

# kids + media

Zeitschrift für Kinder- und Jugendmedienforschung

1/23 13. Jahrgang  
ISSN 2235-1248, [www.kids-media.uzh.ch](http://www.kids-media.uzh.ch)

## Folk Horror

–  
„Child be strange!“ – Adolescent folk horror as counter heritage in British TV series of the 1970s

–  
„Hell is far more convincing than heaven“ – Michelle Pavers Wakenhyrst (2019) als feministischer folk horror

–  
Auf Abwegen – *Folk horror*, Videospiel und das Problem der Natur

–  
Bedrohliche Verflechtungen im Pflanzen-Horror

–  
Kinder und Jugendliche als Tore zur (Anders)-Welt und Überlebenselixiere für das Böse





# „Hell is far more convincing than heaven“<sup>1</sup> – Michelle Pavers *Wakenhyrst* (2019) als feministischer *folk horror*

Von Meret Fehlmann

## Einleitung

*Wakenhyrst* handelt von den Bewohner\*innen des abgelegenen Herrenhauses *Wake's End* im gleichnamigen, im Moor gelegenen Dorf. Die räumliche Distanz zur Gemeinde signalisiert den sozialen Abstand, der im vom Klassensystem geprägten Grossbritannien der Edwardianischen Epoche herrscht, weist aber auch auf die Tribulationen der Bewohner\*innen von *Wake's End* hin, deren wohlgeordnete Welt zusehends durcheinandergerät. Im Zentrum steht Maud Stearne, die im Laufe des Romans vom Kind zur jungen Frau wird und die in der Rahmenhandlung als gut 60-jährige Frau begegnet.

Wie Michelle Paver (\*1960) ausführt, ist *Wakenhyrst* eine *gothic story*, in der „an inhuman something from the past is erupting into and threatening the characters in a remote, isolated setting.“<sup>2</sup> Paver schlägt zwei Lesarten für ihren Roman vor: „[...] you can read it as a tale of murderous obsession, a descent into madness or you can read it as a story of demonic possession.“<sup>3</sup>

Mit dem Hinweis auf dämonische Besessenheit scheint mir der Versuch gewinnbringend, den Roman als Beispiel für das, was in den letzten Jahren als *folk horror* verhandelt wird, zu lesen. Insbesondere möchte ich mein Augenmerk darauf richten, wie der Roman versucht, eine feministische Umformung von *folk horror* vorzunehmen. Nicht nur steht mit Maud Stearne eine junge Frau und ihr Kampf gegen einen zunehmend in den Wahnsinn abgleitenden Vater als Stellvertreter für eine repressive Gesellschaft im Zentrum, ihr gelingt es auch, sich ihren Platz im geliebten Herrenhaus *Wake's End* und dem umgebenden Moor zu sichern, wie die Rahmenhandlung um die alt gewordene Maud zeigt. Zugleich wird deutlich, dass sie ihre Unabhängigkeit mit Einsamkeit, gar sozialer Isolation bezahlt, so dass die feministisch-emanzipative Botschaft wohl doch nicht so klar und eindeutig ausfällt.

Michelle Pavers umfangreiches Werk umfasst sowohl an Kinder und Jugendliche als auch an Erwachsene gerichtete Bücher. Zu ihren Jugendbüchern gehören die Serien *Chronicles of Ancient Darkness* (2004–2009) und *Gods and Warriors* (2012–2016), die im Mesolithikum respektive der beginnenden Bronzezeit angesiedelt sind. Neben einem prähistorischen Setting verbindet die beiden Romanzyklen auch die zentrale Darstellung charakterstarker Mädchenfiguren und eine Beschäftigung mit ökologischen Fragen. Weiter ist Paver bekannt für Geistergeschichten wie *Dark*

<sup>1</sup> Paver 2019, 14.

<sup>2</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=A68sI\\_jHfuY&t=43s,00:18-00:27](https://www.youtube.com/watch?v=A68sI_jHfuY&t=43s,00:18-00:27), 25.11.2022.

<sup>3</sup> Ebd., 02:53–03:05.

*Matter* (2010) und *Thin Air* (2016), in *Wakenhyrst* (2019) kommen alle diese Punkte zusammen. Der Roman kann als Beispiel für die seit einigen Jahren boomende Tendenz der *crossover*-Literatur betrachtet werden.

Ich werde mit einem kurzen forschungsgeschichtlichen Abriss zu *folk horror* beginnen und die stilbildenden Elemente anhand des Romans beleuchten. Darauf folgt ein Kapitel zum Moor als ungewisser Landschaft, worin sich auch ein ökofeministischer Ansatz Pavers manifestiert. Mit Blick auf Tiere, die wenigstens symbolisch eine wichtige Rolle einnehmen, kann die den ganzen Roman durchziehende Dichotomie zwischen Gut und Böse, Natur und Kultur und zwischen Mann und Frau erstmals herausgearbeitet werden, die in den beiden nachfolgenden Kapiteln zu Frauen und Männern noch vertieft wird. Klimax sowohl des Romans als auch des Beitrags stellt die Beschäftigung mit Exorzismus dar. Die Wirkung des Exorzismus im Buch ist drastisch, aber zeitigt nicht die erwünschten Ergebnisse. Zwar gelingt es Maud, die Bedrohung durch den Vater halbwegs abzuwenden, aber sie bleibt in einer kahlen und trostlosen Welt zurück, in der ihr nur die Nähe zum Moor Trost verspricht.

## *Folk horror* – ein kurzer, forschungsgeschichtlicher Abriss<sup>4</sup>

Seit etwa gut zehn Jahren ist ein deutliches Interesse an *folk horror* auszumachen.<sup>5</sup> *Folk horror* kann in einer knappen Definition als Spielart der Horrorliteratur gefasst werden, die mit dem Numinosen und Okkulten verbunden ist, indem die bedrohlichen Kräfte aus (vermeintlich) vorchristlicher Zeit stammen. Diese Spielart des Horrors verweist auf volkstümliche Elemente, wobei Sagen, Märchen, Mythen und Bräuche als Inspirationsquellen dienen.

Eine Popularisierung fand 2010 durch Mark Gattis' Dokumentarfilmreihe *A History of Horror* (Teil 2 *Home Counties Horror*) statt, die sich stark auf die allgemein als die *unholy trinity* des *folk horror* bezeichneten Filme *Witchfinder General* (1968, Michael Reeves), *The Blood on Satan's Claw* (1971, Piers Haggard) und *The Wicker Man* (1973, Robin Hardy) bezog. So geht eine enge Definition von *folk horror* von „British movies of the late 1960s and 70s that have a rural, earthy association to ancient European pagan and witchcraft traditions or folklore“<sup>6</sup> aus.

Wenn unheimliche Sagen um numinose Wesen und sogenannte heidnische, vorchristliche Traditionen als Rückgrat des *folk horror* dienen, zeigt sich rasch, dass eine Fokussierung auf britische Filme der 1960er und 1970er Jahre zu eng gefasst ist. So argumentiert auch Adam Scovell in seiner Studie *Folk Horror. Hours Dreadful and Things Strange* (2017): „Folk horror can arguably manifest anywhere and within any culture as long as there are ‘folk’ to spread it around; every country has some relationship with its landscape, with its own folklore, its customs, superstitions, and rurality.“<sup>7</sup> Scovell erkennt wiederkehrende Merkmale, deren Kombination charakteristisch sei für *folk horror*. Das Auftreten einiger oder aller dieser Elemente erlaube, einen Film, ein Buch, ein Spiel oder ein

<sup>4</sup> Dieses Kapitel folgt über weite Strecken Fehlmann 2021.

<sup>5</sup> Gemäss Andy Paciorek (2018) taucht der Begriff *folk horror* erstmals in den 1920er Jahren auf und fand Verwendung für bäuerlichen Aberglauben und die bekannten Gemälde von Heinrich Füssli (1741-1825). Piers Haggard (\*1939) habe als erster 2003 den Begriff im zeitgenössischen Sinne in einem Interview über seinen Film *Blood on Satan's Claw* (1971) verwendet. Dawn Keetley konnte nachweisen, dass bereits in einer Kritik des Films aus den 1970er Jahren der Begriff Verwendung fand. Zur Verwendungsgeschichte des Begriffs siehe Paciorek 2018, 12; Rodgers 2019, 13; Scovell 2017, 7; Keetley 2020, 1.

<sup>6</sup> Paciorek 2017, 12.

<sup>7</sup> Scovell 2017, 101.

Theaterstück als Teil dieses Subgenres zu definieren. Diese Elemente oder Topoi zusammengenommen bilden für ihn die *folk horror chain*.<sup>8</sup> In Bezug auf *Wakenhyrst* liest sich das folgendermassen:

- *Landscape/Landschaft* = Moor und Tiere
- *Isolation/Isolation* = Mauds Isolation, Entfernung von den herrschenden Regelsystemen und Bruch mit den vom Vater auferlegten Geboten
- *Skewed moral beliefs/verzerrten Moralvorstellungen* = Aberglaube und Vorstellung des Moors als Wohnstätte des Unheimlichen und des Anderen
- *Happening/Summoning/Beschwörung* = Exorzismus

Landschaft und Isolation gehen Hand in Hand: Die typische *folk horror*-Landschaft ist meist landwirtschaftlich geprägt, denn *folk horror* „is interested in rural, earthy associations to ancient European pagan and witchcraft traditions or folklore“<sup>9</sup>. Selbst wenn die Landschaft nicht landwirtschaftlich geprägt ist, zeichnet sie sich im *folk horror*-Modus dadurch aus, dass die Natur als Ort gezeigt wird, wo die Menschen versuchen, sich in einer schwierigen, ja feindlichen Umgebung zu behaupten, die Natur aber mit einer eigenen, bedrohlichen *agency* ausgestattet ist. Landschaft ist im *folk horror* vor allem ein soziales Konstrukt, das als Spiegel der dunklen, unterdrückten und verdrängten Aspekte der Kultur fungiert, so dass *folk horror* auch als Ausdruck der Angst vor der Natur verstanden werden kann.<sup>10</sup> In Bezug auf *Wakenhyrst* ist die Landschaft mit dem Moor verbunden, einer dimorphen Landschaft, die sich einer eindeutigen Zuordnung verweigert, da sie weder Wasser noch Land ist und in der allgemeinen Wahrnehmung als gefährlich und trügerisch gilt.<sup>11</sup>

Die Bedeutung der Isolation kann eine doppelte sein: Die Landschaft ist isoliert, und damit ist auch die Bevölkerung von den Werten und Trends der Mainstream-Kultur getrennt, möglicherweise sogar entfremdet. Ein anderer typischer Topos des *folk horror* befasst sich mit dem Eindringen einer Aussenseiter\*innenfigur in eine mehr oder weniger geschlossene, sich selbst überlassene und genügende Gesellschaft. Isolation bedeutet nicht zwingend Einsamkeit, sondern konzentriert sich auf die Interaktionen der Aussenseiterfigur(en), die sich nicht in die geschlossene Gruppe einfügen können oder wollen – eine Art doppelte Isolation.<sup>12</sup> Im Falle von *Wakenhyrst* kann von zwei Arten der Isolation ausgegangen werden. Erstens ist Maud entfremdet von der sie umgebenden christlich-patriarchalen Kultur, die im Herrenhaus *Wake's End* vorherrscht. Als Mädchen ist sie ein Fremdkörper darin, was in der der Feststellung des Vaters gipfelt: „Maud is much more intelligent than Richard. What a pity she isn't a boy“<sup>13</sup>. Dieses Zitat, das auf die verbreitete Misogynie der westlichen Gesellschaft um 1900 zielt, verweist auch auf die hier zu behandelnde Frage nach der Möglichkeit einer feministischen Umdeutung von *folk horror*.

Die Isolation umfasst weitere Bereiche. Die Bewohner\*innen des Herrenhauses sind isoliert von der sie umgebenden Gemeinschaft, nicht nur durch die Lage im Moor, sondern vor allem durch ein

<sup>8</sup> Scovell 2017, 17f.

<sup>9</sup> Paciorek 2018, 12.

<sup>10</sup> Schmitt 2020, 161; Thurgill 2021, 34–36.

<sup>11</sup> Vgl. generell zu Sümpfen und Mooren Wilson 2018; Simmons 2003.

<sup>12</sup> Paciorek 2018, 14; Trummer 2020, 279f.

<sup>13</sup> Paver 2019, 39.

anderes Regelsystem, das sich deutlich von demjenigen der Bewohner\*innen der Umgebung unterscheidet:

„The rules governed every moment of Maud’s day and there were two different kinds. One sort belonged to lower orders: it was called superstition and Father detested it, which meant that the servants observed their rules behind his back. [...] The other rules were Father’s – and much stronger, as he had God on his side. They included never running about in the gardens and always being silent downstairs. The rule Maud hated most was the one against animals.”<sup>14</sup>

Im Laufe der Geschichte lernt Maud, zunehmend geschickt zwischen diesen sich gegenseitig ausschliessenden Regelwerken zu navigieren.

Die Isolation der Gemeinschaften im *folk horror* führt dazu, dass sie an *skewed moral beliefs* festhalten. So finden sich immer wieder Hinweise auf Elemente dessen, was als Volks- oder Aberglauben bezeichnet wird. Bei *Wakenhyrst* sind es der Glaube an die Macht der Totenhand und die Macht des Teufels, der Glaube an Geister, die im Moor hausen und gar in die Häuser einzudringen vermögen. Die verzerrten Moralvorstellungen manifestieren sich oft als heidnische Kulte, die nach Opfern verlangen, um die Fruchtbarkeit des Landes und der Ernten zu gewährleisten, und so Vorstellungen des 19. Jahrhunderts über den Charakter vorchristlicher Religionen perpetuieren.<sup>15</sup>

Der Höhepunkt von *folk horror* endet häufig mit dem, was Scovell als *happening/summoning* bezeichnet – sehr oft inszeniert als Beschwörung eines heidnischen Dämons mittels blutiger Opfer. Wie Keetley festhält, sollen diese Rituale die (isolierte) Gemeinschaft stärken und verbinden.<sup>16</sup> Letztlich wird in *Wakenhyrst* das *happening/summoning* durch das zunehmend erratische Verhalten von Mauds Vater Edmund Stearne ausgelöst, der überzeugt ist, aus Unwissenheit einen Dämon befreit zu haben, dem er mittels Exorzismus Herr werden will, was mit der Ermordung des Gärtners Clem Walker endet. Durch die Tat des Vaters findet eine Festigung der Abhängigkeit zwischen Maud und dem Hausmädchen Ivy statt, die durch vermeintliches Wissen aneinandergeknüpft sind und noch Jahrzehnte später gemeinsam, aber in Hass verbunden, auf *Wake’s End* ausharren.

Persönlich scheint mir, dass die *folk horror chain* die Rolle der Folklore, der Mythologie und des Übernatürlichen zu wenig betont. Keetley hat das prägnant formuliert: „folk horror is rooted in the dark ‘folk tale’, in communal stories of monsters, ghosts, violence, and sacrifice that occupy the threshold between history and fiction”.<sup>17</sup>

Der Einbezug von Elementen aus traditionellen Erzählungen, Sagen, Ritualen und Aberglauben soll ein Gefühl von Zugehörigkeit und Ortsgebundenheit vermitteln, zugleich dienen diese Einsprengsel auch der Antizipation dessen, was möglicherweise passieren wird.<sup>18</sup> Die Folklore, die in *folk horror*-Produkten als authentisch dargestellt wird, ist jedoch eine *faux-folklore*, wie sie Jeffrey A. Tolbert und Michael Dylan Forster als *folkloresque* bezeichnet haben:

„Simply put, the folkloresque is popular culture’s own (emic) perception and performance of folklore. That is, it refers to creative, often commercial products or texts (e.g. films, graphic novels, video games)

<sup>14</sup> Paver 2019, 27.

<sup>15</sup> Koven 2007, 270–272; Fehlmann 2018, 169.

<sup>16</sup> Keetley 2020, 15.

<sup>17</sup> Keetley 2020, 4.

<sup>18</sup> Evans 2005, 120.

that give the impression to the consumer (viewer, reader, listener, player) that they derive directly from existing folkloric traditions. In fact, however, a folkloresque product is rarely based on any single vernacular item or tradition; usually it has been consciously cobbled together from a range of folkloric elements, often mixed with newly created elements, to appear as if it emerged organically from a specific source.”<sup>19</sup>

So erweckt *the folkloresque* das Gefühl traditioneller Volksüberlieferung mit dem Schwerpunkt auf magischen, okkulten und übernatürlichen Elementen. Die Versprechen von Authentizität und Nostalgie tragen ebenfalls zur Anziehungskraft von *folk horror* bei.<sup>20</sup>

Eine solche als typisch geltende Verwendungsweise von vorgeblich volkstümlich überlieferten Inhalten findet sich in *Wakenhyrst* zum Thema Exorzismus in den Tagebuchaufzeichnungen Edmund Stearnes:

„My father’s younger brother Octavius was a keen folklorist. Papa always ridiculed his hobby as unscientific, but he was fond of his brother, so he preserved the latter’s collection of local folklore after Octavius’ untimely death. It was among those papers that I found a volume amateurishly bound in blue American cloth, entitled the *Folk-Lore of West Suffolk* by one Enid Gurdon. [...] The chapter on exorcisms proved startling.”<sup>21</sup>

Effektiv erschien 1893 *County Folk-Lore. Printed Extracts No. 2 Suffolk* von Lady Eveline Camilla Gurdon (1858–1894), die im ausgehenden 19. Jahrhundert als eifrige Sammlerin sogenannter mündlicher Überlieferung in Erscheinung trat und einige Bücher dazu veröffentlichte.<sup>22</sup> In dem Buch findet sich kein Kapitel über Exorzismen. Zudem listet Paver im Nachwort den Titel unter den verwendeten Quellen auf. Dieser Bezug auf eine vermeintlich authentische Quellensammlung verweist auf ein im *folk horror* verbreitetes Muster, das auf der Wiedergabe veralteten, aber durch (leicht veränderte) Namen und Titel Echtheit vorspiegelndes Wissen beruht, das nach den Bedürfnissen (der jeweiligen Geschichte) weitergesponnen wird.<sup>23</sup>

Nach Scovell ist *folk horror* durch einen „keen sense of nostalgia“<sup>24</sup> gekennzeichnet und setzt sich mit „modern, psychological traumas such as misogyny, violence and religion“<sup>25</sup> auseinander, indem die Geschichte und ihre Schrecken aufgegriffen werden. *Folk horror* ist nicht als feministisches Genre bekannt, das gilt insbesondere für die drei bekannten Filme aus den 1960er und 1970er Jahren, dennoch lassen sich die darin agierenden Frauengestalten gegen den Strich lesen, indem sie unbestritten *agency* haben und z.B. als religiöse Führerinnen und Wissende auftreten.<sup>26</sup> Einige neuere Produkte, darunter fällt auch *Wakenhyrst*, versuchen sich an einer feministischen Umschreibung und

---

<sup>19</sup> Forster 2016, 5.

<sup>20</sup> Bendix 1997, 9; Tolbert 2016, 125.

<sup>21</sup> Paver 2019, 281f.

<sup>22</sup> <http://worldcat.org/identities/lccn-n90666791/>, 05.10.2022.

<sup>23</sup> Fehlmann 2018, 174.

<sup>24</sup> Scovell 2017, 158.

<sup>25</sup> Scovell 2017, 166.

<sup>26</sup> Vgl. den diesen Aspekt insgesamt kritisch beurteilenden Beitrag von Connell; zu *The Wicker Man* Higginbottom 2006, 130f.

Weiterentwicklung. Wie sehr das gelingt, steht zur Debatte. Bis anhin ist die 2020 von Peg Aloi durchgeführte Tagung *Rural Gothic – Women in folk horror* noch ein Einzelkind.<sup>27</sup>

Ist die Verbindung von Feminismus und *folk horror* nicht die naheliegendste, so erschliesst sich der Zusammenhang von *folk horror* und Kinder- und Jugendliteratur auch nicht per se. Mit dem Fokus auf *happening/summoning* – oft genug als blutige Opferungen inszeniert – als erzählerischer Klimax scheint die kinderliterarische Eignung wenig gegeben, dennoch erscheinen seit der Mitte des 20. Jahrhunderts immer wieder von *folk horror* inspirierte Produkte, die sich an Kinder und Jugendliche richten. Ein Höhepunkt ist ebenfalls in den späten 1960er und 1970er Jahren auszumachen, in diesen Jahrzehnten wurden in Grossbritannien regelmässig Jugendbücher veröffentlicht, die Henges, Dolmen und andere Megalithen meist in fantastischer Manier einsetzten, um eine Verbindung zur Vergangenheit herzustellen.<sup>28</sup> Mit den in diesen Jahren erschienen Werken der Autor\*innen Susan Cooper (\*1935), Alan Garner (\*1934) oder Penelope Lively (\*1933) liegen typische Beispiele vor. Deren Werke zeigen eine Welt, die von Resten aus heidnischer Zeit – Megalithen oder uralte Bräuche – durchwoben ist, denen eine gewisse meist eher ins Sinistere tendierende Kraft inhärent ist.<sup>29</sup> Zeitlich koinzidiert das mit der ersten kinematographischen Blüte des *folk horror*. Wenn Susan Coopers mit reichhaltigen Verweisen auf keltische, also irische und walisische sowie nordische Mythologie angereicherte Serie *The Dark Is Rising* (ab 1973) mehr als die manichäische Geschichte eines (ewigen) Kampfes zwischen Gut und Böse gelesen werden kann, spielt Alan Garners *The Owl Service* (Roman 1967, TV-Serie 1969/70) mit der Aktualisierung und Wiederholung keltischer Mythologie aus dem *Mabinogion*. Der Roman verhandelt Klassen- und Stadt-Landunterschiede.<sup>30</sup> Ähnlich präsentiert Penelope Lively in *The Wild Hunt of Hagworthy* die Wiedereinführung des Brauches des maskierten Horntanzes. Diese Brauchbelebung weckt böse Kräfte aus der Vergangenheit in der Gestalt der sagenhaften Wilden Jagd, denn die Masken üben auf die Brauchträger eine entmenschlichende und enthemmende Wirkung aus, sie werden von diesen alten Kräfte heimgesucht und gesteuert.<sup>31</sup> Anders als im an Erwachsene gerichteten *folk horror*, bei dem in der Regel das Ende auf die Opferung und das unversöhnliche Aufeinandertreffen unterschiedlicher Wertesysteme hinausläuft, gelingt es in an Kinder und Jugendliche gerichteten Beispielen, dieses Muster zu durchbrechen, indem die Macht des Alten, der Mythologie, der Klassenunterschiede wenigstens momentan aufgelöst werden kann und sich neue Möglichkeiten für die Protagonist\*innen ergeben.

Interessant scheint mir, dass im Rahmen des zunehmenden Interesses an *folk horror* die an Kinder und Jugendliche gerichteten Beispiele wenig Beachtung finden, eine Ausnahme stellen die Verfilmungen der 1960er und 1979er Jahre dar. Festzuhalten ist, dass in der zweiten Hälfte der 00er Jahre ein Interesse in Produktion wie Forschung an mythologischen und neopaganen Themen in der Kinder- und Jugendliteratur auszumachen war. Diese beiden Forschungsansätze haben sich meines Wissens bis jetzt noch nicht gefunden.

<sup>27</sup> Siehe das Programm von Rural Gothic 2 – Women in Folk Horror, <https://www.whatsleepsbeneath.com/events/ruralgothic2>, 15.11.2022.

<sup>28</sup> Butler 2009, 143.

<sup>29</sup> Bramwell 2019, 149.

<sup>30</sup> Vgl. den Beitrag von Trummer in diesem Heft.

<sup>31</sup> Butler 2006, 190f.

## Ungewisse Landschaft – das Moor

Das weitläufige Moor, welches das Herrenhaus *Wake's End* umgibt, ist Ort des Schreckens und Ort des Rückzugs, um für vergangene Sünden zu büssen, aber auch Ort der Freiheit ausserhalb der menschlichen, genauer männlichen Kontrolle.

Sumpf und Moor gelten als liminale Zonen, die weder der Erde noch dem Wasser bzw. Meer zugehörig sind. Es sind Orte, wo sich die beiden Elemente vermischen, und die sich einer klaren Ein- und Zuteilung entziehen, so tauchen im Zusammenhang mit Feuchtgebieten immer wieder moralische Werturteile auf.<sup>32</sup> So sind Vorstellungen, die sich Menschen vom Moor machen, immer Ausdruck der menschlichen Imagination.<sup>33</sup> Moore und allgemeine Feuchtgebiete werden meist als Wildnis, also von Menschenhand unberührte Natur verstanden. In England lassen sich spätestens seit der Römerzeit Spuren der Urbarmachung durch die Menschen nachweisen.<sup>34</sup> Aus nordeuropäischen Mooren sind Funde, die von menschlicher Tätigkeit und Kultur sprechen, bekannt, die durch ihren guten Erhaltungszustand zu überzeugen wissen, und die teilweise ein Alter von bis zu 10'000 Jahren haben, darunter ins Neolithikum datierte Überreste von Wegen.<sup>35</sup>

Die meiste Zeit in der menschlichen Geschichte galten Moore und Feuchtgebiete als ungesund und gefährlich. Diesem Deutungsmuster ist auch der Vater mit seinem erklärten Widerwillen gegen das Moor verpflichtet: „It is unsightly, unpleasant and unhygienic, nothing more than a source of damp and disease.“<sup>36</sup> Verbreitet war die Angst, der von den Mooren und Sümpfen ausströmenden Miasmen und Dämpfen, die Krankheiten verbreiten würden. Tatsächlich helfen Moore und Sümpfe mehr bei der Reinigung, als dass sie zur Verschmutzung beitragen.<sup>37</sup>

Für Maud ist das Moor hingegen ein Ort der Sehnsucht und der Magie, der für die Freiheit, die ihr im streng reglementierten Haushalt des Vaters versagt ist, steht: „To her the fen was a forbidden realm of magical creatures and she longed for it with a hopeless passion.“<sup>38</sup> Später wagt sie sich gegen die Anweisungen des Vaters in das Moor und ist von den Dämpfen überwältigt: „She was *inside* the fen, inhaling its swampy green breath.“<sup>39</sup> In ihr dämmert die Erkenntnis, dass sich das Moor ausserhalb des menschlichen Ermessens befindet und der Mensch von seinem ihm vermeintlich zustehenden Platz als Krone der Schöpfung verweist: „She had been right when she'd sensed that it didn't care about her. The fen didn't care about anything human. It wasn't some enchanted realm full of magical creatures. It was wild, and she loved it all the more.“<sup>40</sup> Die Natur wird als ein Charakter mit eigenem Bewusstsein und Interessen präsentiert, diese stehen menschlichen Bestrebungen oft diametral gegenüber.<sup>41</sup> Für Maud sind Tiere und Natur wichtige Bezugsgrössen, die ihr für das Verständnis der

---

<sup>32</sup> Wilson 2018, 7, 109; Harlan-Haughey 2016, 42; Geary/Church/Ravenscroft 2020, 97.

<sup>33</sup> Vgl. Simmons 2003, 324, 328.

<sup>34</sup> Siewers 2003, 13; Wilson 2018, 35.

<sup>35</sup> Heumüller/Matthes 2018, 28.

<sup>36</sup> Paver 2019, 227.

<sup>37</sup> Wilson 2018, 21, 147.

<sup>38</sup> Paver 2019, 22.

<sup>39</sup> Paver 2019, 50.

<sup>40</sup> Paver 2019, 54.

<sup>41</sup> Pavlik 2011, 422.



Welt genügen: „Maud found this [Darwins Evolutionslehre] reassuring. Nature was all there was. And Nature was enough.“<sup>42</sup>

Dennoch ist für die junge Maud das Moor mehr als nur Natur, sondern ein symbolisch hoch aufgeladener Raum, dem sie Macht zuspricht und von dem sie sich Rettung für die Mutter erhofft:

„Now that Maud was nearly nine, she knew it was her task to save her mother. She had to do something to keep the babies away. She'd tried praying but it didn't work, probably because it was God who sent the babies. Her gaze drifted to the windows giving on to the fen. The fen had powers. Maybe it could help.“<sup>43</sup>

Dieses Zitat verweist nicht nur auf die strenge Dichotomie von Mauds Welt, die Vater und Gott auf der einen Seite hat, und auf der anderen Seite Aberglauben und der Vorstellung einer beseelten und mit Macht ausgestatteten Natur verpflichtet ist. Da das Gewünschte nicht eintritt, sondern die von Maud angebetete Mutter an den Folgen der nächsten Niederkunft stirbt, realisiert sie, dass das Moor über keine Kräfte verfügt und nur „a beautiful reedy wilderness“<sup>44</sup> ist.

Die Natur selbst wird oft genug verweiblicht wie in der allegorischen Vorstellung der Mutter Natur oder in der von Lynn Margulis (1938–2011) und James Lovelock (1919–2022) in den 1970er Jahren formulierten Gaia-Hypothese,<sup>45</sup> indem eine Verbindung zwischen mangelnden Frauen- und Tierrechten und gedankenlosem Umgang mit der Natur sowie Umweltzerstörung ausgemacht wird.<sup>46</sup> Der ganze Roman macht deutlich, dass das Moor weiblich konnotiert ist, es ist das Reich der toten Lily und des ungeborenen Kindes von Maud:

„The water was shockingly cold when she plunged her hands. She watched the blood lift from her fingers and float away. She rinsed her bloodstained handkerchief. Her courses had started unexpectedly as she was heading for the Mere. A blood sacrifice, she thought wryly. A ritual farewell to the fen.“<sup>47</sup>

Dieses vermeintliche Menstruationsblut kann als Zeichen (nicht nur der sexuellen) Andersartigkeit von Maud und damit der Andersartigkeit von Weiblichkeit gelesen werden. Im Hinblick darauf, dass es sich um das Blut einer Fehlgeburt handelt, wird Kristevas Gleichsetzung vom Menstruationsblut als Sinnbild der „society threatened by its outside, life by death“<sup>48</sup> umso passender, da sich im Moor die Grenzen von Leben und Tod verschieben. Die Toten im Moor verfügen über ein langes Nachleben.<sup>49</sup>

Der Schleim und die Feuchtigkeit des Moors werden mit der weiblichen Physiognomie in Verbindung gebracht.<sup>50</sup> Das Moor wird zur Bedrohung der Männlichkeit und somit für die herrschende Ordnung.<sup>51</sup> Auch dies wird deutlich in der Figur des Vaters zum Ausdruck gebracht, der das Moor

---

<sup>42</sup> Paver 2019, 134.

<sup>43</sup> Paver 2019, 22.

<sup>44</sup> Paver 2019, 233.

<sup>45</sup> Dell'Agnese 2021, 43.

<sup>46</sup> Estes 2017, 20.

<sup>47</sup> Paver 2019, 236.

<sup>48</sup> Kristeva 1972, 71.

<sup>49</sup> Vgl. Sanders 2009 in Bezug auf Moorleichen.

<sup>50</sup> Siewers 2003, 37; Murphy 2001, 58f.

<sup>51</sup> Sanders 2009, 63.

trockenlegen will, weil es die Heimstatt seines Traumas aus der Vergangenheit ist. So gesehen kann *Wakenhyrst* als Beispiel für *ecofeminism* mit seinem Interesse an der Verbindung zwischen der kulturellen Konstruktion der Umwelt und Gender gelesen werden.

Moore fungieren als Refugium von als anders konnotierten Personen und Aussenseiter\*innen, die sich nicht in die menschliche Gesellschaft integrieren wollen. Ein Typus davon ist der Einsiedler, der sich in die Wildnis zurückgezogen hat, wie das Beispiel des historisch verbürgten St. Guthlac zeigt. Die in der Mitte des 8. Jahrhunderts festgehaltene *Vita Sancti Guthlaci* schildert den Wandel des jungen Mannes und Kriegers aus nobler Familie zum Heiligen, der als Eremit in den Sümpfen wohnt, wo er von Dämonen heimgesucht wird. St. Guthlac ist unschwer als Vorbild für den frühmittelalterlichen Einsiedler St. Guthlaf in *Wakenhyrst* zu erkennen.<sup>52</sup>

Moore und Sümpfe verfügen über eine lange Geschichte als Refugium von Dämonen und Monstern. Durch die Darstellung der Bewohner\*innen des Moores als nicht (mehr) menschlich oder gar unmenschlich, wird das Moor zum Raum des Horrors.<sup>53</sup> Feuchtgebiete können auf eine lange Tradition des *otherings* als Wohnstätte des Anderen zurückblicken, daher erstaunt es nicht, dass sich auch als quasi heterotopische Räume eignen. Als Orte der sozialen Transgression ermöglichen sie revolutionäre und/oder emanzipierende Handlungen.<sup>54</sup> Eine revolutionäre, die Klassenschränken durchbrechende Handlung findet in der Liebesbegegnung von Maud und Clem beim *eel babbling* im Moor ebenso statt wie in den grenzenlosen Phantasiespielen von Edmund und Lily eine Generation früher, die den Tod des Wildfangs Lily verursachten, die nun ihre permanente Wohnstätte im Moor gefunden hat. Ins Moor hat sich auch der an den damaligen Ereignissen Beteiligte Jubal Rede zurückgezogen, um Abbitte zu leisten für sein Versagen, während Edmund Stearne Jahrzehnte später versucht, seine Schuld am Tod der Schwester durch das Trockenlegen des Moores ungeschehen zu machen.

## Tiere

Mit Aal, Fledermaus und Vogel nehmen drei Tiergattungen im Roman eine wichtige Bedeutung ein, die aus unterschiedlichen Gründen als liminale Geschöpfe gelesen werden können:

Der Aal lebt im Süßwasser und laicht im Meer.<sup>55</sup> Zudem weist er ein phallisches und schlangenhähnliches Aussehen auf, was durch die sexuelle Begegnung von Maud und Clem beim *eel babbling* betont wird, so dass der Aal wohl auch für die Schlange, die den Sündenfall herbeigeführt hat, stehen kann, gerade auch, da Maud in der Begegnung mit Clem ihr, genauer ihrem sozialen Status und ihrer Jugend verwehrt, fleischliches Wissen erlangt. Vertieft wird diese symbolische Aufladung des Aales dadurch, dass er im Roman mit dem Teufel in Verbindung steht, wenn dieser auf der wiederentdeckten Darstellung des Jüngsten Gerichts in der Kirche als riesiger Aal dargestellt ist. Edmund Stearne erachtet die Aale als unrein, weil sie sich auch von toten Lebewesen ernähren. Seine Abneigung steigert sich gar zur Phobie, was mit dem von ihm verschuldeten Tod von Lily zu tun hat, in deren Bauchhöhle sich bereits Aale eingenistet hatten, als sie gefunden wurde.<sup>56</sup>

<sup>52</sup> Estes 2017, 93f.

<sup>53</sup> Harlan-Haughey 2016, 42- 47; Siewers 2003, 12; Geary/Church/Ravenscroft 2020, 92f.

<sup>54</sup> Geary/Church/Ravenscroft 2020, 99–102.

<sup>55</sup> Harlan-Haughey 2016, 42.

<sup>56</sup> Paver 2019, 22, 244.

Eine andere Art der Grenzüberschreitung stellen die Fledermäuse dar, die ausgestopft im Studierzimmer von der naturwissenschaftlichen Passion des Grossvaters zeugen. Im Wahn sieht sie der Vater als lebendig und dämonisch an.<sup>57</sup> Diese Fledermäuse überschreiten gleich mehrere Grenzen: Erstens als fliegendes Säugetier, zweitens verweist ihre Nachtaktivität auf Dunkles und Unheimliches, drittens zählen sie in der Bibel zu den unreinen Tieren, viertens wird auch den Fledermäusen eine enge Beziehung zum Teufel und Dämonen nachgesagt, insbesondere Vampiren.<sup>58</sup> Ihr Zustand als ausgestopfte Tiere, die wie lebendig wirken, aber doch tot sind und scheinbar wieder zu leben beginnen, betont diese Zuschreibungen noch.

Vögel tauchen immer wieder in der Handlung des Romans auf. Im Roman weisen Vögel eine enge symbolische Bindung zur Freiheit auf. Der Wunsch nach Freiheit und Unabhängigkeit ist prägend für Maud. Bereits die junge Maud macht die Verbindung zwischen Vogel und Freiheit: „She envied Robinson his parrot and dreamed of surviving on her own in the wild.”<sup>59</sup>

Die heimliche Zähmung einer Elster, von ihr liebevoll Chatterpie genannt, die der Vater töten lässt, löst die fatalen Ereignisse aus. Damit nimmt Paver die aus dem bürgerlichen 19. Jahrhundert stammende Vorstellung auf, dass der Umgang mit dem Tier, die einer Art Freundschaft mit dem Tier entsprechen soll, als Veredlungsmarker für den Charakter gelte.<sup>60</sup> Vögel wurden im Laufe des 19. Jahrhunderts vom Bürgertum als Verkörperung der bürgerlichen Tugenden gesehen, da sie monogam leben und singen.<sup>61</sup> Wie Robin Hunter rund ein halbes Jahrhundert später bei der Durchsicht der Liste des Buchhändlers realisiert, hatte Maud *The Life of St. Guthlaf's* bestellt, was Maud auch einräumt: „I saw something about demons and a magpie. Good, I thought. That'll scare him. I wanted vengeance for Chatterpie.”<sup>62</sup> Dieses Buch hatte den Vater wohl erst auf die Ideen des Dämons und des Exorzismus gebracht. Ähnlich wie schon die Fledermaus waren Elstern traditionell als Unglücksbringer verschrien, denen eine enge Bindung zum Teufel nachgesagt wurde.<sup>63</sup>

Auf einer versöhnlichen Note endet der Roman mit einer letzten Vögelevokation. Die alt gewordene Maud bricht zu ihrem täglichen Spaziergang ins Moor auf: „It was time to be out in the fen with the starlings, and to feel the rush of their wings, as if she were flying.”<sup>64</sup>

Sie ist frei geworden und wohnt für sich allein im Herrenhaus, ist Herrin im eigenen Haus. Ein wahr gewordener feministischer Traum.

---

<sup>57</sup> Paver 2019, 256f.

<sup>58</sup> Schmidtke 1984, 1249f.

<sup>59</sup> Paver 2019, 47.

<sup>60</sup> Buchner-Fuhs 1999, 276.

<sup>61</sup> Lövgren 1986, 137; Buchner-Fuhs 1999, 277f. Maud, die ihr Leben allein auf *Wake's End* verbringen wird, also zur sprichwörtlichen alten Jungfer wird, lebt so ihre Treue zum toten Clem aus. Sie ist also ebenso monogam wie die Vögel, die für sie Freiheit verkörpern.

<sup>62</sup> Paver 2019, 377.

<sup>63</sup> Bartels 2021, 191.

<sup>64</sup> Paver 2019, 385.

## Gebären – Schicksal der Frauen

Weiblichkeit wird im ganzen Roman eng an Körperlichkeit und Fruchtbarkeit gebunden. Die eigentliche Romanhandlung setzt mit einem „groaning“<sup>65</sup> der Mutter ein, wie Maud die Geräusche der in regelmässigen Abständen wiederkehrenden (Fehl-)Geburten bezeichnet. Der Lebensrhythmus der Mutter ist geprägt von einer ununterbrochenen Reihe ungewollter Schwangerschaften, die meist mit Fehl- und Totgeburten enden. Der von der weiblichen Biologie bestimmte und eingeschränkte Lebensentwurf dieser Oberschichtfrau um 1900 wird parallel geführt mit dem Lebensweg von Alice Pyett im frühen 15. Jahrhundert, deren Leben ebenso von zahlreichen Schwangerschaften gekennzeichnet ist. Was Weiblichkeit durch die Jahrhunderte verbindet, ist Schwangerschaft und Geburt.

Alice Pyett ist von Margery Kempe (1373-1438) inspiriert. Kempe, die von religiösen Visionen heimgesucht wurde, gilt als Verfasserin der ersten englischsprachigen Autobiographie.<sup>66</sup> 1934 wiederentdeckt erfuhr dieses weibliche Selbstzeugnis erst in den 1980er Jahren eine Aufwertung durch feministische Wissenschaftlerinnen, die stark auf den sozialen und historischen Kontext einer Frau aus dem ausgehenden Mittelalter fokussierten, die an ihrer Körperlichkeit leidet, denn ihre vielen Schwangerschaften sind für sie ein Hort der Scham, die ihren spirituellen Erfahrungen im Wege stehen.<sup>67</sup> Margery Kempe ist in einem „multitemporal, heterogeneous now“<sup>68</sup> angesiedelt, das auch die jetzige Gegenwart sein kann, wie Dinshaw schreibt. Kempe verkörpert einerseits die eingeschränkten Möglichkeiten weiblicher Lebensentwürfe im Mittelalter, andererseits verweist ihre Lebensgeschichte auf die Vergleichbarkeit ihrer Erfahrungen mit Frauen bis in die Gegenwart hinein. Dieser Befund lässt sich auch auf ihr fiktionales Gegenstück Alice Pyett übertragen, deren Aufzeichnungen einer Gleichführung der von Schwangerschaften und Geburten geprägten Leben von Frauen durch die Jahrhunderte dienen.

Das Moor, das durchgängig weiblich konnotiert ist, erweist sich als Reich der Frauen, das durch die Handlungen der Männer in permanenter Bedrohung schwebt. Da ist die als Mädchen durch das Fehlverhalten der Knaben im Sumpf umgekommene Lily, die im Moor und vielleicht auch im Herrenhaus spukt und vor der beziehungsweise seiner Schuld Edmund Stearne keine Sicherheit findet. Auch Maud muss ihre Sünde, die von Clem empfangene Tochter, wie sie zu wissen meint, dem Moor anvertrauen, weil es für Frauen ihrer Generation und ihrer sozialen Stellung undenkbar war, ein aussereheliches Kind mit einem Untergebenen zu haben: „Their daughter, as she liked to think of it; although thanks to Bidy Thrussel’s herbs, one couldn’t really tell. Maud had wrapped it in a pillowslip and committed it to the Mere. Shortly afterwards, Jubal had found her there and told her about Lily.“<sup>69</sup>

Anders als bei der Mutter, die erfolglos ihre häufigen Schwangerschaften auch durch Bidy Thrussels Mixturen zu unterbrechen versuchte, funktioniert das bei Maud. Zugleich ist es eine Art des Tausches, das Kind, das eventuell für einen Ausbruch aus der Welt der Regeln hätte sorgen können, muss hingegeben werden, um mehr Wissen über die Vergangenheit zu erlangen. Maud gelingt es, die Fessel

<sup>65</sup> Paver 2019, 21.

<sup>66</sup> Dinshaw 2006, 229, 234; Krug 2009, 218f. Ihr Buch wurde vermutlich um 1430 von einem Priester nach ihrer Erzählung niedergeschrieben, um danach rasch in Vergessenheit zu geraten.

<sup>67</sup> Krug 2009, 222f.

<sup>68</sup> Dinshaw 2006, 237.

<sup>69</sup> Paver 2019, 385.

der wiederkehrenden Schwangerschaften und Geburten, die alle Frauen über die Jahrhunderte aneinanderbindet, von Alice Pyett bis zu ihrer Mutter, zu durchbrechen. Nicht nur verweigert sich Maud der traditionellen Rolle als Frau und Mutter, sie überschreitet verschiedene Grenzen, wenn sie das Tagebuch des Vaters liest und seine Unterschrift fälscht, um die von ihm angeordnete Trockenlegung des Moores zu verhindern. Mit ihrer Intelligenz und Schlaueit weiss sie sich unter widrigen Umständen zu behaupten. Sie ist mit *agency* ausgestattet oder sie nimmt sie sich.

Interessant ist, dass eine klare Trennung der Sphären stattfindet, aber das Herrenhaus – das Innen – wird zum Zufluchtsort des Mannes, und das Moor – das Aussen – ist als Reich der toten Schwester weiblich konnotiert. Auf Anweisung des Vaters müssen die Fenster des Herrenhauses, die aufs Moor hinausgehen, immer geschlossen bleiben, da die Wiederkehr des Verdrängten droht. Maud hingegen nimmt das Moor als Schutzmacht des Hauses wahr, das durch die Handlungen des Vaters bedroht ist: „From up here one could see how the fen wrapped its arms around the old house to protect it. But who would protect the fen?“<sup>70</sup>

Dieses Bild zeigt deutlich, dass sich die Sphären nicht trennen lassen, das Moor schützt einerseits das Herrenhaus, andererseits ist es steter Bedrohung ausgesetzt. Das spiegelt sich auch im Herrenhaus wider, das „ivy-choked“<sup>71</sup> ist. Der Efeu wächst an der Fassade, ist aber auch im Hausinnern als Hausmädchen Ivy präsent. Ivy wird von Edmund Stearne sexuell ausgebeutet und teilt damit das weibliche Schicksal von Mauds Mutter und Alice Pyett. Ivy nutzt aber ihr für Männer ansprechendes Äusseres und ihre Sexualität offensiv als Chance für den geplanten sozialen und finanziellen Aufstieg. Maud wie Ivy müssen sich in der männlich dominierten Umwelt behaupten und nutzen die ihnen und ihrer sozialen Position je zugebilligten Mittel: „She and Maud had both had to survive. Ivy had used sex, Maud had used her brain. Why could they not have found some common ground?“<sup>72</sup>

Die zwei Frauen leben Jahrzehnte später durch gegenseitiges Misstrauen verbunden im alten Herrenhaus. Sie sind beide Überlebende des Patriarchats, finden aber zu keinem Gefühl weiblicher Verbundenheit und Solidarität – als eines der erklärten Ziele des Feminismus. Dass das Herausbilden weiblicher Solidarität schwierig ist, wird auch an den Überlegungen der älter gewordenen Maud über die Wissenschaftlerin Dr. Robin Hunter deutlich: „She envied Dr. Hunter, who was clever and self-possessed, and who – while belonging to a class decidedly below Maud’s own – had achieved everything she had not: a university degree, an occupation. Freedom.“<sup>73</sup>

Maud hat sich Freiheit erkämpft, sie lebt ohne männliche Kontrolle auf *Wake’s End*, für diese Freiheit bezahlt sie mit Einsamkeit. Es war ihr auch nicht möglich, ihre Fähigkeiten durch ein Studium oder eine Ausbildung auszubilden und zu entwickeln. So scheint mir ihre Emanzipation nur teilweise geglückt.

---

<sup>70</sup> Paver 2019, 326.

<sup>71</sup> Paver 2019, 3.

<sup>72</sup> Paver 2019, 381.

<sup>73</sup> Paver 2019, 376.

## Vom Versagen der Männer

Wenn im Falle der Frauen von einer Verbindung und Gleichsetzung der Erfahrungen durch die Jahrhunderte wegen der gemeinsamen Erfahrung von Schwangerschaft und Geburt ausgegangen wird, so arbeitet der Roman heraus, dass das die Männer verbindende Element ihr ungenügender Charakter ist, sie legen Zeugnis ab von der „Männlichkeit in der Krise“<sup>74</sup>.

Drei Männer durchbrechen bis zu einem gewissen Grad diese Kette der Unzulänglichkeit. Da ist Cole, der alte Hauptgärtner, der Maud die Angst vor dem Moor nimmt und es ihr als Natur präsentiert.<sup>75</sup> Der neue Untergärtner, Clem Walker, dessen Vorname Clemence seinen ihm innewohnenden Wesenszug der Milde ausdrückt, durchbricht auch das Muster der vorherrschenden Männlichkeit, indem er sich für Maud als Person interessiert. Durch die Tätigkeit als Gärtner sind beide Männer mit der Natur verbunden, die sie als positive Kraft verstehen. Zudem ist für sie das Moor nicht Ort des Schreckens, sondern ein Ort, der ihnen durchs Fischen Möglichkeiten der ökonomischen und rekreativen Erleichterung eröffnet.

Jubal Rede, der zur Zeit von Lilys Tod auf *Wake's End* Stalljunge war, hat sich ins Moor zurückgezogen, um für seine Schuld, er hat wie Edmund geschwiegen, in der Einsamkeit Busse zu tun. Er kann als eine Art unheiliger, schuldbeladener St. Guthlaf gelesen werden, der um die wahren Geheimnisse des Moores weiss:

„Most people dursn't go into the fen by night, for fear of ferishes whatnot; but Jubal knows that's moonshine. He knows there are worse things that haunt the fen. And in summer, at owl's light, when the smell of meadowsweet is choking thick and the swifts are screaming in the sky, those screams get inside his head and it's Miss Lily screaming for help.“<sup>76</sup>

Anders als für Clem und Cole ist für ihn das Moor mehr als nur Natur, es ist metaphysisch aufgeladen. Hinter der Ebene der natürlichen Welt befindet sich eine weitere Wirklichkeit metaphysischen Charakters, die manchmal aufsteigt, und auf seine unterlassene Hilfe und seine Schuld verweist. Er ist es, der Maud das Moor näherbringt und ihr später auch die Geschichte von Lilys Tod erzählt.

Diese drei Männer weisen zwei Gemeinsamkeiten auf: Sie arbeiten mit der Natur oder Tieren und sind Angehörige der Unterschichten. Der Roman baut in der Darstellung von Männlichkeit eine Dichotomie von gesellschaftlichem Unten und Oben auf. Die Männer der Oberschichten sind alle problematische Charaktere. Sie sind Vertreter einer Männlichkeit, die sich als wissenschaftlich und rational versteht. Diese Art von Männlichkeit wird als übergriffig und aus dem Takt mit der menschlichen wie natürlichen Umwelt gezeigt, so dass Männlichkeit letztlich nicht rational, sondern irrational ist. Im harmlosesten Fall ist diese Art von Männlichkeit alten Mustern verpflichtet und darum kraftlos. Das gilt für den Pfarrer, der von Edmund Stearne als „old fool“<sup>77</sup> bezeichnet wird. Maud erlebt den Pfarrer und seine Tochter als leicht aus der Fassung zu bringen, denn mit ihrer Abkehr vom Christentum, dessen Symbol sie als Marterinstrument bezeichnet,<sup>78</sup> stösst sie die beiden

<sup>74</sup> Opitz-Belakahl 2008, 31.

<sup>75</sup> Paver 2019, 22–24.

<sup>76</sup> Paver 2019, 244.

<sup>77</sup> Paver 2019, 294.

<sup>78</sup> Paver 2019, 138.

vor den Kopf. In der Folge sehen der Pfarrer und seine Tochter in ihr nicht mehr die bemitleidenswerte Halbweise, sondern ein störrisches Kind, dem kein Wohlwollen oder gar Unterstützung entgegengebracht werden muss.

Auch der Hausarzt Dr. Grayston als Arzt eine vermeintliche Stütze der Rationalität in Mauds zunehmend irrational werdender Welt wird als Kinder- und Frauenbelästiger gezeigt, der Maud nicht helfen will, weil sie heimlich die Tagebücher des Vaters liest. Vielmehr konstatiert er bei ihr eine Nervenüberreizung ausgelöst von exzessiver Lektüre.<sup>79</sup>

Edmund Stearne wird im Laufe des Romans zunehmend als chauvinistischer Wahnsinniger gezeigt, der seine Schuld am Tod der Schwester verneint, aber von wiederholten Visionen des Verdrängten heimgesucht wird:

„I experienced the strangest sensations of guilt and fear – especially fear – even though I had no idea of what I was afraid. Then an image came to me of something submerged: I think it was hair – or perhaps weeds. I had a powerful conviction that there was something under the ice. Something alive, fighting to get out.»<sup>80</sup>

Der Akt des Verdrängens und Abschliessens – im Geist wie auch im Haus, das immer geschlossene Fenster haben muss – gibt dem Unbewussten erst Macht und erlaubt ihm, seinen Siegeszug im Verborgenen anzutreten. Edmund Stearne versteht sich als Vertreter von Rationalität, der mit Verstand die Macht des Unbewussten und der geisterhaften Schwester besiegen kann: „I feel better now that I’ve devised a strategy. It is pragmatic and rational. It makes sense. I know if I remain strong, I can bring this horror to an end.“<sup>81</sup>

Sein rationaler Plan bezieht sich auf die Trockenlegung des Moores, womit er sich von seiner Schuld befreien will. Maud versucht, das zu verhindern, indem sie während einer Krankheitsepisode des Vaters seine Unterschrift fälscht. Wenn das Moor weiblich konnotiert ist, steht der Vater für die Vernichtung der Natur, womit er letztlich seiner eigenen Vernichtung zuarbeitet: „‘May Father be punished for what he did,’ she prayed to the fen. ‘May his secret sin – whatever it is – eat away at him like acid. May he continue to see devils in church. And may his fear of the Doom grow and grow like weeds.’“<sup>82</sup> Hatte das Moor keine Macht, die Mutter zu retten, scheint sich Mauds Wunsch im Falle des Vaters zu erfüllen. Männlichkeit ist traditionellerweise stark mit Rationalität und Vernunft verbunden. Der Fall von Edmund Stearne zeigt, dass die Vernunft nur vordergründig hilft, verstrickt er sich doch mehr und mehr in den eigenen Wahn, der von seiner verdrängten Schuld alimentiert wird.

---

<sup>79</sup> Paver 2019, 259–262. Verweisen sei an dieser Stelle auf die im 19. und 20. Jahrhundert vielfach konstatierte Lesewut, für die besonders Frauen anfällig gewesen sein sollen, vgl. Böhler 1992, 1331.

<sup>80</sup> Paver 2019, 145.

<sup>81</sup> Paver 2019, 291.

<sup>82</sup> Paver 2019, 178.

## Statt Beschwörung – Exorzismus

Eingeführt wird das Thema Exorzismus durch die Andeutungen in Alice Pyetts Tagebuch, die Darstellung des Jüngsten Gerichts sei im Rahmen eines Exorzismus entstanden. Edmund Stearnes Notizen nehmen diese Hinweise auf: „The casting out of demons has been well known since long before Christ, and by Pyett’s times it involved both spoken and written prayers, the use of certain herbs, and bizarre and often fatal ‚treatments‘ meted out to the afflicted person.“<sup>83</sup>

Nicht nur ist Edmund Stearne überzeugt, dass das von ihm wiederentdeckte Gemälde des Jüngsten Gerichts im Zusammenhang mit einem Exorzismusfall steht, sondern dass sich der Dämon durch seine Unvorsichtigkeit befreien konnte: „The devil in the corner is real. For four hundred years it was imprisoned behind the Doom. Now it’s loose.“<sup>84</sup> Erstes Opfer seines Versuchs, den Dämon zu vernichten, wird Jubal Rede, den er im Wahn für den Dämon hält und im Moor ertränkt, womit der Mitwisser seiner Schuld an Lilys Tod verschwunden ist. Seinen Frieden findet er nur vorübergehend, bald sucht er weiter nach dem menschlichen Wirt des Dämons.

Maud gelangt zur Überzeugung, dass sie durch das zunehmend erratische Verhalten des Vaters in Gefahr ist, dass er sie für den Dämon halte. Mit dieser Deutung nimmt sie das im Horrorgenre weit verbreitete Motiv der dämonischen Besessenheit junger Frauen auf.<sup>85</sup>

Olson und Reinhardt argumentieren, dass die Darstellung weiblicher Besessenheit im Horrorfilm als Metapher für die vorübergehende Ermächtigung machtloser Individuen fungiert, und dass der Ritus des Exorzismus dazu dient, diese wieder in ihre subalterne Position zu verweisen.<sup>86</sup> Diese Deutung des Motivs der dämonischen Besessenheit und des Exorzismus deckt sich mit dem Befund des Historikers Young, dass dessen Funktion oft darin bestand „to victimize marginalised people, especially women, children, indigenous people and ethnic minorities“.<sup>87</sup>

Allgemein galten Kinder und Jugendliche als empfänglicher für Besessenheit als Erwachsene. In Bezug auf Erwachsene herrschte die Vorstellung vor, dass Frauen als das sogenannt schwächere, durch Schwangerschaft und Geburt körperlichen Veränderungen ausgesetzte Geschlecht anfälliger für Einflüsse aller Art waren. In dieser Vorstellung gilt der Frauenkörper als offen und porös, was fremden Kräften eher das Eindringen erlaube. Dieser Befund bezog sich stark auf junge Frauen. So überrascht es wenig, dass Besessenheit in der Frühen Neuzeit als eine Form der Rebellion gegen erwachsene Autoritäten verstanden wurde, und zwar von den „Besessenen“ selbst wie von der erwachsenen Umwelt, dass es sich bei Besessenheit um eine extreme Form der Rebellion gegen die restriktive Frömmigkeit der Elternhäuser und näheren sozialen Umwelt handelte.<sup>88</sup>

Dieses Muster der Besessenheit weiblicher Jugendlicher, auch wenn sie einige Jahrhunderte trennt, erfüllt Maud, die sich in einem permanenten Kampf gegen die ihr wegen ihrer Geschlechtszugehörigkeit auferlegten Einschränkungen befindet. Mit ihrer Abkehr von den vom Vater auferlegten Regeln, ihren Grenzüberschreitungen durch das beständige Lesen seiner Tagebuchaufzeichnungen, die Zeugnis ablegen seines zunehmenden Wahns, sowie ihre Apostasie,

---

<sup>83</sup> Paver 2019, 281

<sup>84</sup> Paverr 2019, 285.

<sup>85</sup> Paver 2019, 324 ; Olson/Reinhardt 2017, 1.

<sup>86</sup> Olson/Reinhardt 2017, 3.

<sup>87</sup> Young 2018, 185.

<sup>88</sup> Caciola 2003, 130–132 151–155; Almond 2004, 22f.



scheint sie die passende Kandidatin für eine dämonische Besessenheit zu sein. Sie täuscht sich, die Verachtung des Vaters für alles Weibliche lässt ihn sie gar nicht in Betracht ziehen.

Aus dem ausgehenden Mittelalter und der frühen Neuzeit sind Zeugnisse über dämonische Besessenheit bekannt, dennoch lässt sich über die Verbreitung dieses Phänomens wenig aussagen. Es waren eher seltene Geschehnisse, die das Interesse eines breiten Publikums zu weckten wussten und als berichtenswerte Neuigkeiten kolportiert wurden.<sup>89</sup>

Das Thema Exorzismus wurde im Laufe des 19. Jahrhunderts zunehmend als obsolet betrachtet, war aber noch Teil des Glaubenssystem ländlich geprägter, insbesondere katholischer Kreise, womit das Thema des Verbleibens der Überreste vom Alten als typisch für *folk horror* aufscheint. Eine entsprechende Darstellung zeigt sich im Roman, als der Vater Unterstützung beim anglikanischen Pfarrer sucht:

„To my surprise, the old fool became positively uncomfortable, huffing and fidgeting in his chair. When I pressed him he reluctantly conceded that ,there are those’ in the Church with expertise in dealing with ,these matters’; but he said that he himself has no knowledge, nor has he any idea to whom I might apply.”<sup>90</sup>

Im Laufe des ausgehenden 19. Jahrhunderts lässt sich eine Betrachtung von Besessenheit als aus den Kolonien importierter Aber/Glaube nachweisen. Zugleich kannte diese Periode ein erstarktes Interesse an allem Okkulten und Parapsychologischen. Für das 20. Jahrhundert lässt sich festhalten, dass Exorzismus ein Minderheitenthema innerhalb des Christentums ist, das vor allem in freikirchlichen, evangelikalen Kreisen blüht. Dem entgegen steht, dass Exorzismus und Dämonologie seit den 1960er Jahren regelmässig bediente Themen der Populärkultur sind.<sup>91</sup>

Wenn zu Beginn dieses Kapitels von den fatalen Behandlungen die Rede ist, die ein Exorzismus beinhaltet, wird antizipiert, wie Edmund Stearne den Dämon austreiben will – mittels Trepanation. Eine solche nimmt er an Clem vor, den er als neuen Wirt des Dämons ausgemacht hat. Eine weitere Parallelführung findet sich am Ende des Romans, als die Psychiater Jahre später an Edmund Stearne zur Beruhigung eine Behandlung durchführen wollen, die genau der fatalen Exorzismus-Trepanation entspricht:

„The doctor’s tried in vain to control Father’s increasingly erratic moods, and in 1941 they sought the family’s consent to a new treatment. Transorbital leucotomy, or lobotomy, involved introducing an ice-pick under the eyelid, breaking the eye-socket with a hammer. And severing parts of the frontal lobes. In 1941 there was no more reason to believe that this would work than there had been in the fifteenth century, but all three of Father’s progeny gave their consent: Richard and Felix with some hesitation. Maud with none at all.”<sup>92</sup>

<sup>89</sup> Almond 2004, 1f.; Levack 2013, 1–3.

<sup>90</sup> Paver 2019, 294.

<sup>91</sup> Young 2016, 141, 181f.; Collins 2009, 187. Zur Geschichte des Exorzismus im späten 20. Jahrhundert sei nur so viel festgehalten: Waren Besessenheit und Exorzismus schon in der Geschichte eher selten aufgetreten, konnten dann aber viel Aufmerksamkeit auf sich ziehen, so ist das bis heute unverändert. Seit den 1960er Jahren spielen Exorzismus und Dämonologie eine zunehmend wichtige Rolle in der Populärkultur. Eine katalysierende Funktion hatte hierbei der Film *The Exorcist* (1974).

<sup>92</sup> Paver 2019, 363.

Ausgehend von der Annahme, dass *folk horror* von den Traumata der Vergangenheit handelt, zeigt sich in Mauds Umgang mit dem Vater und seiner Tat eine problematische Repetition seiner Verdrängung der Schuld am Tod der eigenen Schwester: „She put him in a corner of her mind and slammed the door.“<sup>93</sup> Das symbolische Ausschliessen der Vergangenheit und der eigenen Fehler erlauben diesen erst, eine derartige Macht über das Leben zu erlangen.

## Ausblick

Michelle Pavers Roman kann als Beispiel für *folk horror* gelten, alle Elemente der *folk horror chain* finden sich darin. Wenn, wie Scovell schreibt, *folk horror* sich stark mit Misogynie und Traumata der Vergangenheit befasst, ist es mit Blick auf die westliche Geschichte ein schwieriges Unterfangen feministischen *folk horror* zu erschaffen. Im Falle von *Wakenhyrst* fällt die Entscheidung, ob es sich dabei um feministischen *folk horror* handelt, nicht eindeutig aus. Einerseits konnte sich Maud Stearne von ihrem Vater und der von seinem Wahn ausgehenden Gefahr befreien, wobei Paver auch deutlich macht, dass sie nicht unerheblich Teil hatte an seinem psychischen Verfall. Maud verfügt nicht zwingend über *agency*, da sie in den Regeln der von Männern geschaffenen Welt gefangen ist, dennoch kann sie sich *agency* verschaffen, indem sie geschickt an ihrem Racheplan gegen den Vater arbeitet und die Regeln zu überwinden versucht. Das geht so weit auf, dass sie Herrin im eigenen, männerfreien Haus wird. Sie hat ihr ganzes Leben in der Einsamkeit von *Wake's End* verbracht umgeben vom Moor, der Heimstatt ihrer im Kindesalter umgekommenen Tante und der ungeborenen Tochter, wenn denn die abgetriebene Leibesfrucht schon als volles Lebewesen zählen soll. Das weibliche Wissen und der Platz der Frauen sind eng verbunden mit dem Moor, das als eine Art unwirkliches Zwischenreich fungiert, das Maud letzten Endes nicht verlassen kann und will.

So scheint mir in Bezug auf *Wakenhyrst*, dass sich eine angenommene emanzipative Wirkung von *folk horror* in Bezug auf Frauen nicht wirklich entfalten lässt, obwohl das Genre durchaus subversives Potential aufweist, indem marginalisierte Personen und Themen in den Vordergrund gerückt werden und/oder die Ordnung verkörpernde Figuren für ihre Missachtung und Ignorierung älterer Wissensbestände bestraft werden.<sup>94</sup> Ein ähnlicher Befund respektive kontroverse Einschätzungen zeigen sich auch in Bezug auf das feministische Potential von *The VVitch. A New-England Folktale* (2015).<sup>95</sup>

Das letzte Wort, ob und wie feministischer *folk horror* überhaupt möglich ist, ist also noch lange nicht gesprochen.

---

<sup>93</sup> Paver 2019, 362.

<sup>94</sup> Higginbottom 2006, 108, 112; Suttcliffe 2016, 108–111.

<sup>95</sup> Vgl. Buckley 2019; Walton 2018.

## Literatur- und Quellenverzeichnis

### Primärquellen

Paver, Michelle: Wakenhyrst. London: Head of Zeus, 2019.

Paver, Michelle: Ghost Stories. Wakenhyrst – How it Happened.

[https://www.youtube.com/watch?v=A68sI\\_jHfuY&t=43s](https://www.youtube.com/watch?v=A68sI_jHfuY&t=43s), abgerufen 25.11.2022.

### Sekundärliteratur

Almond, Philip C.: Introduction. In: Ders. (Hg.): *Demonic Possession and Exorcism in Early Modern England. Contemporary Texts and Their Cultural Contexts*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, 1–42.

Bartels, Sarah: *The Devil and the Victorians*. London: Routledge 2021.

Bendix, Regina: *In Search of Authenticity. The Formation of Folklore Studies*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1997.

Böhler, Michael: Triviale Lesestoffe in der Schweiz. In: Hugger, Paul (Hg.): *Handbuch der schweizerischen Volkskultur*. Band 3. Zürich: Offizin, 1992, 1331–1341.

Bramwell, Peter: *Pagan Themes in Modern Children's Fiction: Green Man, Shamanism, Earth Mysteries*. London: Palgrave & Macmillan, 2009.

Buckley, Chloé Germaine: Witches, Bitches or Feminist Trailblazers? The Witch in Folk Horror Cinema. In: *Revenant. Creative and Critical Studies of the Supernatural* 4 (2019), 22–42, <http://www.revenantjournal.com/contents/witches-bitches-or-feminist-trailblazers-the-witch-in-folk-horror-cinema-chloe-germaine-buckley/#sthash.qSKqVSET.dpbs>, 30.11.2019.

Buchner-Fuhs, Jutta: Das Tier als Freund. Überlegungen zur Gefühlsgeschichte im 19. Jahrhundert. In: Münch, Paul und Rainer Walz (Hg.): *Tiere und Menschen. Geschichte und Aktualität eines prekären Verhältnisses*. Paderborn: Schöningh, 1999, 275–294.

Butler, Charles: Four British Fantasists. Place and Culture in the Children's Fantasies of Penelope Lively, Alan Garner, Diana Wynne Jones, and Susan Cooper. Lanham: Children's Literature Association and Scarecrow Press, 2006.

Butler, Charles: Children of the Stones. Prehistoric Sites in British Children's Fantasy 1965–2005. In: Pearson, Joanne (Hg.): *Written on Stone. The Cultural Reception of British Prehistoric Monuments*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2009, 143–154.

Caciola, Nancy: *Discerning Spirits. Divine and Demonic Possession in the Middle Ages*. Ithaca: Cornell University, 2003.

Collins, James M.: *Exorcism and Deliverance Ministry in the Twentieth Century. An Analysis of the Practice and Theology of Exorcism in Modern Western Christianity*. Milton Keynes: Paternoster, 2009 (Studies in Evangelical History and Thought).

Connell, Katherine: Pretty Little Cults. July 28 2020. <https://www.anothergaze.com/pretty-little-cults/>, 12.03.2022.

Dell' Agnese, Elena: *Ecocritical Geopolitics. Popular Culture and Environmental Discourse*. London: Routledge, 2021 (Routledge Explorations in Environmental Studies).

Dinshaw, Caroline: Margery Kempe. In: dies. und David Wallace (Hg.): *Medieval Women's Writing*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006, 222–239, [https://www-cambridge-org.ezproxy.uzh.ch/core/services/aop-cambridge-core/content/view/9DD1BFF24958798C846B56DFCD4D059F/9780511999123c15\\_p222-239\\_CBO.pdf/margery-kempe.pdf](https://www-cambridge-org.ezproxy.uzh.ch/core/services/aop-cambridge-core/content/view/9DD1BFF24958798C846B56DFCD4D059F/9780511999123c15_p222-239_CBO.pdf/margery-kempe.pdf), 30.03.2022.

- Ergas, Yasemine. Der Feminismus der siebziger Jahre. In: Duby, Georges/Perrot, Michelle (Hg.): *Geschichte der Frauen*. Bd. 5, 20. Jahrhundert. Frankfurt aM/New York: Campus, 1995, 559–580.
- Estes, Heide: *Anglo-Saxon Literary Landscapes. Ecotheory and the Environmental Imagination*. Amsterdam: Amsterdam University, 2017 (Environmental Humanities in Pre-Modern Cultures)
- Evans, Timothy H.: A Last Defence against the Dark. Folklore, Horror and the Uses of Tradition in the Works of H.P.Lovecraft. In: *Journal of Folklore Research* 42/1 (2005), 99-135.  
<http://www.jstor.org/stable/3814792>, 20.08.2015.
- Fehlmann, Meret: 'Inspired by an Eerie Ancient Legend'. Pagan Horror als Form des Erzählens vom Anderen. In: Pöge-Alder, Kathrin und Harm-Peer Zimmermann (Hg.): *Numinoses Erzählen. Das Andere – Das Jenseitige – Das Zaubersche*. Halle (Saale): DruckZuck, 2018, 165–179.
- Fehlmann, Meret: Folk Horror as Re-Enchantment of a Disenchanted World. In: Radulović, Nemanja und Smiljana Đorđević Belić (Hg.): *Disenchantment, Re-Enchantment and Folklore Genres*. Belgrade: Institute for Literature and Arts, 2021, 237–253.
- Geary, Mary, Andrew Church, Neil Ravenscroft: *English Wetlands. Spaces of Nature, Culture, Imagination*. Cham: Springer, 2020.
- Harlan-Haughey, Sarah: *The Ecology of the English Outlaw in Medieval Literature. From Fen to Greenwood*. (Outlaws in Literature, History, and Culture, 1). London: Routledge, 2016.
- Heumüller, Marion und Anke Matthes: Auf schwankendem Grund: Moorwege. In: *Archäologie in Deutschland* 1/2018, 28–31, [https://www-jstor-org.ezproxy.uzh.ch/stable/26918915?seq=2#metadata\\_info\\_tab\\_contents](https://www-jstor-org.ezproxy.uzh.ch/stable/26918915?seq=2#metadata_info_tab_contents), 04.07.2022.
- Higginbottom, Judith: Do as Thou Wilt. Contemporary Paganism and The Wicker Man. In: Franks, Benjamin/Stephen Harper/Jonathan Murray und Lesley Stevenson (Hg.) *The Quest for the Wicker Man. History, Folklore and Pagan Perspectives*, Edinburgh: Luath Press, 2006, 126–136.
- Keetley, Dawn: Introduction: Defining Folk Horror. In: *Revenant* 5(2020), 1–32,  
<http://www.revenantjournal.com/wp-content/uploads/2020/03/1-Dawn-Keetely-Introduction-2.pdf>, 31.03.2021.
- Kristeva, Julia: *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press, 1982.
- Krug, Rebecca: Margery Kempe. In: Scanon, Larry (Hg.): *The Cambridge Companion to Medieval English Literature 1100–1500*. v Cambridge: Cambridge University Press, 2009, 217–229,  
<https://www-cambridge-org.ezproxy.uzh.ch/core/books/cambridge-companion-to-medieval-english-literature-11001500/margery-kempe/6266C2B92B55A682E5C0B8pye71C9DBEA12>, 30.03.2022.
- Levack, Brian P.: *The Devil Within. Possession and Exorcism in the Christian West*. New Haven: Yale University Press, 2013.
- Lövgren, Orvar: Natur, Tiere und Moral. In: Jeggle, Utz et al. (Hg.): *Volkskultur in der Moderne*. Reinbek: Rowohlt, 1986, 122–144.
- Murphy, Patricia: *Time Is of the Essence. Temporality, Gender, and the New Woman*. Albany: State University of New York, 2001 (SUNY Series Studies in the Long Nineteenth Century).
- OCLC World Cat Identities: Gurdon, Eveline Camilla Lady 1858–1894,  
<http://worldcat.org/identities/lccn-n90666791/>, 05.10.2022.
- Olson, Christopher J. und Reinhard, Carriellynn D.: *Possessed Women, Haunted States. Cultural Tensions in Exorcism Cinema*. Lanham: Lexington, 2017.
- Opitz-Belakhal, Claudia: Krise der Männlichkeit – ein nützliches Konzept der Geschlechtergeschichte? In: *L'homme* 19/2(2008), 31–49.

- Pavlik, Anthony: Children's Literature and the Ecocritics. In: Oppermann, Serpil/ Ufuk Özdag/ Nevin Özkan und Scott Slovic (Hg.): *The Future of Ecocriticism*. New Horizons. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2011, 420–435.
- Sanders, Karin: *Bodies in the Bog and the Archaeological Imagination*. Chicago: Chicago University Press, 2009.
- Schmidtke, Dietrich: Fledermaus. In: Ranke, Kurt et al. (Hg.): *Enzyklopädie des Märchens*. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung. Band 4. Berlin: De Gruyter, 1984, 1248–1256.
- Schmitt, Mark: Folk Horror as Dark Ecological Allegory in *The Wicker Man* and *Apostle*. In: *Journal for the Study of British Cultures* 27/2(2020), 159–172.
- Siewers, Alfred K.: Landscapes of Conversion. Guthlac's Mound and Grendel's Mere as Expressions of Anglo-Saxon Nation-Building. In: *Viator* 34 (2003), 1–39: <https://www-brepolsonline-net.ezproxy.uzh.ch/doi/10.1484/J.VIATOR.2.300380>, 30.03.2022.
- Simmons, I.G.: *The Moorlands of England and Wales. An Environmental History 8000 BC to AD 2000*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2003.
- Sutcliffe, Steven J.: Religion in the *Wicker Man*. Context and Representation. In: Cusack, Carole M. und Helen Farley (Hg.): *Religion, the Occult, and the Paranormal. Critical Concepts in Religious Studies*. Volume IV: Pop Oc/culture, Media, Modern Mythology. London: Routledge, 2016, 106–120. Erstabdruck in Murray, Jonathan: *Constructing the Wicker Man*. Glasgow: Crichton, 2005, 37–56.
- Thurgill, James: A Fear of the Folk. On Topophobia and the Horror of Rural Landscapes. In: *Revenant* 5 (2021), 33–56, <http://www.revenantjournal.com/issues/folk-horror-guest-editor-dawn-keetley/>, 15.05.2022.
- Trummer, Manuel: Schauerliche Volkskultur. Mediale Repräsentationen volkskundlichen Wissens als Herausforderung der Populärkulturforschung. In: Frizzoni, Brigitte und Christine Lötscher (Hg.): *Bring me that horizon! Neue Perspektiven auf Ästhetik und Praxis populärer Literaturen und Medien*. Zürich: Chronos, 2020, 277–286.
- Walton, Saige: Air, Atmosphere, Environment: Film Mood, Folk Horror and The VVitch. In: *Screening the Past* 43 (2018), <http://www.screeningthepast.com/2018/02/air-atmosphere-environment-film-mood-folk-horror-and-the-vvitch/>, 30.11.2019.
- Waters, Thomas: *Cursed Britain. A History of Witchcraft and Black Magic in Modern Times*. New Haven: Yale University Press, 2019.
- What Sleeps Beneath: Rural Gothic 2 – Women in Folk Horror. <https://www.whatsleepsbeneath.com/events/ruralgothic2>, 15.11.2022.
- Wilson, Anthony: *Swamp. Nature and Culture*. London: Reaktion Books, 2018.
- Young, Francis: *A History of Anglican Exorcism. Deliverance and Demonology in Church Ritual*. London: Tauris, 2018.
- Ders.: *A History of Exorcism in the Catholic Christianity*. London: Palgrave Macmillan, 2016.

## Zusammenfassung

*Folk horror* kennt seit einigen Jahren in verschiedenen Medienformaten eine erneute Blüte. Auch wenn *folk horror* wegen seines Fokus auf Heidnisches und oftmals blutige Opfer sich eher an ein erwachsenes Publikum richtet, finden sich immer auch Bearbeitungen, die an Jugendliche adressiert sind. In dem Zusammenhang schlage ich eine Lesart von Michelle Pavers Roman *Wakenhyrst* (2019) als Versuch einer feministischen Weiterschreibung von *folk horror* vor. Im Zentrum steht mit Maud Stearne eine Jugendliche, die sich gegen ihren Vater und seinen Wahn behaupten muss, was ihr auch gelingt, indem sie Schlimmeres verhindern kann und sie danach im Herrenhaus für sich allein weiterleben kann. So gesehen, weist der Roman feministische Elemente auf, zugleich ist Maud Stearne aber einsam und ein erfülltes Leben mit Ausbildung und Berufstätigkeit bleibt ihr verwehrt. In Anbetracht des Umstands, dass *folk horror* auf Traumata der Vergangenheit, darunter auch Frauenfeindlichkeit zielt, überrascht es wenig, wenn das Projekt einer feministischen Umformung nicht so richtig funktionieren will.