zaubermärchens II. Transformation und narrative Formen*. Hildesheim: Zürich: NY: Olms-Weidmann 1994.
- Die Frau im Märchen*. Im Auftrag der Europäischen Märchengesellschaft hrsg. v. Sigrid Früh und Rainer Wehse. Kassel: Röth 1985.
- Die Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm*. Berlin: Kinderbuchverlag, 5. Aufl, o.J.
- Die mythische Frau. Ein kritischer Leitfaden durch die Überlieferungen*. Hrsg. v. Carolyne Larrington. Wien: Promedia 1997.
- Die Welt im Märchen*. Im Auftrag der Europäischen Märchengesellschaft hrsg. v. Jürgen Janning u. Heino Gehrts. Kassel: Röth 1984.
- Dorner-Bachmann, Hannelore: *Erzählstruktur und Texttheorie. Zu den Grundlagen einer Erzähltheorie unter besonderer analytischer Berücksichtigung des Märchens und der Gothic Novel*. Hildesheim: NY: Georg Olms 1979.
- Dübois, Ia: *Katarina Frostenson*. In: *Twentieth-century Swedish Writers after World War II*. Hrsg. v. Ann-Charlotte Gavel Adams. Detroit, Mich. [u.a.]: Gale Research, 2002. S. 90-97.
- Dundes Alan: *The Morphology of North American Indian Folktales*. Helsinki: Acad. Scientiarum Fennica, 1964. Schriftenreihe: FF Communications No. 195.
- Ebel, Uwe: *Hans Christian Andersen. Politologie und Poetologie seines Werkes*. Metelen: Wissenschaftlicher Buchverlag 1994.
- Eichhorn, Johannes: *Zum Begriff des Mythos im 20. Jahrhundert. Ernst Cassirer – Mircea Eliade – Hans Blumenberg*. Diplomarbeit. Wien 2001.
- Fairy Tales and Society: Illusion, Allusion, and Paradigm*. Hrsg. v. Ruth B. Bottigheimer. Philadelphia: 1986.
- Fass Leavy, Barbara: *In Search of the Swan Maiden. A Narrative on Folklore and Gender*. NY: London: University Press 1994.
- Female Voices of the North II. An Anthology*. Hrsg. v. Inger M.Olsen und Sven Hakon Rossel in Zusammenarbeit mit Monika Wnusch. Wien: Praesens Verlag 2006.

- Filz, Walter: *Es war einmal? Elemente des Märchens in der deutschen Literatur der siebziger Jahre*. Bd. 1. FaM: Verlag Peter Lang 1989.
- Florin, Magnus, Steinsaphir, Marianne und Margarete Sörenson: *Literature in Sweden*. Svenska Institutet-Stockholm 1997.
- Forsås-Scott, Helena: *Swedish Women's Writing 1850-1995*. London: Athlone 1997.
- FrauenLiteraturGeschichte. Schreibende Frauen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Hrsg. v. Hiltrud Gnüg und Renate Möhrmann. Stuttgart: Metzler 1999.
- Från modernism till massmedial marknad: 1920-1995*. Bd. 3. von *Den Svenska litteraturen*. Hrsg. v. Lars Lönnroth und Sven Delblanc. Stockholm: Bonnier 1999.
- Frey, Nicole: *Mythen*. Bern, Wien u.a.: Lang, 2002.
- Gehrts, Heino: *Der Wald*. – In: *Die Welt im Märchen*. Im Auftrag der Europäischen Märchengesellschaft hrsg. v. Jürgen Janning u. Heino Gehrts. Kassel: Röth 1984. S. 37-53.
- Ginzburg, Carlo: *Hexensabbat. Entzifferung einer nächtlichen Geschichte*. FaM: Fischer 1993.
- Gobrecht, Barbara: *Märchenfrauen. Von starken und schwachen Frauen im Märchen*. Freiburg: Basel: Wien: Herder 1990.
- Göttner-Abendroth, Heide: *Die Göttin und ihr Heros*. 10. Aufl. München: Frauenoffensive 1993.
- Gould, Eric: *Mythical Intentions in Modern Literature*. Princeton: NY Univ. Press 1981.
- Grabner-Haider, Anton: *Strukturen des Mythos. Theorie einer Lebenswelt*. FaM: Peter Lang 1989.
- Grimm, Jacob: *Deutsche Mythologie*. Bd. 1 - 3, 4. Aufl. Graz 1953.
- Gruvæus, Jonas: *Marie Hermanson*. – In: *Svenska samtidsförfattare 2*. Lund: Bibliotekstjänst 2000.
- Hägg, Göran: *Den svenska litteraturhistorien*. Stockholm: Wahlström & Widstrand 1996.
- Hartinger, Walter: *Hinterm Spinnrad oder auf dem Besen? Frauen im deutschen Märchen und Hexenglauben*. Opladen: Leske + Budrich 2001.

- Hartmann, Elisabeth: *Die Trollvorstellungen in den Sagen und Märchen der skandinavischen Völker*. Stuttgart: Berlin: Kohlhammer 1936.
- Hasenfratz, Hans-Peter: *Die religiöse Welt der Germanen. Ritual, Magie, Kult, Mythos*. Freiburg: Herder, 2. Aufl., 1992.
- Hetmann, Frederik: *Traumgesicht und Zauberspür. Märchenforschung, Märchenkunde, Märchendiskussion*. FaM: Fischer 1982.
- Hohr, Hansjörg: *Das Märchen aus bildungstheoretischer Sicht*. Oslo: NAVF 1991. (2 Bände)
- Holbek, Bengt: *Interpretation of Fairy Tales. Danish Folklore in a European Perspective*. (FF Communications No. 239) Helsinki: Academia Scientiarum Fennica 1987.
- Holbek, Bengt: *The Language of Fairy Tales*. – In: *Nordic Folklore. Recent Studies*. Hrsg. v. Reimund Kvideland und Henning K. Sehmsdorf zus. mit Elizabeth Simpson. Indiana University Press 1989. S. 40-62.
- Holmberg, Hans: *Från Prins Hatt till Prins Mio. Om sagogenrens utveckling*. Stockholm: Rabén & Sjögren 1988.
- Jansson, Bo G.: *Nedslag i 1990-talets svenska prosa. Om 90-talets svenska roman och novell i postmodernt perspektiv*. Falun: Högskolan Dalarna 1998.
- Jones, Steven Swann: *The Fairy Tale. The Magic Mirror of Imagination*. NY: Twayne 1995.
- Jones, Gwyn: *Scandinavian Legends and Folk-tales*. Oxford: University Press 1992.
- Just, Gisela: *Die Vögel im Zaubermärchen*. – In: *Zauber Märchen. Forschungsberichte aus der Welt der Märchen*. Im Auftrag der Europäischen Märchengesellschaft hrsg. v. Ursula Heindrichs und Heinz-Albert Heindrichs. München: Eugen Diederichs 1998. S. 108-123.
- Karlinger, Felix: *Geschichte des Märchens im deutschen Sprachraum. Grundzüge*. 2. Aufl. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1988.
- Kjersén Edman, Lena: *Systrar. 25 kvinnliga författare från dåtid till nutid*. Lund: Bibliotekstjänst 2001.

- Klotz, Volker: *Das europäische Kunstmärchen. Fünfundzwanzig Kapitel seiner Geschichte von der Renaissance bis zur Moderne*. 3. Aufl. München: Wilhelm Fink 2002.
- Knapp, Bettina L.: *Women in Myth*. NY: State University of New York 1997.
- Köhler-Zülch, Ines und Christine Shojaei Kawan: *Schneewittchen hat viele Schwestern. Frauengestalten in europäischen Märchen. Beispiele und Kommentare*. 2. Aufl. Gütersloh: Gerd Mohn 1991.
- Kvinnornas LitteraturHistoria*. Hrsg. v. Ingrid Holmquist und Ebba Witt-Brattström. Malmö: Författarförlaget 1983.
- Lévi-Strauss, Claude: *Mythos und Bedeutung. Fünf Radiovorträge. Gespräche mit Claude Lévi-Strass*. Hrsg. v. Adelbert Reif. FaM: Suhrkamp 1980.
- Literaturwissenschaftliche Mythosforschung. Düsseldorfer Projekte*. Hrsg. v. Peter Tepe und Christian Gerhardus. Bd. 6. Essen: Verlag Die Blaue Eule 1996.
- Litteratur och verklighetsförståelse: idémässiga aspekter av 1900-talets litteratur*. Hrsg. v. Anders Petterson, Torsten Petterson & Anders Tyrberg. Umeå: Institutionen för Litteraturvetenskap och Nordiska språk 1999.
- Litteraturens historia i Sverige*. Hrsg. v. Bernt Olsson und Ingemar Algulin. Stockholm: Norstedts 1995.
- Liungman, Waldemar: *Die schwedischen Volksmärchen. Herkunft und Geschichte*. Berlin: Akademie-Verlag 1961.
- Liungman, Waldemar: *Sveriges sägner i ord och bild*. Bd. 7. Stockholm: Vald Literatur 1959.
- Lönnroth, Lars und Sverker Göransson: *Den svenska litteraturen. Medieåldernas litteratur 1950-85*. Stockholm: Bonnier 1997.
- Lüthi, Max: *Das europäische Volksmärchen. Form und Wesen*. Bern: Francke, 1947.
- Lüthi, Max: *Das Volksmärchen als Dichtung. Ästhetik und Anthropologie*. Düsseldorf: Köln: Diederichs 1975.
- Lüthi, Max: *Es war einmal... Vom Wesen des Volksmärchens*. 8. Aufl. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1998.
- Lüthi, Max: *Märchen*. 8. Aufl. Stuttgart: Metzler 1990.

- Lüthi, Max: *So leben sie noch heute. Betrachtungen zum Volksmärchen*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1969.
- Lüthi, Max: *Volksmärchen und Volkssage. Zwei Grundformen erzählender Dichtung*. Bern: München: Francke 1961.
- Lundell, Torborg: *Fairy Tale Mothers*. NY: Bern: FaM: Paris: Peter Lang 1990.
- Macht und Mythos – Ohnmacht der Vernunft?* Hrsg. v. Peter Kemper. FaM: Fischer 1989.
- Märchen und Märchenforschung in Europa. Ein Handbuch*. Im Auftrag der Märchen-Stiftung Walter Kahn. Hrsg. v. Diether Röth u. Walter Kahn. FaM: Haag + Herchen 1993.
- Märchen und Moderne. Fallbeispiele einer intertextuellen Relation*. Hrsg. v. Thomas Eicher. Münster: Lit. 1996.
- Mann und Frau im Märchen*. Im Auftrag der Europäischen Märchengesellschaft hrsg. v. Harlinda Lox, Sigrid Früh und Wolfgang Schultze. München: Hugendubel 2002.
- Marzin, Florian F.: *Die phantastische Literatur. Eine Gattungsstudie*. FaM: Peter Lang 1982.
- May, Rollo: *Ropet efter myten: om den moderna tidens mytologi*. Stockholm: Månocket 1994.
- Mayer, Mathias und Jens Tismar: *Kunstmärchen*. 3. Aufl. Stuttgart: Weimar: Metzler 1997.
- Meletinskij, Eleazar Moiseevic: *The Poetics of Myth*. NY: Garland 1998. Serie: Theorists of myth 9.
- Mellen, Joan: *Magic Realism*. Detroit, Mich. u.a.: Gale (Gale study guides to great literature: Literay topics; 5) 2000.
- Monaghan, Patricia: *Lexikon der Göttinnen. Ein Standardwerk der Mythologie*. München: O.W. Barth, 1997.
- Müller, Elisabeth: *Das Bild der Frau im Märchen. Analysen und erzieherische Betrachtungen*. München: Profil 1986.
- Myth and its Legacy in European Literature*. Hrsg. v. Neil Thomas und Françoise Le Saux. University of Durham. 1996.

- Myths and Hero Tales. A Cross-Cultural Guide to Literature for Children and Young Adults. Helbig, Alethea K. und Agnes Regan Perkins. Westport: Greenwood Press 1997.
- Nolting-Hauff, Ilse: *Märchen und Märchenroman*. – In: *Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft*. 6. Bd. Heft 1. Januar 1974. Amsterdam: Grüner 1974. S. 145 – 178.
- Nordic Folklore. Recent Studies*. Hrsg. v. Reimund Kvideland und Henning K. Sehmsdorf zus. mit Elizabeth Simpson. Indiana University Press 1989.
- Nordisk kvindelitteraturhistoria. Bd 4, På jorden: 1960-1990*. Hrsg. v. Elisabeth Møller-Jensen u.a. Kopenhagen: Rosinande 1997.
- Nordiska Folksagor. I urval av Vibeke Stybe*. Stockholm: Carlsen 1992.
- Petzold, Leander: *Einführung in die Sagenforschung*. 3. Aufl. Konstanz: UVK-Verl. 2002.
- Phantasie und Phantastik: Neuere Studien zum Kunstmärchen und zur phantastischen Erzählung*. Hrsg. v. Hans Schumacher. FaM: Peter Lang 1993. (Berliner Beiträge zur neueren deutschen Literaturgeschichte. Hrsg. v. Bernd Bräutigam. Band 17)
- Phantastische Welten. Märchen, Mythen, Fantasy*. Im Auftrag der Europäischen Märchengesellschaft hrsg. v. Thomas Le Blanc und Wilhelm Solms. Regensburg: Erich Röth 1994.
- Propp, Vladimir: *Die historischen Wurzeln der Zaubermärchen*. München: Carl Hanser 1987.
- Propp, Vladimir: *Morphologie des Märchens*. Hrsg. v. Karl Eimermacher. FaM: Suhrkamp 1975.
- Ramløv, Preben: *Myter og fokeeventyr. Væsen, funktion og historik*. Gyldendal 1977.
- Register, Cheri: *Women writers*. – In: *A History of Swedish Literature*. Hrsg. v. Lars G. Warme. University of Nebraska Press 1996. S. 472-494.
- Register, Cheri u.a.: *Mothers – Saviours – Peacemakers. Swedish Women Writers in the Twentieth Century*. Kvinnolitteraturforskning IV. Uppsala: 1983.
- Rosenkranz-Kaiser, Jutta: *Feminismus und Mythos. Tendenzen in Literatur und Theorie der achtziger Jahre*. Münster: NY: Waxmann 1995.
- Röhrich, Lutz: *Geschichte und Geschichten. Zur Historizität von Volkssprosa*. – In: *Das Bild der Welt in der Volkserzählung*. Berichte und Referate des fünften bis siebten

- Symposions zur Volkserzählung, Brunnenburg/Südtirol 1988-1990. Hrsg. v. Leander Petzold, Siegfried de Rachewiltz, Ingo Schneider und Petra Streng. FaM: Peter Lang 1993. S. 27-43. (Beiträge zur Europäischen Ethnologie und Folklore Reihe B. Tagungsberichte und Materialien. Hrsg. v. Leander Petzold Bd. 4)
- Röhrich, Lutz: *Märchen – Mythos – Sage*. – In: *Antiker Mythos in unseren Märchen*. Im Auftrag der Europäischen Märchengesellschaft. Hrsg. von Wolfdietrich Sigmund. Kassel: Röth 1984. S. 11-35.
- Röhrich, Lutz: *Märchen und Märchenforschung heute*. – In: *Märchen und Märchenforschung in Europa. Ein Handbuch*. Im Auftrag der Märchen-Stiftung Walter Kahn. Hrsg. v. Diether Röth u. Walter Kahn. FaM: Haag + Herzen 1993. S. 9-13.
- Röhrich, Lutz: *Märchen und Wirklichkeit*. 3. Aufl. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag 1974.
- Röhrich, Lutz: *Sage*. 2. Aufl. Stuttgart: Metzler 1966.
- Röhrich, Lutz: *Sage und Märchen. Erzählforschung heute*. Freiburg: Herder 1976.
- Röhrich, Lutz: „und weil sie nicht gestorben sind...“ *Anthropologie, Kulturgeschichte und Deutung von Märchen*. Köln u.a.: Böhlau 2002.
- Röhrich, Lutz: *Zur Deutung und Be-Deutung von Folklore-Texten*. In: *Fabula. Zeitschrift für Erzählforschung*. Hrsg. v. Rolf Wilhelm Brednich und Elfriede Moser-Rath. 26. Band. Berlin: NY: Walter de Gruyter 1985. S. 3-28.
- Rölleke, Heinz: *Zauber-Märchen Märchen-Zauber. Vom Zauber im Volks- und Kunstmärchen*. – In: *Zauber Märchen. Forschungsberichte aus der Welt der Märchen*. Im Auftrag der Europäischen Märchengesellschaft hrsg. v. Ursula Heindrichs und Heinz-Albert Heindrichs. München: Eugen Diederichs 1998. S. 9-18.
- Röth, Dieter: *Kleines Typenverzeichnis der europäischen Zauber- und Novellenmärchen*. Im Auftrag der Märchenstiftung Walter Kahn. Hohengehren: Schneider 1998.
- Rossel, Sven Hakon: *Hans Christian Andersen und seine Märchen heute*. Wien: Picus 1995.
- Ruf, Theodor: *Die Schöne aus dem Glassarg. Schneewittchens märchenhaftes und wirkliches Leben*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1995.
- Sagorna finns överallt. Perspektiv på folksagan i samhället*. Hrsg. v. Gun Herranen. Stockholm: Carlsson 1995.

- Scandinavian Folk & Fairy Tales*. Hrsg. v. Claire Booss. NY: Avenel: Gramercy books 1995.
- Scandinavian Folk Belief and Legend*. Hrsg. v. Reimund Kvideland und. Henning K. Sehmsdorf. Oslo: Norwegian University Press 1991.
- Sehmsdorf, Henning K.: *AT 711 „The beautiful and the ugly Twin“: The Tale and its Sociocultural Context*. – In: *Scandinavian Studies*. Vol. 61, Nr. 1, Winter 1989. S. 339-352.
- Scheffel, Michael: *Magischer Realismus. Die Geschichte eines Begriffes und ein Versuch seiner Bestimmung*. Tübingen: Stauffenburg Verlag 1990.
- Scherf, Walter: *Das Märchenlexikon. Erster Band A-K*. München: Beck 1995.
- Scherf, Walter: *Das Märchenlexikon. Zweiter Band L-Z*. München: Beck 1995.
- Schnaas, Ulrike: *Das Phantastische als Erzählstrategie in vier zeitgenössischen Romanen*. Stockholm: Almqvist & Wiksell International 2004.
- Schwalm, Helga: *Moderne und Postmoderne. Zum Problem epochaler Klassifikation im Kontext der Moderne*. – In: *Die literarische Moderne in Europa*. Bd. 3. *Aspekte der Moderne in der Literatur bis zur Gegenwart*. Hrsg. v. Hans Joachim Piechotta, Ralph-Rainer Wuthenow und Sabine Rothemann. Opladen: Westdeutscher Verlag 1994. S. 355-269.
- Sellers, Susan: *Myth and Fairy Tale in Contemporary Women's Fiction*. NY: Palgrave 2001.
- Sem-Sandberg, Steve: *Livsrummets arkitektur. Nedslag i åttiotalets svenska prosa*. – In: *Att skriva sin tid. Nedslag i 80- och 90-talet*. Hrsg. v. Madeleine und Claes Wahlin: Stockholm: Norstedts, 1993. S. 214-43.
- Solms, Wilhelm: *Das Märchenwunder*. – In: *Zauber Märchen. Forschungsberichte aus der Welt der Märchen*. Im Auftrag der Europäischen Märchengesellschaft hrsg. v. Ursula Heindrichs und Heinz-Albert Heindrichs. München: Eugen Diederichs 1998. S. 30-44.
- Sondrup, Steven P.: *Birgitta Trotzig*. In: *Twentieth-century Swedish Writers after World War II*. Hrsg. v. Ann-Charlotte Gavel Adams. Detroit, Midh. [u.a.]: Gale Research, 2002. S. 291-296.

Spring, Walter: Die Symbolik des Handelns im Märchen. Tun und Nicht-Tun im deutschen Märchen. Bern u.a.: Peter Lang 2001.

Svenska samtidsförfattare 1. Lund: Bibliotekstjänst 1997.

Svenska folksagor. Bd. 1 bis 4. Hrsg. v. Bertil Bull Hedlund. Stockholm 1981.

Swahn, Jan-Öjvind: *Häxor, tomtar, jättar och huldror: Återberättade svenska folksägnar*. Stockholm: Bonniers 1964.

Swedish Legends and Folktales. Hrsg. v. John Lindow. Berkeley 1978.

Sydow, Carl Wilhelm von: *Våra folksagor. Vad de berätta om forntida tro och sed*. Stockholm: Natur och Kultur 1941.

Tepe, Peter: *Mythos & Literatur. Aufbau einer literaturwissenschaftlichen Mythosforschung*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2001.

Texte zur modernen Mythentheorie. Hrsg. v. Wilfried Barner, Anke Detken und Jörg Wesche. Stuttgart: Philipp Reclam 2003.

Todorov, Tzvetan: *Einführung in die fantastische Literatur*. München: Carl Hauser 1972.

Tod und Wandel im Märchen. Im Auftrag der Europäischen Märchengesellschaft hrsg. v. Ursula Heindrichs. Regensburg: Erich Röth 1991.

Toijer-Nilsson, Ying: *Fantasy på svenska – än en gång*. – In: *Opsis kalopsis*. 2000:2. S. 29-33.

Turner, Victor W.: *Betwixt and Between: The Liminal Period in Rites de Passage*. – In: *Symposium on New Approaches to the Study of Religion*. Proceedings of the 1964 Annual Spring Meeting of the American Ethnological Society. Hrsg. von June Helm. Seattle: University of Washington Press 1964. S. 4-20.

Twentieth-century Swedish Writers after World War II. Hrsg. v. Ann-Charlotte Gavel Adams. Detroit, Mich. [u.a.]: Gale Research, 2002.

Uffer, Leza: *Das Menschenbild im rätoromanischen Märchen*. – In: *Vom Menschenbild im Märchen*. Im Auftrag der Europäischen Märchengesellschaft hrsg. v. Jürgen Janning, Heino Gehrts und Herbert Ossowski. Kassel: Röth 1980. S. 106-116.

Und wenn sie nicht gestorben sind... Perspektiven auf das Märchen. Hrsg. v. Helmut Brackert. FaM: Suhrkamp 1980.

- Van Gennep, Arnold: *Übergangsriten* (Les rites de passage). FaM/NY: Campus Verlag 1981.
- Vergleichende Sagenforschung*. Hrsg. v. Leander Petzold. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1969.
- Vom Menschenbild im Märchen. Im Auftrag der Europäischen Märchengesellschaft*. Hrsg. v. Jürgen Janning, Heino Gehrts und Herbert Ossowski. Kassel: Röth 1980.
- Wentzel, Knud: *Eventyrstudier*. Odense: Universitetsforlag 1998.
- Wertheimer, Jürgen: *Don Juan und Blaubart. Erotische Serientäter in der Literatur*. München: Beck 1999.
- Woeller, Waltraud und Matthias Woeller: *Es war einmal... Illustrierte Geschichte des Märchens*. Leipzig: Edition Leipzig 1990.
- Wright, Rochelle: *Kerstin Ekman*. In: *Twentieth-century Swedish Writers after World War II*. Hrsg. v. Ann-Charlotte Gavel Adams. Detroit, Mich. [u.a.]: Gale Research, 2002. S. 66-81.
- Wührl, Paul-Wolfgang: *Das deutsche Kunstmärchen. Geschichte, Botschaft und Erzählstrukturen*. Hohengehren: Schneider 2003.
- Zauber Märchen. Forschungsberichte aus der Welt der Märchen*. Im Auftrag der Europäischen Märchengesellschaft hrsg. v. Ursula Heindrichs und Heinz-Albert Heindrichs. München: Eugen Diederichs 1998.
- Zipes, Jack: *Breaking the Magic Spell. Radical Theories of Folk and Fairy Tales*. London: Heinemann 1979.
- Zipes, Jack: *Fairy tale as myth/myth as fairy tale*. Lexington: University Press of Kentucky 1994.
- Zipes, Jack: *Fairy tales and the art of subversion. The classical genre for children and the process of civilization*. NY: Routledge 1983.
- Zur Nieden, Birgit: *Mythos und Literaturkritik. Zur literaturwissenschaftlichen Mythendeutung der Moderne*. Münster/New York: Waxmann Verlag GmbH 1993.

7.3 Lexika

Der Literatur Brockhaus. Bd. 5, 6, 7. Hrsg. v. Werner Habicht, Wolf-Dieter Lange u. der Brockhaus Redaktion. Mannheim u.a.: B.I. Taschenbuchverlag 1995.

Harenberg Literaturlexikon. Autoren, Werke und Epochen. Gattung und Begriffe von A bis Z. Sonderausgabe. Dortmund: Harenberg 1997.

Knaurs Lexikon der Symbole. Hrsg. von Hans Biedermann. München: Droemmersche Verlagsanstalt 2004.

Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen. Hrsg. v. Günther und Irmgard Schweikle. 2. Aufl. Stuttgart: Metzler 1990.

Prismas Tyska Ordbok. Stockholm: Norstedts Ordbok 1997.

7.4 Zeitschriftenartikel

Artsman, Margareta: *Dagens jubilar: Marie Hermanson*. – In: *Svenska Dagbladet* 1996-11-26. o. S.

Bäckstedt, Eva: *Bra idéer ger pirr i handleden*. – In: *Svenska Dagbladet*. 2004-06-25. S: 4-5.

Beckman, Åsa: *Dunkla psyken och svåra minnen. Marie Hermanson är en skicklig berättare som ibland offrar gestaltningen för tempot*. – In: *Dagens Nyheter*. 2001-09-04. S. B02 (A6).

Bergström Edwards, Pia: *Hellre sagor från enn annan verklighet*. – In: *Aftonbladet*. 2001-09-03. S. 5.

Bergström Edwards, Pia: *Som i en svart spegel*. – In: *Aftonbladet*. 1998-04-24. S. 4-5.

Bratt, Marika: *Marie Hermanson slutar aldrig att förundras*. – In: *Bokias läsvärld* November 2004. S. 6-7.

Carlsson, Anna Christina: *Fem nya författarinnor: Inger Edelfeldt, Marie Hermanson, Mare Kandre, Mia Lund, Katarina Norén, Ingela Norlin*. – In: *Montage* (Stockholm) Nr 14/1987. S. 10-15.

- Elam, Ingrid: *Bra år för kvinnliga novellister : litteraturen i Sverige 2002*. – In: *Nordisk tidskrift för vetenskap, konst och industri 2003* (79). S. 235-242.
- Elam, Ingrid: *De glömdas hämnd. Marie Hermanson tar steget ut i de osynliggjordas värld*. – In: *Expressen*. 2001-09-04. S. 02.
- Englund, Monica und Christine Sarrimo: *Flykt och frihet i fjärlshuset. Mångtydig bok av Marie Hermanson*. – In: *Svenska Dagbladet*, 1995-09-15. S. 24.
- Englund, Monica und Jesper Olsson: *En orsorgsfull romanmosaik där allt finner sin plats*. – In: *Svenska Dagbladet*. 1998-04-24. S. 16.
- Franzen, Lars-Olof: *En ny bok: Gåtor, fåglar och troll. Marie Hermansons nya bok är en deckare som utspelas i en mytisk värld*. – In: *Dagens Nyheter*. 1998-04-24. S. B02.
- Hansell, Sven: *Särege teater om själslig infektion*. – In: *Dagens Nyheter*. 1997-10-06. S. B04.
- Eva Johansson: *Hermanson en blek kopia av sig själv*. – In: *Svenska Dagbladet* 2004-09-24. o.S.
- Jordahl, Anneli: *Kvinnor vid vatten. Anneli Jordahl begrundar en litterär återvändo till naturen*. – In: *Expressen*. 1998-08-30. S. 04.
- Karlsson, Lena: *Marie Hermansons nya bok: "Min pojke försvann i en spricka i berget"*. Serie: Kvartalets författare. – In: *Tidningen Boken* (Malmö) 1998 (12:5). S. 19-22.
- Larsson, Lisbeth: *En Snövit född med äpplet i halsen*. – In: *Expressen*. 1990-01-26. S. 5.
- Lekander, Nina: *Familjelivet – en dröm*. – In: *Expressen*. 1993-02-05. S. 04.
- Lekander, Nina: *Trollen i familjen*. – In: *Expressen*. 2005-10-28. o.S.
- Mosander, Ingalill: *„Feta människor är vackra nakna“ Marie Hermansson (sic!) låtsas att ingen ska läsa hennes böcker*. – In: *Aftonbladet*. 2001-09-08. S. 24-25.
- Munkhammar, Birgit: *Stark som sjöfåglarsskrik. Marie Hermanson har hittat sin alldeles egna ton*. – In: *Dagens Nyheter*. 1995-09-15. S. B02.
- Munkhammar, Birgit: *Inte ett ord för mycket*. – In: *Dagens Nyheter*. 2005-11-01. o.S.
- Nilson, Petra: *En saga i verkligheten. Intervju med Marie Hermanson* – In: *Bonniers litterära magasin*. – 1996/6, S. 16-20.
- Odefalk, Eva: *Sagor med sug*. – In: *Dagens Nyheter*. 1997-11-21. S. 11.

Rabe, Annina: *Marie Hermanson*. – In: *Svenska Dagbladet*. 2995-10-28. o.S.

Thente, Jonas: *Ett inte helt trovärdigt hembiträde*. – In: *Dagens Nyheter*. 2004-09-24. S.
B04.

8 ABSTRACT

DEUTSCH

Der Frage nach dem Vorhandensein von Märchen- und Mythenstrukturen in der Gegenwartsliteratur liegen die Werke der schwedischen Gegenwartsautorin Marie Hermanson zugrunde. Hermanson weist in ihren Arbeiten einen expliziten Bezug zu Märchen auf und wird als moderne Märchenerzählerin geschätzt, wenn sie sich auch in ihren späteren Romanen einer realistischeren Prosa zuwendet, die sich jedoch stets durch Einbrüche des Außergewöhnlichen in den banalen Alltag auszeichnet. Die Autorin stellt damit keinen Einzelfall dar: das moderne lyrische Prosagenre rückt in Schweden gerade seit den 80er Jahren des letzten Jahrhunderts mit Motiven und Figuren aus Märchen und Mythen wieder in den Mittelpunkt des Interesses. Dieser Rückgriff auf traditionelle orale Erzählformen spiegelt zum einen eine Reaktion auf die gesellschaftliche Situation, die durch Sinn- und Identitätskrise gekennzeichnet ist und nach neuen Modellen zur Lebensbewältigung sucht, wider und zum anderen auch die große Beliebtheit dieses Genres bei AutorInnen und Publikum, wie die große Fülle an verwendeten märchenhaften und mythischen Motiven und Gestalten zeigt.

Eine präzise Definition der Gattungen Märchen und Mythen lässt sich, wie von vornherein angenommen, nicht realisieren, Abgrenzungen gegen verwandte Genres wie Sage, Fantasy, Magischer Realismus erweisen sich als schwierig. Durch die Fülle, in der orale Erzählungen weltweit vorkommen, ist es nötig, sich bei ihrer Untersuchung auf den europäischen Raum und auf die sog. Zaubermärchen zu beschränken. Dabei muss auch beachtet werden, dass das Verständnis von Märchen im deutschen Sprachraum vor allem durch die Gebrüder Grimm und der von ihnen propagierte These, Märchen seien von selbst im Volk entstanden, geprägt ist. Hier wird die These vertreten, dass es sich bei ihnen um kunstvolle Gebilde handelt, die von speziell dafür geschulten Personen mündlich vorgetragen wurden und an bestimmte historisch-soziale Prozesse gebunden waren.

Das Märchen als literarisches Kunstwerk macht zuerst Max Lüthi einer literaturwissenschaftlich-stilistischen Untersuchung zugänglich, seine Kriterien dienen dieser Abhandlung neben Vladimir Propps Zaubermärchen-Morphologie als ein Ausgangspunkt zur Gewinnung struktureller Märchen-Merkmale. Dieses Konzept umfasst die einzelnen Stadien von Mangel, Suchwanderung, Prüfungen, Initiation und Glücklichem Ende und lässt sich in der Kurzformel Schädigung – Wiederherstellung zusammenfassen.

Der Vergleich mit dem in den Mythen erkannten Grundablauf von Trennung – Initiation – Rückkehr ermöglicht es, eine beiden Erzählformen zugrunde liegende Struktur zu formulieren, nämlich die Abfolge von Mangel (Isolation) — Aufbruch – Prüfung – Initiation – Happy End.

Bei einer synchronen Analyse der Romane zeigt sich, dass diese Struktur zum Tragen kommt, sofern eine weibliche Hauptfigur vorhanden ist, während – mit Ausnahme von *Svampkungens Son*, der dem „weiblichen“ Schema folgt – die Romane mit männlichen Hauptfiguren diesem Muster noch eine Sequenz, nämlich den Verlust des erlangten Glücks, anhängen, was hier als eine Art Umkehr-Version des „Hans im Glück“-Märchens interpretiert wird.

Alle ProtagonistInnen nehmen anfangs deutlich eine isolierte Ausgangsposition ein, die mit großer Einsamkeit und einem Mangel an familiären Kontakten sowie sozialem Außenseitertum einhergeht. Aufgrund dieser Isolierung sind sie zugleich frei, sich ungebunden auf den Weg in ein erfüllteres Leben zu machen. Diese Wege samt den damit verbundenen Prüfungen fallen sehr verschieden aus, sind aber auf jeden Fall an die für ein glückliches Ende unverzichtbare Initiation gekoppelt. Die weiblichen Hauptfiguren können nun einem glücklichen Ende entgegen sehen, wobei das Happy End (inneren) Reichtum, Zufriedenheit und die Aussicht auf den unentbehrlichen Märchenprinzen beinhaltet.

Herausragend in dieser Hinsicht ist sicherlich die Märchenhochzeit in *Svampkungens Son*. Alle andern männlichen Helden beginnen hingegen ihr Glück stückweise wieder zu verlieren. Ehe und Reichtum werden nur als eine Art Durchgangsposition durchlaufen, ehe nach und nach alles schwindet.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass in den Romanen Marie Hermansons eindeutig eine Struktur nachweisbar ist, wie sie dem Schema aus Märchen und Mythen entspricht. Zugleich damit wird deutlich, dass Märchen und Mythen in der Gegenwartsliteratur noch immer stark präsent sind und großen Einfluss auf diese besitzen.

ENGLISH

The writings of the contemporary Swedish author Marie Hermanson have been utilized in order to explore the structure of fairy tales and myths. There is an explicit reference to fairy tales in the writings of Hermanson who has won credit as a modern fairy tale teller. Moreover, while Hermanson has moved towards a more realistic prose in her later writings, the very same works are characterized by a disruption of banal daily life by the extraordinary. The case of Hermanson does definitely not constitute an exception as the genre of modern lyric prose which lends its characters and motives from fairy tales and myths has been garnering ever growing interest in Sweden since the 1980s. This recourse to traditional forms of oral narration, on the one hand, mirrors a reaction to the societal situation marked by an existential and identity crisis conditioning a search for new models for coping with life, while, on the other hand, simultaneously proving the popularity of this genre with authors and the audience alike, which is underscored by the extent to which fabulous motives and figures are being utilized.

As anticipated at the very beginning, no clear definition of the genres fairy tales and myths can be provided and a clear delineation thereof against akin genres of saga, fantasy, magical realism proves similarly difficult. Given the fact that oral narrations are abundant worldwide, their study has to be confined to the European continent. Moreover, one should bear in mind that the concept of fairy tales in the German speaking area was to a large extent shaped by the Brothers Grimm and the thesis put forward by them saying that fairy tales were generated by the people themselves, while the assumption made here is that fairy tales constitute artistic constructs orally presented by skilled persons and tied to certain historical and social processes.

It was Max Lüthi who first allowed for a literary-stylistic criticism of fairy tales as a literary piece of art by putting forward certain criteria. These criteria along with the fairy tale morphology of Vladimir Propp serve as a starting point for extracting certain structural features common to fairy tales. This concept comprises the subsequent phases of deprivation, quest, trials, initiation and happy-end, which can be summarized in the formula of lack and lack liquidated. The comparison with the plot identified in myths and characterized by a sequence of departure – initiation – return enables to formulate a basic structure underlying both narration forms, that is the sequence of deprivation (isolation) – departure – trial – initiation – happy-end.

A synchronic analysis of the novels reveals that this structure is found in cases when the protagonist is a female. In contrast, except for *Svamkungens Son* which is also built upon

the same „female scheme“, in novels with a male protagonist, an additional sequence is added which is the loss of happiness attained. This is interpreted as a reversal of the scheme found in the „Hans in Luck“ fairy tale.

All protagonists are at the beginning quite isolated and do thus have to cope with loneliness, a lack of family and social acceptance. Given this isolation, they are at the same time free of any restrictions and can thus start their journey into a more fulfilling life. These quests along with the related trials while being manifold and different do all lead to initiation. Having arrived at this point, the female protagonists can now look forward towards a happy end that is marked by (inner) richness, contentment and the perspective to gain the favor of an indispensable fairy tale prince. A case in point in this regard is doubtlessly the fairy tale wedding in *Svampkungens Son*. All other male protagonists, on the other hand, start losing the happiness acquired piecemeal. Marriage and richness are only of transitory nature, stages passed through before finally everything fades away. Overall, this paper claims that a clear structure can be traced in the novels of Marie Hermansons which corresponds to the scheme found in fairy tales and myths. This simultaneously shows that fairy tales and myths are yet quite common in contemporary literature and have an important impact thereupon.

SVENSKA

Den svenska nutidsförfattaren Marie Hermansons verk ligger till grund för min undersökning av sago- och mytstrukturer. Hermansons böcker refererar tydlig till sagor och hon är uppskattad som modern sagoberättare, även om hon i sina senare romaner går över till en mer realistiska prosa, vilken dock utmärks av att vardagslivet kryddas med övernaturliga inslag. Författarinnan utgör inget undantag: i modern lyrisk prosa kommer i Sverige sedan 1980-talet motiv och figurer från sagor och myter att vara i intressets centrum. Återkomsten av traditionella muntliga berättelser återspeglar å ena sidan en reaktion på samhällslivet, vilket är karakteriserat av meningslöshet och identitetsförlust och söker efter nya modeller att bemästra livets svarigheter, och å andra sidan blir det tydligt hur populära generna är hos författare och läsare, vilket också visas genom de ofta förekommande sagomotiven och de mystiska gestalterna.

Som tidigare nämnts är en exakt definition av sago- och mytgenre inte möjlig. Dessutom är det nödvändigt på grund av den stora mängden sagor och myter i hela världen att koncentrera sig i undersökningen på det europeiska området. Därvid måste man beakta att

det kulturhistoriska i det tyska sago begreppet är präglad av Bröderna Grimm och deras tes, att sagor har uppstått av sig själva i folket. I avhandlingen däremot används tesen att sagor är en konststart, framförd av professionella berättare och knuten till konkreta historisk-sociala processer.

Max Lüthi var den förste som uppfattade sagan som konst och undersökte den på litteraturvetenskapligt-stiliskt sätt; hans kriterier används här tillsammans med Vladimir Propps Sago-morfologi som bas för att identifiera sagans strukturella kännetecken.

Konceptet omfattar följande stadier: brist, vandring, prövningar, initiation/invigning och happy end och kan sammanfattas i formeln skada – återställa. I jämförelse med myterna och deras bas-schema separation – initiation – återkomst är det möjligt att formulera strukturen som ligger till grund för båda berättelseformer, nämligen brist (isolation) – uppbrott – prövning – initiation – happy end.

Den synkrona analysen av romanerna visar att denna struktur verkligen blir tydlig när det handlar om en kvinnlig huvudperson. Med undantag av *Svampkungens Son*, som följer det „kvinnliga“ schemat, får romanerna som har en manlig protagonist till slut ytterligare en dimension, nämligen den fullständiga förlusten av uppnådd lycka, vilket här interpreteras som en version av sagan „Lycko-Hans“.

Alla centralfigurer intar i början en tydligt isolerad utgångsposition, som innebär stor ensamhet, brist på familjekontakter och tillhörighet till en socialt eftersatt samhällsgrupp. På grund av denna isolering är de emellertid fria att ge sig av mot ett mera tillfredsställande liv. Protagonisternas vägar samt deras olika prövningar visar sig vara mycket olikartade, men är ändå alltid kopplade till en sorts initiation, som är absolut nödvändig för att nå happy end. Ett lyckligt slut som betyder (inre) rikedom, tillfredsställelse och utsikten att få den outhärliga sagoprinsen är för alla kvinnliga centralfigurer något självklart. Gunnars sagobröllop i *Svampkungens Son* utmärker sig visserligen i detta avseende. För de övriga manliga protagonisterna försvinner däremot lyckan. Äktenskap och rikedom bildar en sorts övergångsfas innan de så småningom förlorar allt.

Sammanfattningsvis kan man konstatera att Marie Hermansons romaner entydigt uppvisar samma struktur som det strukturella sago- och mytschemat. Samtidigt blir det tydligt att sagor och myter fortfarande mycket ofta förekommer i samtidslitteratur och har ett stort inflytande på denna.

CV

Katrin Alas

- Geboren 1965 in Limbach-Oberfrohna/DDR
- 1984 Ablegung des Abiturs
- 1985 – 1988 Fachhochschule für Sozialarbeit und Gemeindepädagogik in Bad Freienwalde
- 1991 – 2004 berufliche Tätigkeit als Gemeindepädagogin in 1060 Wien
- 1997 – 2003 Studium der Skandinavistik, in Kombination mit Theater-, Film- und Medienwissenschaften in Wien, Abschluss des Studiums mit Auszeichnung
Titel der Diplomarbeit „Das Frauenbild in den Dramen Victoria Benedictsson“
- Veröffentlichung: *Victoria Benedictsson: The Problem of Female Artistry during the Modern Breakthrough*. In: *Female Voices of the North II. An Anthology. Wiener Texte zur Skandinavistik Band 3*. Hrsg. von Inger M. Olsen und Sven Hakon Rossel in Zusammenarbeit mit Monica Wenusch. Wien: Praesens Verlag 2006.
- 2006 Diplom als Trainerin in der Erwachsenenbildung
- Ab 2006 berufliche Tätigkeit am Österreichischen Institut für Internationale Politik – oiip, 1040 Wien
- 2004 – 2009 Doktoratsstudium im Fach Skandinavistik