

# **Fakultät I - Philosophische Fakultät der Universität Siegen**

Masterarbeit zur Erlangung des akademischen Grades „Master of Arts (M.A.)“ an der Philosophischen Fakultät der Universität Siegen im Studiengang „Literaturwissenschaft: Literatur, Kultur, Medien“

## Thema:

**Genreübergreifende phantastische Jugendliteratur am Beispiel der  
*Luna-Chroniken* von Marissa Meyer**

### **Vorgelegt von:**

**Name:** Marie Nadine Höchst

**Erstgutachter:** Prof. Dr. Andreas Käuser

**Zweitgutachterin:** Dr. Jana Mikota

**Abgabetermin:** 17. Oktober 2016

## Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	4
2. Zur Theorie des Phantastischen in der Literatur.....	5
2.1 Maximalistische Genredefinition – Louis Vax und Roger Caillois.....	6
2.2 Minimalistische Genredefinition – Tzvetan Todorov.....	8
2.3 Phantastische Kinder- und Jugendliteratur.....	10
3. Science-Fiction .....	14
3.1 Definition und Einordnung des Genres.....	14
3.2 Themen und Motive der Science-Fiction.....	20
4. Das europäische Volksmärchen.....	22
4.1 Begriffsbestimmung und Gattungsmerkmale.....	22
4.1.1 Die Wesenszüge des europäischen Volksmärchens nach Max Lüthi.....	27
4.1.2 Handlungsverlauf.....	30
4.1.3 Figuren und Requisiten.....	31
4.1.4 Stoffe, Motive und Symbole.....	34
4.2 Die <i>Kinder- und Hausmärchen</i> der Brüder Grimm.....	38
4.2.1 <i>Aschenputtel</i> (KHM 21, ATU 510) .....	40
4.2.2 <i>Rotkäppchen</i> (KHM 26, ATU 333).....	44
4.2.3 <i>Rapunzel</i> (KHM 12, ATU 310).....	46
4.2.4 <i>S(ch)neewittchen</i> (KHM 53, ATU 709) .....	49
5. Marissa Meyers <i>Luna-Chroniken</i> .....	51
5.1 Die <i>Luna-Chroniken</i> als moderne Märchenadaption.....	51
5.1.1 Intertextualität.....	51
5.1.2 Intertextuelle Bezüge in den <i>Luna-Chroniken</i> auf die Grimm'schen Märchen. ....	54
5.1.3 Figurenanalyse.....	66
5.1.3.1 Cinder.....	66
5.1.3.2 Scarlet.....	70
5.1.3.3 Cress.....	72
5.1.3.4 Winter .....	74
5.1.3.5 Levana.....	77
5.2 Die <i>Luna-Chroniken</i> als Roman der Science-Fiction.....	80
5.2.1 Welt und Gesellschaft.....	80
5.2.2 Das Posthumane – Cinder, Iko, Wolf .....	84

6. Schlussbetrachtung.....	89
7. Literaturverzeichnis.....	92
8. Anhang.....	98

## 1. Einleitung

Märchen faszinieren. Diese kurzen Geschichten voller Magie, welche vom Glück der Glücklosen erzählen, von der einfachen Dienstmagd, die zur Prinzessin aufsteigt, von schönen Schlössern, sprechenden Tieren, galanten Prinzen, hilfreichen Zaubern und bedrohlichen Verwünschungen sowie dem Triumph des Guten über das Böse. Die Leserinnen und Leser wissen, was sie erwartet, sobald sie die wohlbekannte Anfangsformel ‚Es war einmal ...‘ hören. Doch was passiert, wenn mit diesen bekannten Mustern gebrochen wird? Wenn das Mädchen Aschenputtel keine schöne Prinzessin ist, die in prachtvollen Kleidern den königlichen Ball besucht und so zu ihrem Prinzen gelangt, sondern eine talentierte Mechanikerin, die als Cyborg, in einer futuristischen Welt und von der Gesellschaft verachtet, gegen die tyrannische Herrschaft einer bösen außerirdischen Königin kämpft? Marissa Meyers vierteilige Romanserie *Die Luna-Chroniken* stellt mit dem Cyborg-Mädchen Cinder eine Protagonistin in den Mittelpunkt der Handlung, die aufgrund ihres Körpers nicht das stereotype Bild der hübschen Märchenprinzessin erfüllt. An ihrer Seite kämpfen Scarlet, eine Raumschiffpilotin, Cress, eine Hackerin und Winter, eine psychisch labile, aber willensstarke Prinzessin, um die Befreiung des Planeten Lunas und die Rettung der Erde. Meyer konfrontiert ihre Leserinnen und Leser also mit vier souveränen und außergewöhnlichen Heldinnen, die sich gemeinsam für das Gute einsetzen. Von dem deutschen Verlagshaus Carlsen werden die *Luna-Chroniken* als „Mischung aus Märchen, Romantik und Science Fiction“ (Carlsen) beschrieben und in der Tat lassen sich schnell Verweise in Form von Zitaten auf wohlbekannte Grimm'sche Märchen wie *Aschenputtel*, *Rotkäppchen*, *Rapunzel* und *Schneewittchen* finden. Auch die Romantik kommt in der Romanserie nicht zu kurz, denn die Heldinnen treffen auf ihren Reisen einen attraktiven Prinzen, einen geheimnisvollen Straßenkämpfer, einen gutaussehenden Kriminellen und einen pflichtbewussten Wächter, welche die Protagonistinnen in ihrem Kampf gegen das Böse unterstützen. Da die Handlung der *Luna-Chroniken* im futuristischen China beginnt und Cyborgs, Androiden, Raumschiffe sowie der Weltraum thematisiert werden, ist auch die Bezeichnung als Science-Fiction-Roman zunächst nachvollziehbar. Doch inwieweit die Behauptung des Carlsen Verlags zutrifft, dass es sich bei Meyers Jugendbuchserie wirklich um genreübergreifende phantastische Literatur handelt, soll im Folgenden untersucht werden.

Dazu werden zunächst verschiedene Definitionsansätze der literarischen Phantastik vorgestellt, bevor spezifische Definitionsansätze für die phantastische Kinder- und Jugendliteratur betrachtet werden. Dies dient als Grundlage für die im darauffolgenden Kapitel behandelte Bestimmung und Einordnung des Genres der Science-Fiction. Das vierte Kapitel widmet sich dem europäischen Volksmärchen. Hier sollen nicht nur spezifische Gattungsmerkmale herausgearbeitet werden, sondern auch Eigenheiten des Genres bezüglich der Handlung, der Figuren und Requisiten sowie märchentypische Stoffe, Motive und Symbole. Aufgrund der Zitate aus den *Kinder- und Hausmärchen* der Brüder Grimm, welche in den *Luna-Chroniken* einzelne Abschnitte einleiten, ist eine genaue Analyse der jeweiligen Märchen sinnvoll und soll an dieser Stelle erfolgen. Danach wird Marissa Meyers Jugendbuchserie im Hinblick auf intertextuelle Bezüge auf die Grimm'schen Märchen sowie im Hinblick auf Parallelen in Struktur und Handlung mit den wohlbekannten Geschichten genauer untersucht. Eine detaillierte Figurenanalyse soll Aufschluss darüber geben, inwieweit die Protagonistinnen der modernen Buchserie den Heldinnen der Märchen ähnlich sind. Im Anschluss daran werden die *Luna-Chroniken* als Science-Fiction-Roman untersucht, wobei auch hier bestimmte Charaktere bezüglich ihrer Zugehörigkeit zum Posthumanen analysiert werden. Ziel dieser Arbeit ist es herauszufinden, inwieweit die Behauptung des Verlags, bei Marissa Meyers Jugendbuchserie handele es sich um eine Mischung aus Märchen und Science-Fiction, zutrifft. Des Weiteren soll untersucht werden, ob und inwiefern die Autorin verschiedene Elemente der klassischen Grimm'schen Märchen übernimmt bzw. verfremdet und welche Rolle die Science-Fiction diesbezüglich spielt.

## **2. Zur Theorie des Phantastischen in der Literatur**

Obwohl die Terminologie „phantastische Literatur“ oft im Zusammenhang mit Texten gebraucht wird, die von übernatürlichen Phänomenen handeln, gibt es bis heute keinen Konsens über eine eindeutige Definition des Genres. In vielen theoretischen Ansätzen wird versucht, das Phantastische von anderen literarischen Genres abzugrenzen, um so eine genauere Bestimmung zu erreichen. Die französischen Theoretiker Louis Vax und Roger Caillois beispielsweise erörtern die Unterschiede des Phantastischen zum Märchen als

benachbartes Genre. Tzvetan Todorov hingegen vertritt die Meinung, das Phantastische sei keine eigenständige Gattung, sondern liege vielmehr an der Grenze zweier Gattungen – und zwar zwischen dem Unheimlichen und dem Wunderbaren (vgl. Todorov 2013, S. 55). Zwei theoretische Ansätze haben sich laut Uwe Durst im Besonderen durchgesetzt. Zum einen die maximalistische Genredefinition, die auch Vax und Caillois vertreten und welche alle Texte umfasst, „in deren fiktiver Welt die Naturgesetze [der realen Welt] verletzt“ (Durst 2001, S. 27) oder gar außer Kraft gesetzt werden. Zum anderen die minimalistische Genredefinition, in welcher die Existenz oder das Auftauchen des Übernatürlichen auf verschiedene Arten erklärt werden kann (vgl. ebd., S. 37). Diese Auffassung entspricht Todorovs Ausführungen über das Phantastische. Im Folgenden sollen die einzelnen Definitionsversuche genauer erläutert werden.

## **2.1 Maximalistische Genredefinition – Louis Vax und Roger Caillois**

Vereinfacht zusammengefasst zählt die maximalistische Genredefinition alle Texte zur Phantastik, in denen die Naturgesetze der fiktiven Welt verletzt werden (vgl. ebd., S. 27). Innerhalb dieser Definition existieren zwei unterschiedliche Konkretisierungen. Gemäß der ahistorisch-maximalistischen Bestimmung sind alle Texte als phantastisch zu bezeichnen, „die nach heutiger naturwissenschaftlicher Sicht übernatürliche Elemente enthalten“ (ebd.). Demnach würden auch Erzählungen der Science-Fiction zur phantastischen Literatur zählen, sofern die im Text dargestellten Fortschritte nach dem heutigen wissenschaftlichen Stand (noch) nicht möglich sind. Aber auch antike Mythen, Volksmärchen, biblische Texte sowie die Werke Shakespeares und Homers (vgl. ebd., S. 28) erfüllen die Bestimmungen der ahistorisch-maximalistischen Definition, die somit eine große Anzahl von Werken umfasst und infolgedessen häufig für ihre Undifferenziertheit kritisiert wird. Die historisch-maximalistische Definition hingegen klassifiziert nur Texte als phantastisch, „in denen das Übernatürliche in die (mehr oder minder) *zeitgenössische* Wirklichkeit einbricht“ (ebd., S. 29), wodurch sich nach Durst eine Ausklammerung von Literatur vor dem 18. Jahrhundert ergibt, die durch deren große literaturhistorische Distanz gerechtfertigt wird.

Louis Vax und Roger Caillois grenzen das Phantastische zunächst vom Märchen als

benachbartes Genre ab. Caillois stellt fest, dass das Märchen eine Welt zeichnet, „in der Zauber etwas Alltägliches ist und Magie die Regel“ (Caillois 1974, S. 46). Aus diesem Grund werde das Übernatürliche auch nicht als bedrohlich wahrgenommen (vgl. ebd.), es sei vielmehr „Kern dieser Welt“ (ebd.). Die Märchenwelt ist laut Caillois in sich geschlossen und existiert als „Zugabe zu unserer Alltagswelt, ohne sie zu berühren“ (ebd., S. 45). Übernatürliches wird im Märchen akzeptiert, ohne es in Frage zu stellen und Unerwartetes geschieht innerhalb der Übernatur (vgl. ebd., S. 46). Gute Feen und böse Hexen, Drachen und Einhörner, Verwünschungen und Wunder – all das gehört zur Realität des Märchens, in welchem die Begegnung mit dem Wunderbaren nicht als Überraschung wahrgenommen wird.

Das Phantastische hingegen wird Caillois zufolge als Riss, als unerwarteter Einbruch, in die nach menschlichen Maßstäben von Naturgesetzen geprägte real-fiktive Welt wahrgenommen, welcher Angst und Unbehagen hervorruft:

Im Phantastischen aber offenbart sich das Übernatürliche wie ein Riß in dem universellen Zusammenhang. Das Wunder wird dort zu einer verbotenen Aggression, die bedrohlich wirkt, und die Sicherheit einer Welt zerbricht, in der man bis dahin die Gesetze für allgültig und unverrückbar gehalten hat (ebd.).

Die Naturgesetze würden durch diesen Riss infrage gestellt, was Verwirrung hervorrufe, denn Unmögliches geschehe in einer Welt, die dieses eigentlich verbannt habe (vgl. ebd.).

Louis Vax' Auffassung bezüglich des Phantastischen entspricht der Caillois'. Statt als Riss bezeichnet er das Phantastische als „Einbruch eines übernatürlichen Ereignisses in eine von der Vernunft regierten Welt“ (Vax 1974, S. 17). Dabei betont Vax vor allem die Ähnlichkeit zum Grausigen, denn dieser Einbruch des Übernatürlichen wirke immer bedrohlich. Das Gute sei nicht von Bedeutung in der phantastischen Erzählung, da es keine Angst hervorrufe (vgl. ebd.). Auch Caillois geht auf den Bezug zum Unheimlichen ein, indem er das Phantastische als „Spiel mit der Angst“ (Caillois 1974, S. 56) beschreibt, in welchem sich die Rezipienten auf einem rein fiktiven Niveau mit der Existenz von Gespenstern, Hexen und Vampiren in der ihnen vertrauten Welt auseinandersetzen müssen. Durch das Auftauchen von phantastischen Wesen oder Gegenständen entstehe ein „Klima des Grauens“ (ebd., S. 46), so Caillois, was sich bis zu dem oftmals unheilvollen Ende der Erzählung hinziehe (vgl. ebd.). Doch die Wirkung des Phantastischen kann, je nachdem in welcher zeitlichen Epoche die Geschehnisse spielen, variieren. Wird der Leser durch den Text „ins Mittelalter oder in die Antike versetzt [...], verliert [die phantastische Erzählung] ihre Macht“ (ebd., S. 52), da die Wunder in dieser vergangenen und unserer modernen

Epoche so fernen Zeit eher akzeptiert werden können. Im Gegensatz dazu muss das Erscheinen des Übernatürlichen in der Gegenwart auch immer als Bedrohung wahrgenommen werden. Das Gute assoziiert Caillois eher mit dem Wunderbaren, das seinen Ursprung im Märchen hat. Eine gute Fee beispielsweise könne „den Schauer des Phantastischen“ (ebd., S. 53) selbst nicht in einer modernen Welt hervorrufen. Ihr Erscheinen erzeuge lediglich eine „belustigende Überraschung“ (ebd.), ohne die Ordnung und die Sicherheit der fiktiv realen Welt zu gefährden. Das Auftreten von Vampiren, Werwölfen und bösen Geistern jedoch sei „nicht wiedergutzumachen, unausweichlich unheilvoll“ (ebd., S. 51), da durch sie eine „Verstörung der Vernunft“ (Vax 1974, S. 37) ausgelöst werde, aus der laut Vax das Phantastische entstehe.

## **2.2 Minimalistische Genredefinition – Tzvetan Todorov**

Im Gegensatz zur maximalistischen ist mit der minimalistischen Genredefinition das Phantastische in der Literatur auf „zweierlei Weisen erklärbar“ (Durst 2001, S. 37). In Tzvetan Todorovs *Einführung in die fantastische Literatur* wird dies genauer erläutert. Ebenso wie bei den Theorieansätzen Vax' und Caillois' beschreibt Todorov, dass Übernatürliches in eine fiktive Welt eintritt, die der unseren in ihren Naturgesetzen entspricht (vgl. Todorov 2013, S. 34). Der entscheidende Unterschied zu der maximalistischen Genredefinition ist jedoch, dass dieses Ereignis auf zwei Arten interpretiert werden kann. Es kann einerseits als Sinnestäuschung betrachtet werden, wodurch aufgrund der rationalen Erklärung keine Störung der vertrauten Weltordnung erfolgt (vgl. ebd.). Andererseits kann es aber auch als „integrierender Bestandteil der Realität“ (ebd.) wahrgenommen werden, der alle bekannten Naturgesetze außer Kraft setzt. Im „Moment dieser Ungewißheit“ (ebd.), noch bevor die Entscheidung für die rationale oder irrationale Erklärung stattfindet, liegt laut Todorov das Phantastische:

Das Fantastische ist die Unschlüssigkeit, die ein Mensch empfindet, der nur die natürlichen Gesetze kennt und sich einem Ereignis gegenüber sieht, das den Anschein des Übernatürlichen hat (ebd.).

Sobald ein Entschluss für die eine oder andere Erklärung gefasst wurde, wird der Text einem benachbarten Genre zugewiesen und gilt nicht mehr als phantastisch (vgl. ebd.). Diese benachbarten Genres, das Unheimliche und das Wunderbare (vgl. ebd.), werden von



Todorov wiederum in Untergattungen aufgeteilt, welche auch Texte umfassen, „die über lange Zeit die Unschlüssigkeit des Fantastischen aufrechterhalten, schließlich aber im Wunderbaren oder im Unheimlichen enden“ (ebd., S. 58f.). Todorov verbildlicht diese Untergattungen durch folgendes Diagramm<sup>1</sup>.

unvermischt Unheimliches	Fantastisch- Unheimliches	Fantastisch- Wunderbares	unvermischt Wunderbares
-----------------------------	------------------------------	-----------------------------	----------------------------

Werke des Fantastisch-Unheimlichen zeichnen sich dadurch aus, dass für die übernatürlichen Elemente erst am Ende eine rationale Erklärung gefunden wird (vgl. ebd., S. 59). Lewis Carrolls Klassiker *Alice im Wunderland* würde demnach dieser Untergattung angehören, da sich die phantastischen Abenteuer der Protagonistin zum Schluss als Traum herausstellen. Dem unvermischt Unheimlichen werden Texte zugeordnet, in denen Ereignisse stattfinden,

die sich gänzlich aus den Gesetzen der Vernunft erklären lassen, die jedoch auf die eine oder andere Weise unglaublich, außergewöhnlich, schockierend, einzigartig, beunruhigend oder unerhört sind (ebd., S. 61).

Todorov nennt hier Edgar Allan Poes Kurzgeschichten als Beispiele, da die meisten dem Unheimlichen entsprängen und nur wenige dem Wunderbaren (vgl. ebd., S. 64). Diese Gattung erfülle jedoch nur eine Bedingung des Phantastischen, denn das Phantastische offenbare sich hier einzig und allein durch die Emotionen, insbesondere durch die Angst, welche das unerhörte Ereignis im Rezipienten oder in der handelnden Person erwecke (vgl. ebd., S. 62). Im Fantastisch-Wunderbaren bliebe das Übernatürliche unerklärt und werde am Ende als Teil der Realität anerkannt, während die Übernatur im unvermischt Wunderbaren weder beim Leser noch bei den Romanfiguren selbst Verwunderung hervorrufe (vgl. ebd., S. 70). Das Märchen, das laut Todorov oft mit dieser letzten Subgattung verbunden wird, sei „in Wirklichkeit nur eine der Spielarten des Wunderbaren“ (ebd.). Nicht sein Bezug zum Übernatürlichen charakterisiere es als Märchen, sondern seine unverwechselbare Schreibweise (vgl. ebd.). Das unvermischt Fantastische befinde sich im Diagramm auf der Mittellinie (vgl. ebd., S. 59) und liege somit „eher an der Grenze zwischen zwei Gattungen [...], als daß es eine selbständige Gattung wäre“ (ebd., S. 55). Todorov präzisiert: „Das Fantastische ist daher stets bedroht; es kann sich jeden Augenblick verflüchtigen“ (ebd.). In Texten, die dem unvermischt Fantastischen

<sup>1</sup> Diagramm erstellt nach Todorov 2013, S. 59

zugeordnet werden, bleibt die Unschlüssigkeit des Lesers und der handelnden Person über das Ende hinaus bestehen, denn es wird weder eine rationale noch eine irrationale Erklärung für das Übernatürliche gefunden.

Stanislaw Lem kritisiert an Todorovs Definitionsversuch, dass schon ein einziger Satz am Ende eines Romans ausreiche, um dessen „genologische Zugehörigkeit sprunghaft zu verändern“ (Lem 1974, S. 102). Einige Werke der Phantastik würden durch seinen unzulänglichen Bestimmungsversuch gänzlich von einer Einordnung ausgeschlossen und somit „heimatlos“, da sie sich auch in anderen literarischen Gattungen nicht unterbringen lassen“ (ebd., S. 119).

### **2.3 Phantastische Kinder- und Jugendliteratur**

Laut Gerhard Haas sind beide oben aufgeführten Genreddefinitionen im Hinblick auf die phantastische Kinder- und Jugendliteratur unzureichend. Der maximalistische Theorieansatz grenzt Texte aus, in denen der Einbruch des Übernatürlichen nicht als bedrohlich wahrgenommen wird. Paul Maars Kinderbuchreihe über das Sams wäre demnach nicht dem Phantastischen zuzuordnen. Haas erweitert aus diesem Grund den maximalistischen Definitionsansatz:

Aus dem Zusammenstoß beider Bereiche [empirisch-alltägliche und irrational-unerklärbare Welt] entstehen in der phantastischen Literatur für Erwachsene Schrecken, Angst, Grauen, der Schauer vor einem das Netz des alltäglichen und gesichert Erklärbaren zerreißen Geschehen; die phantastische Kinder- und Jugendliteratur dagegen münzt diese Konfrontation zweier Wirklichkeiten auch in Komik, Spiel und satirische Pointierung um (Haas et al. 1984, S. 269).

Die minimalistische Genreddefinition ist für die phantastische Kinder- und Jugendliteratur zu eng gefasst, da ebenso wie in der Erwachsenenliteratur zu viele Texte als heimatlos deklariert werden müssen (vgl. Prestel 2013, S. 30). Haas kritisiert vor allem, dass die phantastische Kinder- und Jugendliteratur in keiner der oben genannten theoretischen Ansätze berücksichtigt wird (vgl. Haas 1978, S. 345), weshalb er phantastische Literatur nicht als literarische Gattung betrachtet, sondern vielmehr als „eine besondere Form des Erkenntnisgewinns, eine Weltsicht oder eine bestimmte Denkform, die [...] auf sinnlicher Wahrnehmung und Einbildungskraft basiert und durch Intuition geprägt ist“ (Prestel 2013, S. 31). Prestel zufolge ist aber auch dieser Definitionsansatz nicht einwandfrei anwendbar

auf die phantastische Literatur, da er im Gegensatz zum minimalistischen Ansatz zu weit gefasst ist und somit der Vielfalt der nicht-realistischen Texte, insbesondere bezüglich ihrer unterschiedlichen Funktionen, nicht gerecht werden kann (vgl. ebd.).

Heinrich Kaulen formuliert in seinem Essay „Tolkien und kein Ende“ eine Definition des phantastischen Genres, welche auch auf die Kinder- und Jugendliteratur angewendet werden kann. Zunächst bestimmt er die literarische Phantastik als Oberbegriff, welche alle Texte umfasst, in denen das Übernatürliche dominiert.

Erst wenn wunderbare, übernatürliche Geschehnisse und phantastische Darstellungsmittel [...] eine dominante, die gesamte Textstruktur prägende Bedeutung besitzen, kann man mit Recht von literarischer Phantastik sprechen. Diese umfasst als Oberbegriff verschiedene literarische Genres, für welche das Auftreten phantastischer Inhalte und Formelemente per definitionem gattungsbestimmend ist (Kaulen 2003, S. 34).

Märchen und Texte der Science-Fiction zählen laut Kaulen aus diesem Grund zur literarischen Phantastik (vgl. ebd.). Die phantastische Literatur bestimmt er als Gattungsbegriff, welcher „einen speziellen literarischen Texttypus“ (ebd.) umfasst, der sich durch die Zweidimensionalität der fiktionalen Welt von anderen Werken der literarischen Phantastik unterscheidet (vgl. ebd.). Dieser Texttypus beschreibt den Konflikt zwischen real-fiktiver und phantastischer Welt, meist durch eine Grenzüberschreitung. Harry Potter, der über eine magische Schwelle schreitet – eine Wand am Bahnhof King's Cross – und sich danach in der magischen Welt der Hexen und Zauberer wiederfindet oder der Vampir Edward, der in Stephenie Meyers *Bis(s)*-Romanen in der real-fiktiven Alltagswelt existiert, wären Beispiele für solche Grenzüberschreitungen.

Carsten Gansel ist ebenfalls der Ansicht, dass ein Werk nur der Phantastik zugeordnet werden kann, wenn „die phantastischen Mittel komplex angewendet werden und das Zusammenspiel der Darstellungselemente entscheidend bestimmen“ (Gansel 2010, S. 140). Auch er zählt die Science-Fiction und das Märchen zu den Varianten der Phantastik (vgl. ebd.). Die fiktive Welt des phantastischen Werks überschreite die Grenzen des empirisch Möglichen (vgl. ebd., S. 141). Dabei könne für das Übernatürliche auch eine „rationale oder pseudorationale Erklärung gegeben werden“ (ebd.), wie beispielsweise in der Science-Fiction. Jedoch sei dabei die Historizität zu beachten, denn ein Ereignis wie die Mondfahrt aus Jules Vernes Roman *Von der Erde zum Mond* aus dem Jahr 1865, welche zum Zeitpunkt der Publikation noch unmöglich und phantastisch erschien, sei mit dem heutigen technischen Fortschritt Wirklichkeit geworden und deswegen nicht mehr

wunderbar (vgl. ebd.). „Insofern sind bei Definitionsversuchen zur Phantastik sogenannte Historizitätsvariablen anzusetzen“ (ebd.). Des Weiteren formuliert Gansel Grundmodelle der Phantastik, welche das Verhältnis zwischen real-fiktiver und phantastischer Handlungsebene beschreiben (vgl. ebd., S. 145). Dem ersten Grundmodell A lassen sich alle Texte zuordnen, in denen die aus der phantastischen Sekundärwelt stammende Übernatur plötzlich in die real-fiktive Primärwelt eintritt. Dies kann einerseits in Form einer phantastischen Figur oder eines phantastischen Gegenstandes geschehen, andererseits aber auch durch phantastische Verwandlungen (vgl. ebd.). Diese Form des Übergangs gehört wohl zu den bekanntesten Varianten des Phantastischen (vgl. ebd., S. 146). Beispiele, die dem Grundmodell A zuzuordnen sind, wären Bram Stokers *Dracula*, Paul Maars *Eine Woche voller Samstage* oder auch Stephenie Meyers *Bis(s)-Romane*, in denen gleich mehrere phantastische Figuren in der real-fiktiven Welt auftreten. Das Grundmodell B umfasst Texte, in denen die handelnden Figuren „durch bestimmte Schleusen [...] aus der real-fiktiven Welt in die phantastische und zurück“ (ebd.) gelangen. Gansel bezeichnet dies als „klassische Variante“ (ebd.), welche sich besonders in Texten der Romantik wiederfände (vgl. ebd.). Klassische Beispiele für das Grundmodell B sind J. K. Rowlings Romanserie *Harry Potter*, C. S. Lewis' *Die Chroniken von Narnia* oder auch Cornelia Funkes *Tintenwelt*-Trilogie, in der ein Buch den Eintritt in die magische Welt ermöglicht. Grundmodell C definiert Gansel als „Konstruktion von eigenen phantastischen Welten, die in verfremdeter Form Spiegelbild der realen sein können“ (ebd., S. 147). Dazu zählen unter anderem Werke wie J. R. R. Tolkiens *Herr der Ringe* oder Christopher Paolinis *Eragon*-Reihe, aber auch Dystopien, wie Aldous Huxleys *Schöne neue Welt* und Suzanne Collins' Trilogie *Die Tribute von Panem*. Werke, die intertextuell Bezug auf Märchen nehmen, nennt Gansel ebenfalls in diesem Zusammenhang. Dabei stellt er vier Varianten des intertextuellen Bezugs vor:

1. Märchen werden auf der Darstellungsebene direkt zum Gegenstand der Auseinandersetzung zwischen den Protagonisten [...].
2. Das intertextuelle Spiel mit den Märchen durch a) direktes Zitieren der alten Märchentexte und b) die Übernahme einzelner Figuren (König, Prinz, Prinzessin, Zauberer, Hexe) oder c) die Nutzung ausgewählter Märchenmotive [...].
3. Das Neu-Erzählen und Bearbeiten der alten Märchen, Sagen, Mythen [...]
4. Postmoderne Märchen: Für diese Variante steht ein Texttyp, [...] der eine Mischung darstellt aus Märchen, Science-Fiction, Gesellschaftssatire, Horrorroman, Comic und Video-Clip [...] (ebd., S. 148f.).

Da die zweite und die vierte Variante in Marissa Meyers *Luna-Chroniken* angewendet werden, kann die Romanserie dem Grundmodell C zugeordnet werden.

Die russisch-schwedische Anglistin Maria Nikolajeva stellte bereits 1988 eine ähnliche Theorie bezüglich der drei Grundmodelle des Phantastischen auf. Sie unterscheidet zwischen geschlossener, offener und implizierter Sekundärwelt („closed, open and implied secondary world“, Nikolajeva 1988, S. 36). Das erste Modell der *closed world* zeichnet sich dadurch aus, dass die Handlung von Beginn an in einer in sich geschlossenen fiktiven Welt stattfindet, die keinerlei Kontakt zur Primärwelt, also zur real-fiktiven Welt, hat (vgl. ebd.). Die real-fiktive Primärwelt wird aber durch die Perspektive der Erzählinstanz und durch die dem Leser bewusste Distanz zur phantastischen Welt impliziert (vgl. Prestel 2013, S. 36):

Der Dualismus zweier verschiedener Welten wird zwar nicht unmittelbar für die Figuren auf der Handlungsebene erfahr- und wahrnehmbar, wohl aber für den Leser, der durch die vermittelnde Perspektive des Erzählers bzw. der Erzählinstanz in die phantastische Anderswelt ein- und dann durch sie hindurchgeführt wird (ebd.).

Ebenso wie Gansels Grundmodell C werden dem *closed world*-Modell Texte der High Fantasy, wie Tolkiens *Herr der Ringe* zugeordnet (vgl. ebd.). Die offene Sekundärwelt (*open world*) dagegen steht im Kontakt mit der Primärwelt, ähnlich wie Gansels Grundmodell B (vgl. Nikolajeva 1988, S.36). Die Handlung findet in beiden Welten statt und die Protagonisten können durch magische Schleusen oder Ähnliches von der einen in die andere gelangen (vgl. Prestel 2013, S. 35). Die implizierte Sekundärwelt (*implied world*) entspricht Gansels Grundmodell A, da ein phantastisches Wesen oder ein magischer Gegenstand aus der Sekundärwelt in der Primärwelt auftaucht (vgl. Nikolajeva 1988, S. 36). Im Unterschied zu Gansel legt Nikolajeva jedoch fest, dass der Kontakt zwischen Sekundär- und Primärwelt auf Magie basieren muss und nicht wie in der Science-Fiction scheinbar rational erklärt werden kann:

The contact between the primary and the secondary world can only be obtained by magic, never by scientific gadgets as in science fiction, though in many modern works of science fiction those may seem more like magic – hyperspace, or the fourth (fifth, n-th) dimension (ebd.).

Sie schließt die Science-Fiction also von der Phantastik aus. Eine genauere Analyse bezüglich der Zuordnung von Science-Fiction zum Phantastischen soll im späteren Verlauf der Arbeit geschehen.

Aufgrund der Fülle an Definitionsansätzen und der „terminologischen Wirrnis“ (Prestel 2013, S. 48) scheint eine einheitliche Begriffsbestimmung der Phantastik fast unmöglich. Prestel ist dennoch der Ansicht, dass man sich durch eine „konsequent

bewusste und saubere Verwendung der zentralen Begriffe sehr wohl“ (ebd.) einer terminologischen Einheitlichkeit annähern kann (vgl. ebd.). Deshalb schlägt er vor, Gansels und Kaulens Definition der literarischen Phantastik, die als Oberbegriff all jene Textsorten umfasst, in denen das Phantastische „eine dominante, die gesamte Textstruktur prägende Bedeutung besitzt“ (Kaulen 2003, S. 34), als theoretische Grundlage für die phantastische Kinder- und Jugendliteratur zu verwenden (vgl. Prestel 2013, S. 48f). Ausgehend davon ließen sich weitere der literarischen Phantastik untergeordnete Gattungen bestimmen (vgl. ebd., S. 49). Gansels und Kaulens Oberbegriff der literarischen Phantastik soll in dieser Arbeit die Grundlage für die Analyse von Marissa Meyers *Luna-Chroniken* bilden.

### 3. Science-Fiction

#### 3.1 Definition und Einordnung des Genres

Ähnlich wie bei der Phantastik herrscht unter den Literaturwissenschaftlern Uneinigkeit darüber, wie die Science-Fiction definiert werden soll. Aus diesem Grund existieren zahlreiche Definitionsansätze des Genres, in welchen meist zu Beginn auf die Schwierigkeit des Vorhabens, eine genaue Bestimmung zu formulieren, hingewiesen wird. Helmut Melzer beginnt seinen Essay „Sciencefiction für Kinder und Jugendliche“ beispielsweise folgendermaßen:

Bei den Begriffen *Sciencefiction für Kinder und Jugendliche* oder *Sciencefiction-Kinder- und Jugendliteratur* sieht man sich vor das Problem gestellt, dass eine Definition des Begriffselements *Sciencefiction* nur schwierig zu leisten ist. Weder unter den Autoren der Sciencefiction noch in der wissenschaftlichen Erforschung dieser Literatur besteht Übereinstimmung darüber, was unter Sciencefiction zu verstehen ist (Melzer 2005, S. 547).

Franz Rottensteiner schlägt vor, all jene Werke der Science-Fiction zuzuordnen, die von den Buchverlagen unter dieser Bezeichnung angeboten werden (vgl. Rottensteiner 1971, S. 7), während Reimer Jehmlich kritisiert, dass man mit dieser „Faustregel“ nicht allzu weit komme (vgl. Jehmlich 1980, *Science Fiction*, S. 9). Jehmlich weist zwar auf die Ähnlichkeiten zwischen Phantastik und Science-Fiction hin, welche sich beide Motiven

bedienen, „die weder in der Realität noch in der ‚realistischen‘ Literatur vorkommen“ (ebd., S. 10), betont aber gleichzeitig die unterschiedliche Präsentation von Phantastischem. Anders als im Märchen wird Phantastisches in der Science-Fiction nicht als normal und selbstverständlich oder „als Manifestation einer numinosen, alternativen Ordnung“ (ebd., S. 11) dargestellt. Die Science-Fiction-Autoren bemühen sich vor allem um eine schlüssige Erklärung, welche in der Regel auf der Grundlage der Wissenschaft basiert und „auch den irrsten und wirrsten phantastischen Erfindungen den Schein der Normalität verleiht“ (ebd.), die Jehmlich zufolge die Science-Fiction von anderer nicht-realistischer Literatur abhebt (vgl. ebd.).

Die Begriffsbezeichnung ‚Science-Fiction‘ wurde von dem luxemburgisch-amerikanischen Verleger Hugo Gernsback geprägt, der 1926 erstmals die *Amazing Stories* herausbrachte, ein Unterhaltungsmagazin, das ausschließlich Kurzgeschichten aus dem Bereich des technischen Utopismus enthielt (vgl. Feige 2001, S. 26). Im deutschen Kontext wurden zu diesem Zeitpunkt auch die Begriffe ‚Zukunftsroman‘ oder ‚utopischer Roman‘ verwendet, „bevor sich die ‚Science-Fiction‘ (auch im Kürzel ‚SF‘) durchsetzte“ (Haller 2012, S. 349). Eine Mehrzahl von Definitionen betont die Unterhaltungsfunktion des Genres sowie deren Fokussierung auf wissenschaftlichen und technischen Fortschritt (vgl. ebd., S. 349f.). Frank Weinreich sieht schon in dem Begriff Science-Fiction einen theoretischen Ansatz, denn „SciFi ist: Wissenschaftsfiktion“ (Weinreich 2016). Die Genrebezeichnung ist also eine Zusammensetzung aus den Wörtern Wissenschaft (engl.: Science) und Fiktion (engl.: Fiction). Weinreich erläutert, dass Texte der Science-Fiction wissenschaftliche und technische Möglichkeiten beschreiben, die

den Regeln von Transparenz, Wiederholbarkeit und zumindest theoretischer Falsifizierbarkeit folgen, sowie als wichtigstes Element eine objektive empirische Wurzel beinhalten (ebd.).

Diese wissenschaftliche Erklärbarkeit unterscheidet laut Weinreich die Science-Fiction von „anderer Phantastik“ (ebd.), da Übernatürliches wie Dämonen, Geister oder Zauberei dem Aberglauben entspringen und nicht empirisch erklärbar seien, während „Teleportation, Zeitreisen und transhumanistische Experimente“ (ebd.) zumindest theoretisch Möglichkeiten der Wissenschaft darstellten (vgl. ebd.). Der Begriff Fiktion muss Weinreichs Ansicht nach differenziert betrachtet werden und nicht im Sinne von Fiktionalität, „[d]enn fiktional ist ja auch die realistische Literatur, da wo sie Geschichten erfindet und sie in unsere reale Welt hineinversetzt“ (ebd.). Fiktion in Bezug auf Science-

Fiction bedeutet, dass erzählerisch etwas Unmögliches erfunden wird, was theoretisch empirisch erklärt werden kann, aber auf einer Technologie oder Wissenschaft beruht, die noch nicht existiert (vgl. ebd.). Texte, die Metaphysisches, Jenseitiges oder Phantastisches enthalten, zählen demnach nicht zur Science-Fiction, da die wissenschaftliche Erklärbarkeit hier nicht gegeben ist (vgl. ebd.). Weinreichs Definition des Genres ist: „Science Fiction sind phantastische Geschichten, deren irrealer Anteil dem wissenschaftlichen Erkenntnisstand der Autorinnen und Autoren nicht widersprechen“ (ebd.). Er setzt dabei ein gewisses Grundverständnis von Wissenschaft seitens der Autorinnen und Autoren voraus, das über „adäquate Bildung“ (ebd.) entsteht. Eine Definition basierend auf dem wissenschaftlichen Erkenntnisstand der Schriftsteller scheint jedoch nicht ausreichend, um das Genre genau zu bestimmen.

Eine ausführlichere Definition formulieren Ulrich Suerbaum, Ulrich Broich und Raimund Borgmeier:

Die Gattung Science Fiction ist die Gesamtheit jener fiktiven Geschichten, in denen Zustände und Handlungen geschildert werden, die unter den gegenwärtigen Verhältnissen nicht möglich und daher nicht glaubhaft darstellbar wären, weil sie Veränderungen und Entwicklungen der Wissenschaft, der Technik, der politischen und gesellschaftlichen Strukturen oder gar des Menschen selbst voraussetzen. Die Geschichten spielen in der Regel, aber nicht mit Notwendigkeit, in der Zukunft (Suerbaum/Broich/Borgmeier 1981, S. 10).

Elementar für diese Definition ist die „Fiktion der Weltveränderung“ (ebd., S. 11), welche die Gattung sowohl inhaltlich als auch strukturell auszeichnet (vgl. ebd.).

Es handelt sich um einen Extremfall der erdichtenden, Realität vorspiegelnden Literatur: Es wird etwas sprachlich verwirklicht, was ausschließlich unter den künstlichen, dem Wahrheitsbegriff der Empirie entzogenen Bedingungen der Gattung realisierbar ist. Außerhalb von Science Fiction sind Zukunft und Weltveränderung noch nicht existent (ebd.).

In der Science-Fiction werden folglich Ereignisse oder Dinge beschrieben, die in der realen Welt nicht möglich sind, aber in der Welt des Science-Fiction-Romans keinen Bruch mit dessen fiktiver Wirklichkeit erzeugen (vgl. Spiegel 2007, S. 42). In dieser Hinsicht weist die Science-Fiction also Ähnlichkeiten zum Märchen und der Fantasy-Literatur auf, in deren jeweiliger geschlossener Welt die Existenz des Phantastischen keine Verwunderung hervorruft. Wie oben schon mithilfe Jehmlichs und Weinreichs erläutert, versucht die Science-Fiction durch die Erzeugung einer glaubhaften wissenschaftlichen Atmosphäre, Wunderbares zu erklären, während dieses im Märchen und im Fantasy-Roman keiner Erklärung bedarf. Das Wunderbare in der Science-Fiction, also alles was von der Realität



des Autors und des Adressaten abweicht, bezeichnet Darko Suvin als *Novum*, welches seiner Ansicht nach das Genre definiert (vgl. Suvin 1979, S. 93). Science-Fiction zeichnet sich laut Suvin also „durch die erzählerische Vorherrschaft oder Hegemonie eines erdichteten »Novums« (einer Neuheit, Neuerung)“ (ebd., Hervorhebung im Original) aus. Spiegel präzisiert Suvins Ausführungen, indem er feststellt, dass „Science Fiction – oder zumindest gute, hochstehende SF“ (Spiegel 2007, S. 42) durch die naturwissenschaftliche Legitimation des *Novums* gekennzeichnet ist (vgl. ebd.). Dennoch betont er, dass diese naturwissenschaftliche Erklärung lediglich in der fiktiven Welt des Science-Fiction-Romans plausibel erscheinen und nicht zwangsläufig der Wirklichkeit der realen Welt entsprechen muss. Als Beispiel nennt er den Beamer aus der bekannten Weltraum-Serie *Star Trek*, durch den Menschen augenblicklich von einem Ort zum nächsten transportiert werden können und vergleicht diese Methode der Fortbewegung mit dem magischen Transportzauber einer guten Fee aus dem Märchen. Ebenso wie die Teleportation bestimmten wissenschaftlichen Gesetzen unterliegt, muss auch die gute Fee gewisse Regeln einhalten, um ihren Zauber ausführen zu können:

Es gilt, den Zauberstab richtig zu handhaben oder die passenden Sprüche aufzusagen. Innerhalb der Welt des Märchens sind magische Ereignisse beobachtbar, reproduzierbar und folgen bestimmten Gesetzen; auch sie erfüllen somit alle notwendigen Anforderungen, um als wissenschaftlich zu gelten (ebd., S. 43f.).

Beide Transportmethoden sind nach dem heutigen Verständnis von Technik und Wissenschaft unmöglich, auch wenn die Science-Fiction-Serie versucht, eine scheinbar schlüssige Erklärung für die Teleportation zu finden, welche Spiegel als „im besten Fall abenteuerlich“ (ebd., S. 44) bezeichnet. Somit zeigt er, dass die Science-Fiction nicht ohne Weiteres von anderen wunderbaren Gattungen zu trennen ist und dass „[w]issenschaftliche Akkuratess[e] [...] nicht als Definitionsmerkmal für SF“ (ebd., S. 46) ausreicht. Dennoch zeigt die Science-Fiction realitätskompatible Möglichkeiten auf, indem sie den Anschein erweckt, „dass ihre Welten mit der unseren identisch sind oder zumindest mit ihr in Verbindung stehen“ (ebd., S. 47), was oftmals durch die Verlagerung der Geschichte in die Zukunft geschieht (vgl. ebd.).

Durch die Verlagerung in die Zukunft kann [...] die Verbindung des SF-Universums mit unserer empirischen Welt behauptet werden, denn die Erfahrung, dass die Zukunft neue technische Wunderwerke mit sich bringt, machen wir ja jeden Tag (ebd.).

Die Bezüge zur Zukunft sowie die Darstellung von (noch) unmöglichen technischen Innovationen, deren Existenz pseudowissenschaftlich erklärt wird, um eine Verbindung

zwischen der fiktiven und unserer empirischen Welt herzustellen, sind Merkmale, die sich auch in der oben genannten Definition Suerbaums, Broichs und Borgmeiers wiederfinden. Daher soll diese die theoretische Grundlage für die weiteren Untersuchungen der Arbeit bilden.

Laut Ulrich Suerbaum gibt es zwei unterschiedliche Ansichten über den Ursprung des Genres. Für manche liegen die Wurzeln der Science-Fiction „in der griechischen Spätantike bei Lukian von Samosate“ (Suerbaum 1981, S. 37), welcher in seinem Werk *Wahre Geschichten* Mondreisen, Weltraumabenteuer und Begegnungen mit außerirdischem Leben thematisierte (vgl. ebd.). Andere sehen erst in der Veröffentlichung der *Amazing Stories*, am 5. April 1926, die Anfänge des Genres (vgl. ebd.). Suerbaum zufolge zeigen sich in diesen unterschiedlichen Ansichten auch grundlegende Differenzierungen in der Auffassung der Science-Fiction.

Wer mit Lukian [...] beginnt, der will Science Fiction als Fortsetzung und Krönung einer kontinuierlichen abendländischen Tradition betrachtet wissen. Fast stets spricht auch die Absicht mit, das oftmals verachtete Stiefkind der Literatur durch den Nachweis einer eindrucksvollen Ahnenreihe zu adeln. [...] Wer mit Gernsback und den *Amazing Stories* beginnt, der will die Modernität und Autonomie der Gattung betonen: Science Fiction geht unvermittelt und fertig aus dem Geist des Technischen Zeitalters hervor, gegründet von einem wissenschafts- und zukunftsgläubigen Tüftler ohne jede Beziehung zur herkömmlichen Literatur (ebd.).

Zwar ist das Genre „im Wesentlichen eine Erscheinung des 20. Jahrhunderts“ (ebd., S. 38), doch Suerbaum vertritt die Meinung, dass im Falle der Science-Fiction eine historische Funktionsanalyse benötigt wird, um der Frage nach ihrem Ursprung näher zu kommen. Er schlägt vor, nicht nach direkten literarischen Vorlagen zu suchen, sondern nach „strukturverwandten Literaturformen“ (ebd.), die „früher vergleichbare Funktionen wahrgenommen haben und welche Veränderungen des Gattungssystems und seiner Voraussetzungen dann zur Entstehung des neuen Typs Science-Fiction geführt haben“ (ebd.). Als Beispiele nennt er den Reiseroman, der aufgrund der Kombination von Belehrung und Unterhaltung seiner Meinung nach die engste Verwandtschaft mit der Science-Fiction aufweist, die klassische Utopie, deren Aussagepotential dem der Science-Fiction ähnelt und die religiöse Literatur, deren Motive der Heilsuche, biblischer Katastrophen und den damit verbundenen Neuanfängen der Menschheit von der Science-Fiction aufgegriffen werden (vgl. ebd., S. 38-42).

Die Ähnlichkeiten mit anderen Genres ist einer der Gründe, warum die Science-Fiction „nie ein sehr klar umrissener Begriff gewesen [ist]“ (Jehmlich 1980, „Phantastik“,

S. 16). Laut Jehmlich war das Genre über einen langen Zeitraum von keinem großen Interesse für die Forschung, sondern wurde lediglich als rein kommerzieller Erfolg angesehen (vgl. ebd., S. 17). Erst nach dem Zweiten Weltkrieg änderte sich diese Auffassung und es wurde versucht, Bezüge zu anderen Genres herzustellen, um „SF als relevanten Forschungsgegenstand zu legitimieren“ (ebd.). Insbesondere Gemeinsamkeiten mit der Phantastik und der Utopie rückten dabei in den Vordergrund, wobei die französische Forschung in der Science-Fiction eine Weiterentwicklung der ‘contes fantastiques’ sah und sie somit der Phantastik unterordnete (vgl. ebd.). In Deutschland wiederum wurden die Parallelen mit der utopischen Literatur genauer analysiert und im amerikanischen Kontext entwickelte sich die Science-Fiction „zu einer Art Leitkategorie“ (ebd., S. 17f.), der andere Genres wie Utopie und Phantastik untergeordnet wurden (vgl. ebd.). Jehmlich ist der Ansicht, dass lediglich eine weitgefaste Definition der Phantastik die Science-Fiction miteinbezieht (vgl. ebd., S. 22) und dass die Angst vor dem Numinosen, welche die Science-Fiction ebenso in ihren Lesern hervorrufen kann wie die Phantastik, sich darin unterscheidet, dass sie pseudorational erklärt wird (vgl. ebd., S. 30). Folglich spricht sich Jehmlich für eine „prinzipielle[] Grenzziehung zwischen SF und Phantastik“ (ebd.) aus. Maria Nikolajeva teilt diese Auffassung und sieht den Unterschied zwischen Phantastik und Science-Fiction ebenfalls in der wissenschaftlichen Erklärung sowie der möglichen Realisierbarkeit der dargestellten Ereignisse:

Science fiction is involved with events and devices which, though impossible at present, may be conceivable within the frames of science and technology. Science fiction almost always produces some kind of rational explanation of the irrational events. Although fantasy and science fiction have some common features and similar narrative elements these are used for fundamentally different purposes and from different premises (Nikolajeva 1988, S. 13).

Gerhard Haas wiederum bezeichnet die Science-Fiction als Spielart des Phantastischen:

Wenn Phantastik nicht nur inhaltlich als irritierender Zusammenstoß zweier Wirklichkeiten, sondern strukturell als freies kombinatorisches Spiel mit den Elementen der vorfindlichen Wirklichkeit verstanden wird [...]. Wenn die das Phantastische konstituierende Kombinatorik sich vor allem technischer Elemente bedient und daraus erzählte Bilder einer zukünftigen Welt oder einer Parallelwelt aufbaut, dann entsteht SF (Haas 1984, S. 324).

Er nennt an dieser Stelle den russischen Begriff „wissenschaftliche Phantastik“ (ebd.), der seiner Ansicht nach die Zugehörigkeit zur Phantastik deutlicher macht als die englische Bezeichnung (vgl. ebd.). Haas zufolge gehört das Wunderbare, also das „magische[]

Denken in technischer Einkleidung“ (ebd., S. 325), ebenso zur Science-Fiction wie dessen pseudorationale Erklärung und wird nicht durch diese aufgehoben (vgl. ebd.):

[...] das Wunderbare, Magische im Entwurf einer fremden, fernen, bunten Welt, in der das Unmögliche sich für die Länge eines Textes zum Möglichen fügt, so, wie für die Länge eines Märchens alle Dinge sich fügen, wie der gute Ausgang es braucht – diese Qualität gehört unabdingbar und generell zum Wesen der SF, wie ernsthaft auch immer viele Texte ihre technisch-wissenschaftliche Attitüde vor sich hertragen (ebd.).

Auch Carsten Gansel und Marco Prestel teilen diese Meinung bezüglich der Zugehörigkeit der Science-Fiction zur literarischen Phantastik. Prestel stimmt Gansel zu, dass in der Phantastik „Unmögliches als möglich“ (Gansel 2010, S. 141) erscheint und somit „eine die Grenzen empirischer Wirklichkeit überschreitende künstlerische Spielwelt“ (ebd.) erschaffen wird, die auch dann noch ersichtlich bleibt, wenn die wunderbaren Figuren oder Ereignisse rational bzw. pseudorational erklärt werden (vgl. ebd. sowie Prestel 2013, S. 52). Beide bezeichnen also die Science-Fiction als Subgattung der literarischen Phantastik, zu der als Oberbegriff alle Texte gehören, in denen das Phantastische nicht nur inhaltlich sondern auch strukturell dominiert und „*von der Wahrscheinlichkeit einer bestimmten historisch-sozialen Erfahrungswirklichkeit abweich[t]*“ (Prestel 2012, S. 151, Hervorhebung im Original). Da, wie oben bereits erwähnt, die von Gansel (und Kaulen) formulierte Definition der literarischen Phantastik als theoretische Grundlage dieser Arbeit dient, soll im weiteren Verlauf auch die Science-Fiction als Subgenre der Phantastik angesehen werden.

### **3.2 Themen und Motive der Science-Fiction**

Die Science-Fiction wird im Allgemeinen mit Weltraumszenarien, künstlichen Menschen, außerirdischem Leben sowie wunderbaren technischen Innovationen verbunden. Doch auch Inhalte und Motive anderer literarischer Gattungen lassen sich in der Science-Fiction finden, wie beispielsweise alternative Gesellschaftsentwürfe aus utopischer Literatur, apokalyptische Szenarien und sozial-kritische Aspekte aus der Dystopie sowie Elemente des Reise- und Abenteuerromans:

Ihre Motive und Inhalte umfassen technische Spekulationen und Entwürfe, phantastische Reiseerlebnisse bis hin zu Weltraumunternehmungen, mythische Geschehnisse sowie naturwissenschaftliche, besonders biologische Experimente,

pseudowissenschaftliche Erklärungsversuche für Unerklärbares, spiritistisch orientierte Theorien sowie Mystifizierungen technischer Vorgänge und Zusammenhänge, Begegnungen mit fremden Lebewesen, Bedrohungen der Menschheit durch irdische und außerirdische Vorgänge und Mächte, Staats- und Gesellschaftsentwürfe als Vorbild oder Abschreckung, tiefenpsychologische und psychologische Versuchsanordnungen, Auseinandersetzungen mit dem Menschen als vernunftbegabtem und triebbestimmtem Wesen (Lange 2003, S. 806f.).

Unterhaltende und belehrende Aspekte sind ebenfalls Teil des Genres und gehen auf die Klassiker bzw. Begründer der Science-Fiction zurück (vgl. ebd., S. 807). Jules Verne, der mit Werken wie *20.000 Meilen unter dem Meer* oder *Von der Erde zum Mond* zu dieser Zeit noch nicht existente technische Errungenschaften wie das Unterseeboot oder die Mondfahrt voraussagte sowie H. G. Wells, dessen Roman *Krieg der Welten* außerirdische Lebensformen thematisierte, gelten als Grundlage moderner Science-Fiction-Literatur (vgl. ebd.). Während in Vernes Werken eher der wissenschaftliche und technische Fortschritt im Mittelpunkt steht und keine politische oder gesellschaftliche Kritik geäußert wird, legt Wells sehr großen Wert auf politische und sozial-kritische Fragestellungen (vgl. ebd.). Lange erläutert, dass Wells sich „vor allem als Reformers und utopischer Sozialist“ (ebd.) verstehe, der „in seinem Werk eine Synthese von Unterhaltung und Belehrung, von utopischem Abenteuer und Gesellschaftssatire“ (ebd.) darstelle, mit der Zielsetzung, eine gesellschaftliche Veränderung herbeizuführen (vgl. ebd.). Des Weiteren erwähnt Lange den „Rassismus von Wells gegenüber dem ‘Bösen aus dem All’“ (ebd.), der auch in moderner Science-Fiction-Literatur häufig thematisiert wird. Anhand von Vernes und Wells' Klassiker formuliert Lange wesentliche Züge des Genres:

- naturwissenschaftlich-technische Prognostik
- Zukunftsoptimismus
- das Aufgreifen des Menschen über die Erde hinaus in den Weltraum
- die Begegnung mit fremden Intelligenzen, die dem Menschen positiv oder negativ gegenüberstehen
- die Auseinandersetzung mit Problemen gesellschaftlicher, philosophischer und metaphysischer Art
- Neigung zu klischeehafter Darstellung und Einbindung des bisher Genannten in abenteuerliche, spannende Sujets (ebd., S. 808).

Mit der Erscheinung der dystopischen Romane *Schöne neue Welt* von Aldous Huxley und *1984* von George Orwell, die wegen ihrer naturwissenschaftlichen und technischen Elemente Lange zufolge ebenfalls der Science-Fiction zugeordnet werden können und somit eine Mischform aus Dystopie und Science-Fiction darstellen, ändert sich die optimistische Einstellung bezüglich des technisch-wissenschaftlichen Fortschritts (vgl.

ebd.). Die zunehmende Technisierung der Welt wird als Bedrohung wahrgenommen und eine „gesellschaftliche Entfremdung“ (ebd.) wird befürchtet (vgl. ebd.). Suerbaum sieht darin eine Trendverlagerung von Fortschrittsoptimismus zu Fortschrittspessimismus (vgl. Suerbaum 1981, S. 61). Des Weiteren beschreibt er die Zunahme von Fantasy-Elementen in der Science-Fiction-Literatur, die er mit dem Erfolg von Autoren wie Lovecraft oder Tolkien erklärt (vgl. ebd.). Ebenfalls häufiger thematisiert werden künstliche Menschen oder Außerirdische, die „meist als Alternativen zum normalen Menschen auf[treten], die besser, menschlicher oder noch gefährlicher als der Terraner sein mögen, auf jeden Fall aber mit gleichartigen Problemen konfrontiert sind“ (ebd.). Der künstliche Mensch symbolisiert laut Feige das Streben nach Unsterblichkeit (Feige 2001, S. 76). Besonders in den neunziger Jahren nimmt die Darstellung von Cyborgs und von Genmanipulation in der Science-Fiction zu (vgl. ebd., S. 82).

Der Cyborg, die Kreuzung aus Mensch und Maschine, rüstet den Körper gegen die Anfälligkeiten, die die Natur ihm auferlegt hat. Die Genmanipulation gewinnt an Bedeutung, nicht zuletzt, weil sie in den Tagen der immer diffiziler werdenden Forschung greifbarer ist als jede andere These des Genres: Anstatt den menschlichen Körper zu zerstückeln und zu ersetzen, wird die Evolution kurzerhand vorab korrigiert (ebd.).

Zusammenfassend lässt sich also sagen, dass die Science-Fiction im Allgemeinen den technischen und wissenschaftlichen Fortschritt thematisiert, aber auch politische und gesellschaftskritische Aspekte aufgreift und somit eine belehrende Funktion besitzt. Dennoch ist es ein handlungsorientiertes Genre, das seine Leser in erster Linie unterhalten soll.

## **4. Das europäische Volksmärchen**

### **4.1 Begriffsbestimmung und Gattungsmerkmale**

Rotkäppchen, Schneewittchen, Hänsel und Gretel, Dornröschen – all diese Figuren aus den *Kinder- und Hausmärchen* der Brüder Grimm werden von den meisten Menschen unweigerlich mit dem Begriff des Märchens assoziiert. Das ist nicht zuletzt dem enormen Erfolg der umfangreichen Sammlung von Jacob und Wilhelm Grimm zu verdanken. Ob als

Vorleselektüre, als alljährlicher Weihnachtsfilm (*Drei Haselnüsse für Aschenbrödel*) oder als mehr oder minder veränderte *Disney*-Zeichentrickversion, kaum ein Kind kennt wohl nicht die Geschichten der Märchenprinzessinnen und ihrer Prinzen. Laut Winfried Freund ist das Märchen eine der „ältesten literarischen Ausdrucksformen“ (Freund 2005, S. 8). Es entwirft wunderbare Welten, in denen Helden meist übernatürliche Herausforderungen bestehen müssen und greift gleichzeitig elementare Motive des menschlichen Weltverständnisses und Lebens auf (vgl. ebd.).

Geburt und Tod, Leben und Sterben, Lieben und Hassen, Aufbauen und Zerstören, Egoismus und Gemeinschaftsgefühl, aber auch Angst und Verzweiflung, Hoffnung und Erlösung, der unbändige Wunsch, hier und jetzt glücklich zu werden, getragen von der eigendynamischen Motorik des Wunders, das alles hat Platz im Märchen (ebd.).

Wie oben schon in den Ausführungen zur theoretischen Grundlage der Phantastik erläutert, bezeichnen Louis Vax und Roger Caillois die Welt des Märchens als Zugabe zu unserer Alltagswelt, in der Wunder und Übernatürliches selbstverständlich sind und weder Verwunderung noch Angst hervorrufen (vgl. Caillois 1974, S. 46 und Vax 1974, S. 12). Betrachtet man jedoch Werke der Fantasy wie Tolkiens *Herr der Ringe*, muss man auch hier feststellen, dass das Übernatürliche als alltäglich und Teil der fiktiven Welt angesehen wird. Winfried Freund sieht den entscheidenden Unterschied zwischen Märchen und Fantasy deswegen in der für die Fantasy typischen Möglichkeit des Eskapismus:

Anders als die populäre Fantasy-Erzählung, die Fluchträume entwirft und alles daransetzt, die Brücken zur realen Welt abzubrechen, erzählt das Märchen von den Möglichkeiten, die wirklich werden können und sollen, wenn der Mensch nur will (Freund 2005, S. 177).

Mit diesen „Möglichkeiten, die wirklich werden können“ sind im übertragenden Sinne vor allem die Momente der Glückserfüllung gemeint, die in der Regel am Ende jedes Märchens stehen. Die Glückserfüllung als festes Element des Märchens soll aber im späteren Verlauf noch thematisiert werden.

Die Selbstverständlichkeit des Wunderbaren teilt sich das Märchen also mit der Fantasy, doch sie allein zeichnet das Märchen nicht aus. Der US-amerikanische Volkskundler Stith Thompson geht in seiner Definition dieser Textgattung auch auf die Länge der Erzählung ein, die aus Motiven und Symbolen bestehe und an einem unspezifischen Ort mit unspezifischen Figuren spiele:

A Märchen is a tale of some length involving a succession of motifs or episodes. It moves in an unreal world without definite locality or definite characters and is filled with the marvelous. In this never-never land humble heroes kill adversaries, succeed

to kingdoms, and marry princesses (Thompson 1946, S. 8).

Die Allgegenwärtigkeit des Wunderbaren, die Außerkraftsetzung von Naturgesetzen, die Unbestimmtheit von Ort und Zeit und der Triumph des Guten über das Böse werden auch in Oliver Geisters Definition des Märchens besonders hervorgehoben:

Märchen sind wunderbare und rätselhafte kleine Erzählungen aus einer lang vergangenen, unbestimmten Zeit, die an phantastischen Orten spielen. In der unwirklichen Welt des Märchens werden nicht selten Naturgesetze außer Kraft gesetzt, es wird gezaubert und verwünscht, und mitunter begegnet man seltsamen Wesen wie Riesen, Zwergen, Feen und Hexen. Der Märchenheld muss schwierige Aufgaben bewältigen und missliche Situationen durchstehen, bis am Ende sich alles zum Guten wendet (Geister 2010, S. 12).

Beide Definitionen, Geisters und Thompsons, treffen vor allem auf das Zaubermärchen zu, welches laut Max Lüthi von der modernen Märchenforschung oftmals als das eigentliche Märchen angesehen wird (vgl. Lüthi 2004, S. 2) und für das er bestimmte Merkmale aufzählt. Ein klar strukturierter Aufbau, die Gliederung in mehrere Episoden, die prägnante Hervorhebung der Fiktion, um es von „Berichten über Gesehenes, Gehörtes, Erlebtes und Geglaubtes“ (ebd., S. 3) abzugrenzen, der leichte und spielerische Stil, die im Gegensatz zur Fabel nicht so ausgeprägte Fokussierung auf das Element der Belehrung sowie „das Miteinander von Wirklichkeit und Nichtwirklichkeit“ (ebd.) unterscheiden das Zaubermärchen von anderen Erzählungen (vgl. ebd.).

Obwohl es in der Forschung keinen Konsens darüber gibt, wann und wo genau das Volksmärchen entstand (vgl. Lüthi 2008, S. 147), ist man sich doch einig, dass die Ursprünge des Volksmärchens in der mündlichen Tradierung liegen, was es vor allem von dem von Dichtern geschriebenen und genau geformten Kunstmärchen unterscheidet (vgl. Lüthi 2004, S. 5). Freund beschreibt das Volksmärchen als „Ergebnis eines langfristigen Erzählprozesses“ (Freund 2005, S. 20). Ausschlaggebend für die mündliche Tradierung sei vor allem die Kürze der Geschichten gewesen, erläutert Heinz Rölleke, da sich diese besser einprägen ließen (vgl. Rölleke 2012, S. 11). Durch unterschiedliche Erzähler wurden die Märchen über viele Jahre hinweg immer wieder verändert, was das Volksmärchen zu einer „von mehreren Erzählgenerationen erbrachte[n] Gemeinschaftsleistung“ (Freund 2005, S. 20) macht. Charakteristisch für das Volksmärchen ist seine „spürbare Herkunft aus den untersten sozialen Schichten“ (Freund 1996, S. 182). Auch durch die weniger komplexen Strukturen, den einfachen Stil sowie die Fokussierung auf das einfache Volk wird laut Freund der Ursprung aus dem volkstümlichen Bereich sichtbar:



Als volkstümlich können angesprochen werden die einfachen, nicht komplexen Strukturen, der leicht verständliche, bildhaft anschauliche Stil, die Perspektive der Zukurzgekommenen und Glücklosen, die nach Erfolg und Glück streben, und schließlich die Glücksfiktion selbst (ebd.).

Auch wenn eine Vielzahl der Märchen von Prinzen und Prinzessinnen handeln, bleibt die Perspektive der Zukurzgekommenen doch bestehen, denn oftmals sind die Helden durch das böswillige Eingreifen von Widersachern ihres hohen sozialen Standes beraubt worden. Die Prinzessin Schneewittchen beispielsweise muss vor ihrer Stiefmutter aus dem Königreich fliehen und als Haushaltshilfe bei den sieben Zwergen leben. Aschenputtel wird ebenfalls von ihrer Stiefmutter dazu gezwungen, als Dienstmagd für ihre Familie zu arbeiten, obwohl ihr Vater ein wohlhabender Mann ist. Auch Rapunzel sowie der Froschkönig werden ihres Adelsstandes beraubt. Erstere durch die Entführung und Gefangenschaft in einem hohen Turm und letzterer durch die Verwandlung in einen Frosch. Doch in all diesen Märchen triumphieren am Ende die Verstoßenen, die Unterdrückten oder die Glücklosen. Aus diesem Grund versteht Freund Volksmärchen als Erzählungen, die „die soziale Wirklichkeit des Mangels durch die wunderbare Fiktion der Glückserfüllung poetisch ausgleichen“ (ebd., S. 183). Auf die Mangelerfahrung als Erzählimpuls soll im späteren Verlauf der Arbeit noch weiter eingegangen werden.

Der oben erwähnte Ursprung in der mündlichen Tradierung sowie der kurze Umfang der Erzählungen werden auch schon bei der Untersuchung der Etymologie des Begriffs Märchen ersichtlich. Denn „Märchen“ ist eine Verkleinerungsform des mittelhochdeutschen Substantivs *maere*, was kurze Erzählung, Kunde oder auch Gerücht bedeutet (vgl. Lüthi 2004, S. 1). Letzteres impliziert schon die Bedeutungsverschlechterung, die, ähnlich wie bei anderen Verkleinerungsformen, erfolgte (vgl. ebd.). Max Lüthi nennt in diesem Zusammenhang das Grundwort *Mär*, mit welchem oftmals „erfundene, [...] unwahre Geschichten“ (ebd.) bezeichnet wurden, wie beispielsweise die *lügemaere* (vgl. ebd.). Erst durch die französischen Feenmärchen des 18. Jahrhunderts, die arabischen Geschichten aus *Tausendundeiner Nacht* sowie schließlich durch den Erfolg der *Kinder- und Hausmärchen* der Brüder Grimm im 19. Jahrhundert änderte sich die Bedeutung wieder zum Positiven (vgl. ebd.). „Heute bezeichnen die Ausdrücke ›Volksmärchen‹ und ›Kunstmärchen‹ wertungsfrei bestimmte Erzählgattungen“ (ebd.). Winfried Freund ist der Auffassung, die Diminutivbildung verdeutliche „die Reduktion auf Elementares und Wesentliches“ (Freund 2005, S. 9). Im

Gegensatz zu den unspezifischen Bezeichnungen im Französischen (*conte*), Italienischen (*cunto*) und Englischen (*tale*) habe sich allein im Deutschen durch diese Verkleinerungsform ein charakteristischer Gattungsbegriff gebildet (vgl. ebd.). Zwar wird der deutsche Begriff „Märchen“ aus diesem Grund auch von Forschern im internationalen Kontext gebraucht (vgl. Lüthi 2004, S. 2), doch auch hier bedarf es noch weiterer Differenzierungen, weshalb die Volksmärchenforschung den Begriff der „eigentlichen Märchen“ (ebd.) geprägt hat.

Der finnische Märchenforscher Antti Aarne veröffentlichte im Jahr 1910 ein Typenverzeichnis, in welchem er auf der Grundlage der finnischen, dänischen und deutschen Märchen ein Klassifikationssystem schuf, mit dem sich Volksmärchen nach thematischen Schwerpunkten kategorisieren ließen (vgl. ebd., S. 17). Dieses Verzeichnis wurde 1928 von Stith Thompson ins Englische übertragen, im Verlauf der Jahre immer wieder erweitert (vgl. ebd.) und enthält sowohl ein Typenregister als auch einen Motivindex mit mehr als 40.000 Einzelmotiven (vgl. Freund 2005, S. 126). Nach Aarne und Thompson existieren drei Hauptgruppen von Märchentypen, die jeweils aus mehreren Untergruppen bestehen. Die erste Hauptgruppe bilden die sogenannten „Tiermärchen“, „in denen die Handlungsimpulse im Wesentlichen von Tieren ausgehen“ (ebd.), wie beispielsweise in *Der Wolf und die sieben jungen Geißlein*. Die zweite Hauptgruppe ist die umfangreichste und besteht aus den „eigentlichen Märchen“, zu denen auch die Zauber- und Wundermärchen als Untergruppe gehören. Die Übernatur ist in den „eigentlichen Märchen“ allgegenwärtig, beispielsweise in phantastischen Gegenständen oder Figuren: die böse Stiefmutter, die mit ihren „Hexenkünsten“ (Grimm 2010, KHM 53, S. 262) versucht, Schneewittchen zu töten, welche bei den sieben Zwergen Schutz findet; Rapunzel, die von einer bösen Hexe in einem Turm eingesperrt wird und zum Schluss den Prinzen mit ihren wunderbaren Tränen heilt; Aschenputtel, welche mithilfe eines übernatürlichen Baumes die Aufmerksamkeit des Königssohns gewinnt sowie Rotkäppchen und seine Großmutter, die zwar von dem bösen Wolf gefressen werden, aber auf wundersame Weise überleben. All diese wohlbekanntes Märchen zählen zu den Zauber- und Wundermärchen der zweiten Hauptgruppe. Die dritte Hauptgruppe bilden die „Schwankmärchen“, in denen das Wunderbare eine weniger große Rolle spielt und dafür das Nürrische in den Vordergrund tritt (vgl. Freund 2005, S. 129). Das Schwankmärchen soll jedoch nicht nur unterhalten, sondern den Leser auch belehren.

Indem das Nürrische in seiner Beschränktheit offenbar wird, soll der Leser den

gesunden Menschenverstand als den eigentlichen Maßstab für geordnete Verhältnisse und für die in ihnen lebenden Menschen erkennen. An das Märchen erinnert das Vertrauen auf eine Welt, die in Ordnung ist bzw. in Ordnung gebracht werden kann, in der das Chaos am Ende verlacht wird (ebd., S. 129f.).

Der Aarne-Thompson-Index wurde im Jahr 2004 von dem deutschen Literaturwissenschaftler Hans-Jörg Uther überarbeitet und erweitert, weshalb die internationale Klassifikation mit dem Kürzel „ATU“ bezeichnet wird (vgl. Uther 2015, S. 7). Das Typenverzeichnis der Märchenforschung ist nützlich, um die unüberschaubare Menge an Volksmärchen zu kategorisieren, zeigt aber auch, wie vielfältig diese Textgattung ist. Max Lüthi hat in seiner Monographie *Das europäische Volksmärchen* die Wesenszüge des Grundtyps, oder, wie Lüthi ihn nennt, des Idealtyps (vgl. Lüthi 2004, S. 25), dieser Gattung herausgearbeitet, um eine differenziertere Definition zu erreichen. Im Folgenden sollen diese Wesenszüge kurz erläutert werden. Im Anschluss daran werden Handlung, Figuren sowie wichtige Stoffe und Motive des europäischen Volksmärchens untersucht.

#### **4.1.1 Die Wesenszüge des europäischen Volksmärchens nach Max Lüthi**

Als ersten Wesenszug des europäischen Volksmärchens nennt Max Lüthi die *Eindimensionalität* des Märchens. Damit ist das Miteinander von Wirklichkeit und Nichtwirklichkeit gemeint. Die Märchenhelden empfinden keine numinose Angst oder Neugier (vgl. Lüthi 1960, S. 10). Sie fürchten sich nicht vor dem Wunderbaren, es wird nicht hinterfragt, sondern gehört zum Alltäglichen (vgl. ebd., S. 11). Zwar unterscheidet auch das Märchen zwischen diesseitigen und jenseitigen Figuren, doch der diesseitige Märchenheld agiert unbefangen neben der jenseitigen Gestalt (vgl. ebd., S. 12). Die *Eindimensionalität* ergibt sich daraus, dass der Märchendiesseitige das Jenseitige nicht als andere Dimension wahrnimmt (vgl. ebd.).

Der nächste Wesenszug ist laut Lüthi die *Flächenhaftigkeit*. Den Figuren des Märchens fehlt es an „körperliche[r] und seelische[r] Tiefe“ (ebd., S. 14). Die sichtbaren Auswirkungen einer Krankheit auf den Körper werden nicht beschrieben, nur selten erwähnt das Märchen körperliche oder seelische Schmerzen und auch nur dann, wenn sie für die weitere Handlung von Bedeutung sind (vgl. ebd., S. 14f.). Die Gefühle des Helden

finden ebenfalls nur Erwähnung, wenn sie die Handlung vorantreiben, beispielsweise indem sie den „Kontakt mit dem jenseitigen Helfer herbeiführ[en]“ (ebd., S. 15). Lüthi bezeichnet die Märchenfiguren als „flächhaft“, nicht nur in Bezug auf das Fehlen einer lebendigen Innenwelt (vgl. ebd., S. 16), sondern auch im Hinblick auf ihre Umwelt, denn diese wird, wenn überhaupt, nur kurz angedeutet (vgl. ebd., S. 17). Auch die Darstellung der Zeit ist besonders im Märchen, da der Prozess des Alterns schlichtweg nicht existiert: „alternde Menschen gibt es keine, und ebensowenig alternde Jenseitige“ (ebd., S. 20). Selbst nach dem hundertjährigen Schlaf muss Dornröschen nichts von ihrer Schönheit und Jugend einbüßen (vgl. ebd.).

Das Märchen verzichtet auf räumliche, zeitliche, geistige und seelische Tiefengliederung. Es verzaubert das Ineinander und Nacheinander in ein Nebeneinander. Mit bewundernswerter Konsequenz projiziert es die Inhalte der verschiedensten Bereiche auf ein und dieselbe Fläche (ebd., S. 23).

Der dritte Wesenszug des Märchens ist laut Lüthi der *abstrakte Stil*. Er drückt sich insbesondere durch scharfe Konturen und reine, klare Farben aus (vgl. ebd., S. 25). Die Figuren, Lebewesen und Gegenstände werden nur benannt und nicht weiter beschrieben, da zu ausführliche Schilderungen der Handlungsfreudigkeit des Märchens entgegenwirken (vgl. ebd.). Die einzigen Beschreibungen innerhalb dieser Textgattung spiegeln die Vorliebe des Märchens für Extreme und Gegensätze wider: „Das Märchen liebt alles Extreme, im besonderen extreme Kontraste. Seine Figuren sind vollkommen schön und gut oder vollkommen häßlich und böse“ (ebd., S. 34). Auch die Metallisierung und Mineralisierung von Lebewesen und Gegenständen zählt Lüthi zum abstrakten Stil des Volksmärchens, wobei er hervorhebt, dass edle Metalle wie Gold, Silber und Kupfer besonders bevorzugt werden (vgl. ebd., S. 27f.). Ebenso bedeutsam sind seiner Ansicht nach die starren Formeln des Märchens, wozu zum einen „Einzahl, Zweizahl, Dreizahl, Siebenzahl und Zwölfzahl: Zahlen von fester Prägung und ursprünglich magischer Bedeutung und Kraft“ (ebd., S. 33) gehören und zum anderen Wiederholungen und die typischen Anfangs- und Schlussformeln „Es war einmal ...“ und „Wenn sie nicht gestorben sind ...“ (vgl. ebd., S. 33f).

Als nächstes werden die *Isolation und Allverbundenheit* des Volksmärchens erläutert. Die Isolation äußert sich vor allem durch die drei zuvor beschriebenen Wesenszüge Eindimensionalität, Flächenhaftigkeit und durch den abstrakten Stil. Zur Isolation gehört, dass die Figuren des Märchens nur genannt und nicht beschrieben werden, sie nicht aus Fehlern lernen (vgl. ebd., S. 38) sowie keine Erklärung erfolgt, warum sie

plötzlich auftretende magische Fähigkeiten besitzen (vgl. ebd., S. 44). Die Märchenhelden gehen immer wieder Beziehungen mit übernatürlichen Figuren ein. Dies ist möglich, da sie aufgrund der Eindimensionalität der Erzählung keine Angst oder Neugier gegenüber dem Übernatürlichen empfinden. Die Beziehungen sind jedoch meist nur von kurzer Dauer, denn sie erfüllen lediglich die Funktion, die Handlung voranzutreiben, weshalb Lüthi die Märchenfiguren als beziehungs isoliert beschreibt: „Isolierte Diesseitige und isolierte Jenseitige begegnen sich, verbinden sich, trennen sich; es besteht keine dauernde Beziehungsspannung zwischen ihnen“ (ebd., S. 37). Die Begegnung hat keinerlei Auswirkungen auf die Gefühle und das Wesen der Figuren (vgl. ebd.). Isoliert sind die Märchenfiguren auch durch ihre flächenhafte Darstellung, da sie „keine Innenwelt, keine Umwelt, keine Beziehung zu Vorwelt oder Nachwelt, keine Beziehung zur Zeit“ (ebd.) besitzen. Im Gegensatz zur sichtbaren Isolation ist die Allverbundenheit unsichtbar (vgl. ebd., S. 49). Die Allverbundenheit äußert sich vor allem darin, dass keine Begegnung und keine Tat des Märchenhelden zufällig geschieht. „Die Figuren des Märchens werden gewissermaßen von einer Mechanik hinter den Dingen gelenkt, in der sich die Gegensätze berühren, verwandeln und aufheben“ (Hetmann 1999, S. 18). Jedes Handlungselement ist vorherbestimmt und führt dazu, dass die Märchenhelden ihr persönliches Glück finden. So ist der Prinz im *Rapunzel*-Märchen in der Lage, seine Geliebte nicht nur im Turm der Zauberin zu finden, sondern auch als Blinder in der endlosen Weite der Wüste. Die Isolation und die Allverbundenheit sind aber auch voneinander abhängig (vgl. Lüthi 1960, S. 49). Denn nur durch die Isolation können sich die Märchenfiguren miteinander verbinden und nur die Allverbundenheit verleiht den isolierten Elementen einen Sinn:

Beides bedingt sich gegenseitig. Nur was nirgends verwurzelt, weder durch äußere Beziehung noch durch Bindung an das eigene Innere festgehalten ist, kann jederzeit beliebige Verbindungen eingehen und wieder lösen. Umgekehrt empfängt die Isolation ihren Sinn erst durch die allseitige Beziehungsfähigkeit, ohne sie müßten die äußerlich isolierten Elemente haltlos auseinanderflattern (ebd.).

Unter dem fünften Wesenszug *Sublimation und Welthaltigkeit* versteht Lüthi die Umsetzung von numinosen und profanen Stoffen im Märchen. Während numinose Stoffe ihren Ursprung in Mythen und Sagen haben, entstammen die profanen Stoffe der Alltagswelt (vgl. ebd., S. 63). Das Märchen bedient sich beider Stoffe und macht sie sich zu eigen bzw. sublimiert sie: „Beiden verleiht es die märchengemäße Gestalt und läßt sie so erst zu «Märchenmotiven» werden“ (ebd.). Alte Riten, Sitten, Gebräuche und erotische Elemente werden märchenhaft verfremdet (vgl. ebd., S. 65f.). Im Falle der Erotik sogar

soweit, dass sie eigentlich nicht mehr existent ist.

Brutwerbung, Hochzeit, Ehe, Wunsch nach einem Kinde sind zentrale Motive des Märchens. Aber jede eigentliche Erotik fehlt. Wenn der Schweinejunge von der Königstochter verlangt, daß sie ihren Busen enthülle [...], regt sich weder bei ihm noch bei ihr das leiseste erotische Gefühl (ebd.).

Lüthi zufolge lässt die Sublimation der unterschiedlichsten Stoffe das Märchen welthaltig werden, denn es beinhaltet „alle wesentlichen Elemente des menschlichen Seins“ (ebd., S. 72). Im *Reallexikon der Germanischen Altertumskunde* wird dies präzisiert:

[Die] Sublimierung ermöglicht die Universalität der Märchenbeziehungen, seine Welthaltigkeit. Das Märchen gewinnt so an Formklarheit und Helligkeit und vermag alle Daseinselemente des menschlichen Lebens aufzunehmen (Hoops 1989, S. 413).

Die Märchenwelt wird sozusagen zum Spiegelbild der Alltagswelt, ohne eigenen Anspruch auf Realität (vgl. Lüthi 1960, S. 75).

#### **4.1.2 Handlungsverlauf**

Das Märchen zeichnet sich durch seine lineare Erzählweise bzw. seine Einsträngigkeit aus, Rückblenden oder Parallelhandlungen findet man nur selten oder gar nicht (vgl. Geister 2010, S. 13f. und Schulz 2005, S. 27). Die Handlung konzentriert sich fast ausschließlich auf den Helden, was auch auf dessen Isolation zurückzuführen ist (vgl. Schulz 2005, S. 27). Die sich immer ähnelnden Anfangsformeln „Es war einmal“ oder auch „In den alten Zeiten, als das Wünschen noch geholfen hat“ sowie die durchgängige Verwendung des Präteritums verdeutlichen, dass sich die Handlung zu einer längst vergangenen, unbestimmten Zeit zugetragen hat und aus diesem Grund nur Wesentliches erzählt wird (vgl. Schulz 2005, S. 24f.). Ein weiterer Aspekt, der für die Beschränkung auf das Wesentliche spricht, ist die Handlungsfreudigkeit des Volksmärchens. Figuren, Umgebung und Requisiten werden lediglich kurz benannt und nicht im Detail beschrieben, da die genauen Schilderungen von der einsträngigen Handlung ablenken könnten (vgl. Lüthi 2004, S. 29). Thematisch orientiert sich die Handlung des Märchens laut Lüthi häufig an den „wesentlichsten menschlichen Verhaltensweisen und Unternehmungen“ (ebd., S. 26). Insbesondere der Triumph des schwachen Kleinen über das mächtige Große werde immer wieder thematisiert (vgl. ebd.). Laut Winfried Freund ist dies auf die Vorliebe der unteren

sozialen Schichten für das Märchen zurückzuführen:

Immer haben die Bedürftigen und Deklassierten Märchen gebraucht, ausgleichende Glücksentwürfe angesichts einer kärglichen Wirklichkeit. [...] Das Märchen, die Poesie der Habenichtse, entwarf eine Welt der am Ende siegreichen poetischen Gerechtigkeit (Freund 2005, S. 158).

Die bekannten Schlussformeln „und wenn sie nicht gestorben sind, dann leben sie noch heute“ oder „und sie lebten noch lange glücklich und vergnügt“ deuten schon darauf hin, dass das Volksmärchen ein gutes Ende nimmt. Die wenigen Ausnahmen, in denen die Schlussformel eine Bestrafung beschreibt oder gar den Tod einer Figur, beziehen sich lediglich auf die Antagonisten, weshalb der glückliche Ausgang der Geschichte weiterhin besteht. Doch bevor die Märchenheldinnen und -helden die Erfüllung des Glücks genießen können, müssen sie im Allgemeinen bestimmte Aufgaben erfüllen oder Schwierigkeiten bewältigen. Max Lüthi bezeichnet dies als das „allgemeinste Schema“ (Lüthi 2004, S. 25) des europäischen Volksmärchens: „Kampf/Sieg, Aufgabe/Lösung sind Kernvorgänge des Märchengeschehens“ (ebd.). Zu Beginn der Handlung steht laut Lüthi immer ein Mangel, eine Notlage, ein Bedürfnis oder eine Aufgabe, die es zu bewältigen gilt (vgl. ebd.). Diese Schwierigkeiten fungieren als Impuls der Handlung, welche meist durch einen Zweier- oder Dreierhythmus geprägt ist (vgl. ebd.). Eine zweigeteilte Märchenhandlung zeichnet sich dadurch aus, dass der Held nach dem Bestehen der Aufgabe eine weitere erfüllen muss oder nach der ersten Notlage in eine zweite gerät (vgl. ebd., S. 25f.), wie beispielsweise Rapunzel, die nach der Gefangenschaft im Turm von der Zauberin in eine trostlose Wüstenlandschaft verbannt wird. Auch die Dreiteilung der Handlung findet sich oft im Volksmärchen. Die Heldin oder der Held müssen entweder drei Aufgaben lösen oder erhalten drei Zaubergaben, die ihnen bei der Bewältigung einer Notlage helfen. Im Märchen Aschenputtel rüttelt und schüttelt diese dreimal das Bäumchen am Grabe ihrer Mutter und gewinnt mit den dadurch erlangten Gaben die Gunst des Prinzen. Dieser Dreierhythmus findet sich auch bei Schneewittchen, denn die junge Prinzessin muss drei Mordanschläge ihrer Stiefmutter überstehen, um danach mit ihrem Prinzen ein glückliches Leben führen zu können.

#### **4.1.3 Figuren und Requisiten**

Wie schon oben durch den Begriff der Flächenhaftigkeit beschrieben, sind die Figuren des

Märchens eindimensional und werden nicht ausführlich charakterisiert. Sie sind Königinnen oder Könige, Prinzessinnen oder Prinzen, Stiefmütter oder Stiefschwestern, böse Hexen oder gute Feen, Handwerker oder Bauern. Das Märchen konfrontiert seine Rezipienten also nicht mit individuellen Persönlichkeiten sondern vielmehr mit „Repräsentanten typischer gesellschaftlicher Rollen“ (Freund 2005, S. 96). Auch Lüthi geht auf das fehlende individuelle Profil der Figuren ein. Werden die Heldin oder der Held mit Namen genannt, unterstreichen diese oftmals die Flächenhaftigkeit der Figuren:

Personen und Dinge des Märchens sind im allgemeinen nicht individuell gezeichnet. Schon der beliebte Name Hans, Jean, Iwan, der seit dem Ende des Mittelalters der häufigste Personennamenname in Europa, deutet darauf hin, daß der Held des Märchens keine Persönlichkeit, aber auch kein Typus, sondern eine allgemeine Figur ist [...]. Die meisten Personen bleiben überhaupt unbenannt, sie sich [sic!] einfach Königin, Stiefmutter, Schwester, Soldat, Schmied oder Bauernjunge (Lüthi 2004, S. 28).

Manche Namen haben jedoch einen beschreibenden Charakter. So schläft Aschenputtel jede Nacht in der Asche vor dem offenen Kamin, Rapunzel wird nach den Rapunzeln im Garten der Zauberin benannt, Rotkäppchen trägt ausschließlich ein rotes Käppchen und Schneewittchens Haut ist weiß wie Schnee. Aber dennoch sagen all diese Namen nichts über die Persönlichkeit der Figuren aus, weshalb sie weiterhin flächenhaft bleiben.

Die Gesellschaftsstruktur des Märchens ist einfach und geprägt durch ein soziales Gefälle, wobei der einfache Bauernjunge ganz im Sinne der Glückserfüllung auch zum König aufsteigen kann (vgl. Freund 2005, S. 96) oder das bürgerliche Mädchen die Gunst des Prinzen gewinnt und so zur Prinzessin wird (vgl. ebd., S. 99). „[F]ür den Märchenerzähler [zählt] nicht der Adel der Geburt, sondern allein der Adel des Herzens und der Liebe“ (ebd.). Der König tritt meist als gutmütige Vaterfigur und gerechter Herrscher auf, während die Königin sich vor allem durch ihre Rolle als Mutter und ihre Weiblichkeit auszeichnet (vgl. ebd., S. 96ff.). Freund betont, dass das Weibliche der Königin auch handlungsbestimmend werden kann und so das gute Mütterliche von dem negativ konnotierten Weiblichen verdrängt wird:

In *Schneewittchen* treibt der Neid auf die überlegene Schönheit ihrer Stieftochter die Königin um, so dass sie sogar Mordpläne schmiedet und versucht, sie in die Tat umzusetzen. Wo das Weibliche das Mütterliche usurpiert, verwickelt sich die Frau in schwere Schuld (ebd., S. 98).

Die Prinzessin und der Prinz sind das klassische Liebespaar des Märchens (vgl. ebd.). Sie sind „Idealgestalten“ (ebd.) – jung, schön und „von reiner Gesinnung“ (ebd.). Ihre Gefühle füreinander entwickeln sich nicht langsam, sondern sie verlieben sich schon auf den ersten



Blick (vgl. ebd.). Dabei spielt insbesondere die Schönheit der Prinzessin eine wichtige Rolle, denn Schneewittchens Prinz verliebt sich nur aufgrund ihres Äußeren in eine scheinbar Tote. Der Prinz ist auch immer der aktive Brautwerber, während die Prinzessin meist die passive, umworbene Geliebte darstellt (vgl. ebd.).

Allgegenwärtig im Märchen sind laut Freund Vertreter des einfachen Volkes, wie Bauern und Handwerker (vgl. ebd., S. 99). Die Tüchtigkeit gilt hier als Tugend, Faulheit wird verurteilt (vgl. ebd.). Die Armut wird zum Auslöser des persönlichen Strebens nach Glück, welches in manchen Fällen mit dem sozialen Aufstieg belohnt wird:

Jeder trägt den Schlüssel zu seinem persönlichen Glück in sich selbst. [...] Der Märchenheld ist immer der unbeirrbar Glücksucher und nicht selten der soziale Aufsteiger. Je bedrückender die soziale Wirklichkeit ist, desto üppiger gedeihen die Träume von Aufstieg und Erfolg (ebd., S. 100).

Der arme, solidarisch handelnde Handwerker wird im Gegensatz zum reichen, egoistischen Geschäftsmann positiv bewertet, da soziales Engagement einen hohen Stellenwert im Märchen einnimmt (vgl. ebd.).

Die Märchenhelden beschreibt Lüthi als „Hauptträger der Handlung“ (Lüthi 2004, S. 27), die meist dem Diesseits angehören und von jenseitigen Wesen bei der Bewältigung ihrer Aufgabe unterstützt werden oder gegen diese kämpfen müssen (vgl. ebd.). Alle weiteren Figuren existieren nur in Bezug auf den Helden: „Alle wichtigen Figuren also sind auf den Helden bezogen als dessen Partner, Schädiger, Helfer oder als Kontrastfigur zu ihm“ (ebd.). Zur Überwindung der Notlage oder zur Lösung der Aufgabe empfängt der Held meist eine oder mehrere Gaben, in denen Lüthi das Hauptrequisit des Märchens sieht (vgl. ebd.). Das Reis vom Haselbusch, welches zu einem Baum heranwächst und für Aschenputtel die schönsten Kleider herbeizaubert, wäre ein Beispiel für eine solche Gabe. Die Märchenhelden sind oftmals Einzelkinder, jüngste von mehreren Geschwistern oder Stiefkinder, also isolierte Charaktere (vgl. Lüthi 1975, S. 152f.). Im Falle des jüngsten Kindes, welches meist gleichgesetzt wird mit dem schwächsten Kind, verdeutlicht sich „ein im Volksmärchen gängiges technisch-ästhetisches Prinzip [...], das des Achtergewichts, einer qualifizierten Steigerung also“ (ebd., S. 153). Das jüngste und schwächste Kind, die letzte Aufgabe oder der letzte Gegner sind am bedeutendsten (vgl. ebd.). Märchenhelden sind Reisende bzw. „Ausziehende“ (ebd., S. 154). Der männliche Held muss meist für die Lösung der Aufgabe seinen Heimatort verlassen, die weibliche Heldin reist seltener, verlässt aber auch durch die Heirat mit einem Prinzen ihre gewohnte Umgebung (vgl. ebd.). Lüthi beschreibt den Helden als hilflos, der die Unterstützung der

Nebencharaktere und Requisiten des Märchens benötigt, um die Notlage zu überstehen oder die Aufgabe zu meistern:

Der Märchenheld [...] wird immer wieder als ein Hilfsbedürftiger gezeigt, oft zunächst als Hilfloser. Als ein Hilfloser, der sich weinend auf den Boden setzt, weil er nicht weiter weiß. Der Märchenheld ist ein Mangelwesen. Er hat keine spezifischen Fähigkeiten, ist nicht von Hause aus für spezielle Aufgaben ausgerüstet [...]. Der Märchenheld ist darin, wie in so vielem andern, ein Spiegelbild des Menschen überhaupt [...] (ebd.).

Die Helfer und Hilfen des Helden, also Lebewesen und Dinge, können der diesseitigen und der jenseitigen Welt angehören, sie sind entweder zauberhaft oder alltäglich (vgl. ebd., S. 28). Zauberer, Hexen, Feen, Zwerge, sprechende Tiere und Riesen gehören ebenso zum Märchen wie die schon oben erläuterten diesseitigen Figuren König, Königin, Prinz, Prinzessin, Bauer und Handwerker. Die phantastischen Wesen des Märchens können Helfer, aber auch Gegenspieler des Helden sein. Die Zwerge sind laut Freund oftmals ersteres – mitfühlende und gastfreundschaftliche Helfer, wie im Märchen *Schneewittchen* (vgl. Freund 2005, S. 103). Die Hexe dagegen wird fast immer negativ betrachtet. Sie ist die „negative Gegenfigur zur Fee“ (ebd., S. 104). Häufig tritt sie in der Figur einer alten, hässlichen Frau auf, die Zerstörung und Unheil über die Menschen bringt (vgl. ebd., S. 104ff.). Sie kann sich aber auch in der Figur der Stiefmutter manifestieren, wie in *Schneewittchen*, wo die böse Stiefmutter nur die Gestalt einer alten Frau annimmt, wenn sie die Mordanschläge auf ihre Stieftochter ausübt (vgl. ebd.).

Da das Märchen eine Vorliebe für das Extreme hat, spiegelt sich dies auch in seinen Charakteren wider. Die Figuren sind gut oder böse, schön oder hässlich, groß oder klein, arm oder reich. Die Darstellung von Kontrasten verdeutlicht, dass im Märchen „die wesentlichen Erscheinungen der menschlichen Welt“ (Lüthi 2004, S. 28) zum Ausdruck kommen.

#### **4.1.4 Stoffe, Motive und Symbole**

So wie das Märchen die wesentlichen Erscheinungen der menschlichen Welt wiedergibt, so reproduziert es auch „Urstoffe der menschlichen Erfahrung“ (Freund 2005, S. 80). Freund präzisiert:

Es sind Erfahrungen, von unseren Vorfahren herrührend, die aufbewahrt sind im

Unterbewusstsein und unser Denken und Handeln beeinflussen (ebd.).

Zwei vorherrschende Stoffe im Märchen sind das Weibliche und das Männliche. Die Frau im Volksmärchen zeichnet sich oft durch ihre Fürsorge aus, ob als nährenden Mutterfigur oder als gute helfende Fee (vgl. ebd.). Als Beispiele nennt Freund die Mutter der sieben Geißlein und die verstorbene Mutter Aschenputtels, die selbst nach ihrem Tod noch für ihr Kind sorgt:

Als vorbildliche Mutter erweist sich die alte Geiß in *Der Wolf und die sieben Geißlein*. [...] Entschlossen kämpft sie um das Leben ihrer Kinder, indem sie sie aus dem Bauch des Wolfs quasi in einem zweiten Geburtsakt wieder ans Licht der Welt bringt. Die früh verstorbene Mutter Aschenputtels trägt bereits Züge der Großen Mutter Erde. Aus dem von der Tochter auf das Grab der Mutter gepflanzten Haselreis wird ein schöner Baum, der Aschenputtel mit den schönsten Kleidern für das Fest des Prinzen versorgt (ebd., S. 81).

Doch wie oben schon mehrfach erwähnt, hat auch die negative Mutterfigur Platz im Märchen, welche im Allgemeinen von der Stiefmutter repräsentiert wird (vgl. ebd., S. 82). Feustel erklärt, dass die Figur der Hexe in den Grimm'schen Märchen oftmals mit der Figur der Stiefmutter gleichgesetzt wird. Dabei wird die Hexe im Handlungsverlauf entweder zur Stiefmutter, die Stiefmutter zur Hexe oder sie übt Hexerei aus (vgl. Feustel 2004, S. 244). Das Äußerliche der Hexen-Stiefmutter spielt in Bezug auf die Handlung eine wichtige Rolle und wird meist genauer beschrieben, wie beispielsweise in *Schneewittchen*, wo ihre Attraktivität den Verlauf der Erzählung maßgeblich beeinflusst (vgl. ebd., S. 245). Während die leibliche Mutter häufig idealisiert wird, stellt Feustel fest, dass

die angeheiratete Mutter der Kinder- und Hausmärchen [...] durchweg böser Natur [ist]. Ihr Tun ist hinterhältig und verwerflich und richtet sich gemeinhin gegen ihre Stiefkinder, die tagtäglich Deprivation und Misshandlungen ausgesetzt sind (ebd., S. 247).

In Bezug auf ihre eigenen Kinder kann die Stiefmutter jedoch auch eine Repräsentantin der fürsorglichen Weiblichkeit sein, denn im Märchen *Aschenputtel* liebt sie ihre leiblichen Töchter und bemüht sich darum, ihnen eine gute Zukunft zu ermöglichen (vgl. ebd., S. 249). Das Stiefkind wiederum wird vernachlässigt, da es durch seinen Liebreiz und seine Schönheit die glückliche Zukunft der weniger attraktiven Töchter gefährdet (vgl. ebd., S. 248f.).

Ein weiterer Aspekt des Weiblichen ist das Bild der Geliebten oder Ehefrau. Durch die Liebe einer Frau wird der Mann veredelt (vgl. Freund 2005, S. 86). In *Der Froschkönig*

oder der eiserne Heinrich beispielsweise wird er von der minderwertigen Gestalt des Froschs wieder in den ehrenhaften Prinzen verwandelt, folglich also von der Geliebten erlöst. Auch Rapunzel rettet ihren Prinzen am Ende des Märchens, als sie seine Erblindung mit ihren Tränen heilt und ihn somit wieder vervollkommnet. Das Weibliche wird also insbesondere durch die Liebe der Frau verdeutlicht – ob als Mutter, Geliebte oder Ehefrau. „Wo sie dieser Rolle nicht gerecht wird, drohen Untergang und Chaos“ (ebd.).

Freund beschreibt das Weltbild des Märchens als dualistisch, „mit der Tendenz, die Gegensätze letztendlich in einer Synthese aufzuheben“ (ebd.). Die Ehe ist hierbei die Synthese der beiden Gegensätze Mann und Frau. Das Männliche als Stoff wird im Märchen durch den Mann als Herrscher, Vater, Ehemann oder Liebhaber dargestellt (vgl. ebd.). Im Volksmärchen scheint die Ehefrau ihren Mann zu dominieren (vgl. ebd.). In den Märchen *Aschenputtel* und *Schneewittchen* zeichnet sich der Ehemann und Vater durch seine Abwesenheit und Passivität aus, denn er unternimmt nichts gegen die ungerechte Behandlung bzw. gegen die Verstoßung seiner Tochter und in *Rapunzel* wird der Ehemann zum Bediensteten seiner schwangeren Frau, die von ihm verlangt, die Rapunzeln im Nachbargarten zu stehlen. Als Liebhaber tritt der Mann als der Werbende auf, dessen Liebe die Frau häufig auch erlöst, wie in *Schneewittchen*, *Rapunzel* und *Dornröschen* (vgl. ebd., S. 87). In der Wahl des Ehepartners ist die Frau eher passiv, während der Mann die aktive Rolle übernimmt (vgl. ebd.).

Die Selbstfindung des Märchenhelden ist laut Freund ein weiterer Stoff des Märchens. Der Prozess der Selbstfindung wird im Handlungsverlauf meist als Reise beschrieben, die den Märchenhelden mit der Welt außerhalb seines Heimatorts konfrontiert (vgl. ebd., S. 88). Die Reise ist folglich niemals nur Spannung erzeugendes Handlungselement, sondern vielmehr Mittel zur Entwicklung der Persönlichkeit:

Reisen im Märchen ist niemals Selbstzweck und schon gar nicht geschieht es, um spannende, aber persönlich folgenlose Abenteuer zu erleben. Märchenhaftes Reisen bedeutet vielmehr den Aufbruch zur Erweiterung der Kenntnis der eigenen Persönlichkeit (ebd., S. 90).

Das Motiv ist im Gegensatz zum Stoff „kein thematisches, sondern ein strukturelles Element“ (ebd., S. 93). Freund bezeichnet das Motiv als den Erzählimpuls, „der das Erzählen erst auslöst und in Gang hält“ (ebd.). Im Besonderen nennt er die „Mangel- und Verlusterfahrungen“ (ebd.) zu Beginn der Erzählung, welche das Streben nach der Glückserfüllung auslösen. Die Sehnsucht nach einem besseren Leben, ohne Armut und Hunger oder der Wunsch nach einem Kind sind Motive, die immer wieder am Anfang

eines Märchens zu finden sind. Freund beschreibt diese als „[e]lementare soziale und vitale Interessen“ (ebd.), die im Mittelpunkt des Märchens stehen. Doch nicht immer entspringen die Erzählimpulse der diesseitigen Welt, denn auch Flüche, Verwandlungen und der damit verbundene Identitätsverlust sowie andere Zauber können die Handlung auslösen (vgl. ebd., S. 94). Laut Lüthi ist dieser Bezug zur jenseitigen Welt ein elementares Märchenmotiv, welches er auch als Handlungskern bezeichnet:

Als »Märchenmotive« bezeichnet man vorzugsweise Handlungskerne, die irgendein Zeichen des Wunderhaften, des Irrealen, wie sie für das Zaubermärchen eben charakteristisch sind, an sich tragen oder die, wie Schneewittchens Aufenthalt und Wirken bei den Zwergen, einem in vielen verschiedenen Märchen vorkommendes Schema entsprechen (Lüthi 1975, S. 131).

Ein immer wiederkehrendes Schema kann auch im guten Ausgang der Erzählung erkannt werden. Ziel des Märchens ist es, den Mangel oder den Verlust des Anfangs auszugleichen und so das Versprechen einer glücklichen und vollkommenen Zukunft für den Märchenhelden zu erfüllen (vgl. Freund 2005, S. 95).

Das Märchen besteht aus einer Fülle von Symbolen. Vor allem die Grimm'schen Märchen haben „bis heute gültige Erwartungsmuster ausgeprägt“ (ebd., S. 116). Im Folgenden sollen nur einige wenige Symbole genauer betrachtet und deren Bedeutung erläutert werden. Auch wenn Ort und Zeit nicht genauer bestimmt werden, spielen die meisten Märchen in einem „vorindustriellen Handlungsraum“ (ebd.). Das Gemeinschaftsgefühl nimmt eine große Rolle ein und wird durch Feste, aber auch durch die Familie als höchstes Gut verdeutlicht (vgl. ebd., S. 116f.). Die Familie symbolisiert des Weiteren Vollkommenheit, die es zu erreichen gilt, denn ohne den Schutz der Familie ist der Einzelne verloren und nicht überlebensfähig, da die Welt außerhalb des Schutzraums gefährlich ist (vgl. ebd., S. 117). Dennoch verlässt der Märchenheld die Geborgenheit und begibt sich auf eine Reise mit vielen Gefahren. Der dunkle Wald ist beispielsweise häufig ein Symbol für Gefahr, obwohl der einzelne Baum oftmals positiv konnotiert wird, da er als vegetative Vitalkraft Wachstum und Leben symbolisiert (vgl. ebd., S. 117ff.). Auch vom Wolf als wildes Tier geht Gefahr aus (vgl. ebd., S. 118). Er trachtet dem Menschen nach dem Leben, frisst Großmütter sowie kleine, unschuldige Mädchen und junge Geißlein und zerstört ganze Häuser wie im englischen Märchen *Die drei kleinen Schweinchen*. Zahl- und Farbsymbolik spielen eine wichtige Rolle im Märchen. Laut Freund symbolisiert die Zahl Drei die Vollkommenheit der Familie und die damit verbundene Erfüllung des Glücks:

So verweist die Drei mit Blick auf die naturgewollte Einheit von Mutter, Vater und Kind zum einen auf die Familie und im übertragenen Sinn auf allumfassende Glückserfüllung (ebd., S. 120).

Die Sieben versinnbildlicht ebenfalls etwas „Vollendetes, Abgerundetes“ (ebd.). Der siebentägige Rhythmus der Woche bestimmt das menschliche Leben und die sieben Zwerge, welche hinter den sieben Bergen zu Hause sind „verkörpern die Totalität der Erdkräfte“ (ebd., S. 121). Die Dreizehn bringt dagegen Unglück, da sie die Ordnung des Jahreszyklus stört (vgl. ebd., S. 120). Wichtige Farben im Märchen sind Rot, Schwarz und Weiß. Weiß symbolisiert Reinheit und steht für das Gute und Vertrauensserweckende (vgl. ebd., S. 121), während Rot ambivalenter wahrgenommen werden kann. Zum einen werden die roten Lippen Schneewittchens als Schönheitsideal angesehen, das leuchtende Rot des vergifteten Apfels ist jedoch so verführerisch, dass es die todbringende vergiftete Frucht begehrenswert und unwiderstehlich erscheinen lässt (vgl. ebd., S. 122). Obwohl das Dunkle oft mit dem Unheimlichen assoziiert wird, ist Schwarz im Märchen positiv besetzt, denn sie ist „fast durchgängig die Farbe der Erde und der Fruchtbarkeit“ (ebd.).

#### **4.2 Die Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm**

Umfassende Märchensammlungen entstanden schon vor der Veröffentlichung der *Kinder- und Hausmärchen* durch Jacob und Wilhelm Grimm. So gilt der Italiener Giovanni Francesco Straparola als der erste europäische Märchensammler (vgl. Rölleke 2012, S. 13). Im 16. Jahrhundert erschien seine umfangreiche Sammlung unter dem Namen *Le piacevoli notti*, die 74 Erzählungen in zwei Teilen enthielt (vgl. ebd.). Ein Bruchteil dieses Werks erhielten auch die Brüder Grimm in deutscher Übersetzung, ein weitreichender Einfluss auf die deutsche Märchentradition ist jedoch nicht genau belegt (vgl. ebd., S. 13f.), ganz im Gegenteil zu dem 1634/36 erschienenen Märchenbuch *Lo cunto de li cunti uouero lo trattenemiento de peccerille* des neapolitanischen Schriftstellers Giambattista Basile, das im Jahr 1674 in *Pentamerone* umbenannt wurde (vgl. ebd., S. 14). In Basiles Sammlung finden sich früheste Versionen bekannter Grimm'scher Märchen, wie *Petrosinella* (*Petersilie*), eine Variante des *Rapunzel*-Märchens, *Cenerentola*, eine Version von *Aschenputtel* und viele weitere vollständige Fassungen bekannter Märchen (vgl. Grimm 2010, Band 3, S. 32, 47 und Geister 2010, S. 26). Auch die 1697 veröffentlichte

französische Märchensammlung *Histoires ou Contes du temps passé, avec des moralités: Contes de ma mère l'oye* von Charles Perrault gilt als Inspiration für die deutsche Märchentradition (vgl. Rölleke 2012, S. 15). In Perraults Sammlung lassen sich unter anderem frühere Versionen von *Rotkäppchen* (*Le petit Chaperon rouge*) und *Aschenputtel* (*Cendrillon ou la petite pantoufle de verre*) finden (vgl. ebd., S. 16). Selbst die arabische Sammlung *1001 Nacht* aus dem 14. Jahrhundert weist Ähnlichkeiten mit den Märchen von Jacob und Wilhelm Grimm auf (vgl. ebd., S. 18), was wohl zum Großteil auf den Ursprung der Gattung in der mündlichen Tradierung zurückzuführen ist. Doch trotz all dieser umfangreichen Sammlungen hat sich international die der Brüder Grimm am dominantesten durchgesetzt.

Jacob und Wilhelm Grimm gelten als die „bedeutendsten Märchensammler“ (Geister 2010, S. 26). Freund zufolge entstand durch sie „ein unverwechselbarer Märchentyp, der Schule machte und das Gattungsverständnis bis heute prägt“ (Freund 2005, S. 35), insbesondere durch volkstümliche Merkmale wie „die lineare Erzählstruktur, die Neigung zu sinnbildhafter Formulierung, die konsequent durchgehaltene Froschperspektive und schließlich die Glücksfiktion selbst“ (ebd.). Ihre *Kinder- und Hausmärchen* wurden 1812 und 1815 in zwei Bänden zum ersten Mal veröffentlicht und waren zu Beginn schon so erfolgreich, dass von 1819 bis 1857 „sieben Editionen der schließlich 211 Erzählungen umfassenden »Großen Ausgabe«“ (Lüthi 2004, S. 52) erschienen. Neben dieser »Großen Ausgabe« wurde auch eine »Kleine Ausgabe« mit 50 ausgewählten Märchen publiziert (vgl. ebd.), welche ab der zweiten Auflage vor allem an Kinder adressiert wurde und dass obwohl dies, laut Jacob Grimm, zunächst nicht intendiert war: „»Das Märchenbuch ist mir gar nicht für Kinder geschrieben, aber es kommt ihnen recht erwünscht und das freut mich sehr«“ (Jacob Grimm zitiert nach Lüthi 2004, S. 54). Wilhelm übernahm die Umgestaltung zum Kinderbuch, indem er bestimmte Elemente der Erzählungen zu Gunsten eines kindgerechteren Stils änderte: „Ausmerzungen anstößiger Stellen, Ethisierung, zuweilen im Sinne bürgerlichen Anstands“ (ebd., S. 55). Anhand der ersten und zweiten Auflage lassen sich auch Unterschiede bezüglich des Schreibstils der Brüder feststellen. Während Jacobs Schreibstil in der ersten Auflage durch Klarheit und eine „»buchstabengetreue« Aufzeichnung, »ohne Schminke und Zutat«“ (Jacob Grimm zitiert nach Lüthi, ebd., S. 54) geprägt sei, neige Wilhelm eher zu Ausschmückungen und mehr künstlerischer Freiheit, erläutert Max Lüthi: „Er strebt nach reicher und präziserer Motivierung, nach anschaulicher und bewegter Situationsdarstellung, ersetzt gerne das

Präsenz durch das erzählende Imperfekt, die indirekte durch die direkte Rede [...]“ (ebd.). Die bis heute anhaltende Beliebtheit der *Kinder- und Hausmärchen* beweist laut Lüthi, dass Wilhelm Grimms Stil zeitlos ist, denn nicht umsonst habe sich durch die Brüder Grimm das Lese- bzw. Buchmärchen etablieren können (vgl. ebd.).

Die Grimms selbst erklärten sich ihren Erfolg durch das Aussterben der Märchenerzähler und den durch die industrielle Revolution bedingten gesellschaftlichen Wandel (vgl. Rölleke 2012, S. 26). In der Tat rückte das Erzählen immer weiter in den Hintergrund, da die Einführung der allgemeinen Schulpflicht die Lesefähigkeit förderte und die Orte des Erzählens immer weiter schwanden (vgl. ebd., S. 26f.). Das Vorlesen spielte dafür eine immer größere Rolle und die Kinder- und Hausmärchen wurden zu einer beliebten Vorleselektüre, die nicht nur Unterhaltung versprach, sondern gleichzeitig moralische Werte vermittelte (vgl. ebd., S. 27). Aus diesen Gründen ist auch Rölleke der Meinung, der Erfolg der Kinder- und Hausmärchen sei nicht bloß

durch die überragende wissenschaftliche und künstlerische Leistung der Brüder Grimm bestimmt, sondern eben auch durch die Unterbrechung der mündlichen Traditionskette infolge gesellschaftlicher Veränderungen (die KHM füllten zur rechten Zeit diese ›Lücke‹) [...] (ebd.).

Im Folgenden werden die vier Grimm'schen Märchen *Aschenputtel*, *Rotkäppchen*, *Rapunzel* und *Schneewittchen* genauer betrachtet, da sie für die Analyse von Marissa Meyers Jugendbuchserie *Die Luna-Chroniken* von großer Bedeutung sind.

#### **4.2.1 *Aschenputtel* (KHM 21, ATU 510)**

Die Erzählung des unterdrückten jungen Mädchens Aschenputtel zählt zu den am meisten rezipierten Märchen mit mehr als 350 Varianten weltweit (vgl. Feustel 2004, S. 305). In den USA erfreuen sich die sogenannten *Cinderella-Stories* großer Beliebtheit, in denen eine junge Frau aus einfachen Verhältnissen durch einen glücklichen Zufall, aus eigener Kraft oder durch die Heirat mit einem einflussreichen, wohlhabenden Mann Berühmtheit erlangt (vgl. ebd., S. 309f.). *Walt Disneys* erfolgreicher Zeichentrickfilm prägt bis heute das Bild des unterwürfigen, schönen Mädchens Aschenputtel und wird deshalb oft fälschlicherweise mit dem Märchen der Brüder Grimm assoziiert (vgl. ebd., S. 309). Der *Disney*-Film basiert jedoch nicht auf der deutschen Erzählung, sondern auf Charles



Perraults französischer Variante *Cendrillon ou la petite pantoufle de verre*, welche den Grimms zwar geläufig war (vgl. Tomkowiak, Marzolph 1996, S. 39), aber große Unterschiede zu der Version in den *Kinder- und Hausmärchen* aufweist.

Das Grimm'sche Märchen beginnt mit dem tragischen Verlust der Mutter, die ihrer einzigen Tochter am Sterbebett aufträgt, stets „fromm und gut“ (Grimm 2010, KHM 21, S. 131) zu sein, damit „der liebe Gott“ (ebd.) und auch sie ihr immer beistehen werden. Sie verspricht ihrem Kind also, auch über ihren Tod hinaus noch weiter für es zu sorgen. Während Perrault die verstorbene Mutter lediglich nebensächlich erwähnt, wird ihr Tod in der Fassung der Brüder Grimm zum Erzählimpuls. Das Mädchen trauert um seine Mutter, besucht täglich weinend ihr Grab und verhält sich genau so, wie es diese von ihm verlangt hat – es bleibt fromm und gut. Im späteren Verlauf soll diese Treue und Frömmigkeit belohnt werden. Nach der angemessenen Trauerzeit, knapp ein halbes Jahr später, heiratet der Vater erneut. Laut Feustel entspricht dies „der früher üblichen Praxis, da der rasche Ersatz der fehlenden Arbeitskraft der Mutter unentbehrlich war“ (Feustel 2004, S. 316). Mit der Ankunft der Stiefmutter und ihrer beiden Töchter verändert sich das Leben des Mädchens grundlegend. Es muss fortan wie eine Dienstmagd alle Hausarbeiten für die Familie erledigen, wird erniedrigt, verhöhnt und ausgelacht. Insbesondere die beiden Stiefschwestern finden Gefallen daran, die leibliche Tochter ihres neuen Vaters zu unterdrücken. Der Kontrast zwischen den Mädchen wird insbesondere durch die Beschreibung der Stiefschwestern verdeutlicht. Während diese zwar „schön und weiß von Angesicht“ (Grimm 2010, KHM 21, S. 132) aber „garstig und schwarz von Herzen“ (ebd.) sind, wird Aschenputtel als „staubig und schmutzig“ (ebd.) beschrieben; sie ist jedoch aufgrund ihrer Frömmigkeit und Bescheidenheit reinen Herzens. Ihre Bescheidenheit spiegelt sich darin wider, dass sie sich lediglich ein kleines Haselreis von ihrem Vater wünscht, wohingegen die Stiefschwestern Edelsteine, Perlen und teure Kleider verlangen. Aschenputtel wiederum werden die schönen Kleider weggenommen, sie wird gezwungen für ihren Unterhalt zu arbeiten, in der Asche neben dem Herd zu schlafen und jegliche Privilegien, die ihr als Tochter eines reichen Mannes eigentlich zustünden, werden ihr verwehrt. Die vollkommene Isolation des Mädchens wird durch die scheinbare Gleichgültigkeit des Vaters, der seiner Tochter weder beisteht, noch Partei für sie ergreift, verdeutlicht. Auch er nennt sie fortan bei dem Spitznamen Aschenputtel, den sich die Stiefschwestern für sie ausgedacht haben. „Putteln“ lässt sich etymologisch von einer hessischen Redensart ableiten und bedeutet in etwa „im Staub wälzen“ (vgl. Estor 1767, S.

1417). Feustel interpretiert die bewusste äußerliche Verunstaltung Aschenputtels als Ausdruck des Neids der Stiefschwestern, die das Mädchen als Konkurrenz ansehen, bezieht dies jedoch lediglich auf die Teilnahme am königlichen Ball und die damit verbundene Brautschau des Prinzen (vgl. Feustel 2004, S. 316). Aschenputtels Erniedrigung beginnt jedoch viel früher in der Erzählung, was vielmehr darauf schließen lässt, dass die Stiefschwestern ihr die Rolle der leiblichen Tochter streitig machen wollen. Denn als leiblicher Tochter sollten Aschenputtel eigentlich alle Privilegien, die mit dem Reichtum des Vaters verbunden sind, zuteil werden. Sie bleibt jedoch ihrer Rolle als frommes, gutes sowie gehorsames Mädchen treu und lässt sich alle Bösartigkeiten gefallen. So wird sie einerseits zur Identifikationsfigur für alle Ausgestoßenen und Erniedrigten, auf welche am Ende aufgrund der Heirat mit dem Prinzen doch noch die Glückserfüllung wartet, andererseits vermittelt sie aber auch das Bild einer schwachen jungen Frau, die nur durch die Ehe ihre Erlösung findet. Feustel zufolge existieren zwei Interpretationsansätze des Grimm'schen Märchens. Der erste sieht in Aschenputtel das unterdrückte, brave Mädchen, welches nur durch die Ehe gerettet werden kann, der zweite stellt sie als Rebellin dar, die aktiv die Initiative ergreift, um ihr Schicksal zu ändern (vgl. ebd., S. 305 sowie Lüthi 1980, S. 56). Für diesen zweiten Interpretationsansatz spricht, dass Aschenputtel, nachdem ihre Stiefmutter ihr die Teilnahme am königlichen Ball untersagt, nicht gehorsam ist, sondern sich ihr widersetzt. Dieser rebellische Akt wird mit dem göttlichen Beistand belohnt, denn das Mädchen hat das Versprechen gegenüber ihrer Mutter, stets fromm und gut zu sein, eingehalten. Ein weißer Vogel bringt ihr ein prächtiges Ballkleid, durch welches sie in der Lage ist, den Ball zu besuchen und die Aufmerksamkeit des Prinzen zu gewinnen. Laut Wöller ist der weiße Vogel im Volksglauben „ein Seelenvogel, in dem sich der Geist eines Verstorbenen zeigt“ (Wöller 1986, S. 51). Im christlichen Glauben symbolisiert die weiße Taube aber auch den Heiligen Geist, weshalb nicht nur der Vogel am Grab der Mutter, sondern auch die weißen Täubchen, die für Aschenputtel die Linsen auflesen, als göttliche Hilfe interpretiert werden können. Des Weiteren wird durch die Vögel die nicht endende Fürsorge der Mutter verdeutlicht, welche selbst nach dem Tod ihrem Kind beisteht. Der göttliche und mütterliche Beistand wird dem Mädchen aber nur gewährt, solange sie gut und fromm bleibt. Durch ihren Auftritt als mysteriöse Schönheit erlangt sie die Aufmerksamkeit des Prinzen, der drei Abende in Folge nur mit ihr tanzen möchte. Mit jeder weiteren Flucht steigert sie sein Verlangen nach ihr kontinuierlich. Feustels Auffassung nach könnte dies

ein Versuch sein, den Prinzen emotional an sie zu binden, damit er sie „ungeachtet des standesgemäßen Unterschieds auch wirklich zur Braut nehmen werde“ (Feustel 2004, S. 325). Auffällig ist, dass der Königssohn Aschenputtel nur aufgrund ihres Aussehens zum Tanz auffordert. Ihre Schönheit wird in der Erzählung immer wieder erwähnt. Nur aufgrund ihres Äußeren ist sie in der Lage, die Stiefmutter, die Stiefschwester und selbst ihren Vater zu täuschen, die das Mädchen in den prunkvollen Abendkleidern nicht wiedererkennen (vgl. Grimm 2010, KHM 21, S. 135). Aschenputtel fordert den Prinzen heraus, denn er muss erfinderisch sein, um die wahre Identität seiner zukünftigen Braut zu erfahren. Seine Macht als zukünftiger Herrscher hilft ihm dabei nicht. Durch Pech, also durch Schmutz, findet der Prinz das Objekt seiner Begierde und stellt dabei fest, dass die rechte Braut keine schöne Königstochter, sondern lediglich eine unscheinbare Dienstmagd ist:

Im Schmutz leuchtet am Ende Aschenputtels wahres Wesen auf. Das Unscheinbare, Einfache erweist sich als groß und strahlend. Intuitiv handelt der Prinz wie die Alchimisten alter Zeiten, die aus schlechten Metallen Gold zu machen versuchten – in der richtigen Erkenntnis, dass sich in einer armseligen Hülle ein Schatz verstecken kann (Feldmann 2009, S. 147).

Geduldig wartet Aschenputtel, bis der Prinz sie findet. So schafft sie es am Ende der Erzählung, den Prinzen zu heiraten und von der unterdrückten und missachteten Küchenmagd zur Prinzessin aufzusteigen. *Aschenputtel* erzählt also, ganz dem klassischen Märchenstil entsprechend, eine Geschichte des sozialen Aufstiegs. Obwohl das Mädchen selbst die Initiative ergreift und dadurch die Liebe des Königssohns gewinnt, ist es am Ende aber dennoch der Mann, der es vermag, sie aus ihrem armseligen Leben zu retten. Nur die Heirat ermöglicht es Aschenputtel, ihrem feindseligen Zuhause zu entfliehen, weshalb man das Märchen nicht vollends als Emanzipationsgeschichte bezeichnen kann. Der Handlungsverlauf ist charakteristisch für das Volksmärchen, denn aus der Mangelersahrung, der fehlenden Zuneigung der Familie, entwickelt sich der Wunsch nach Liebe, Anerkennung und einem besseren Leben, durch welchen die Märchenheldin angetrieben wird, Vertrautes zu verlassen und ihr Glück zu suchen. Die Glückserfüllung findet sie in der Ehe mit dem Prinzen. Typisch für das Märchen ist auch die Bestrafung der bösen Stiefschwester am Ende. Zusätzlich zu ihrer eigenen Verstümmelung picken ihnen die Tauben die Augen aus und verdeutlichen somit, dass die Schwester „blind sind für die Liebe, weil sie nur die Macht zu sehen vermögen“ (Wöller 1986, S. 129). Sie müssen nun bis zu ihrem Tod „nach innen schauen“ (ebd.) in ihre garstigen, schwarzen Herzen,

während Aschenputtel mit reinem, weißen Herzen ein Leben voll Glück, Liebe und Wohlstand führen wird. Die Stärkung der Erniedrigten sowie die Glücksfiktion stehen bei Aschenputtel zwar im Mittelpunkt, doch das gehorsame, gutmütige Mädchen kann auch als „Prototyp bürgerlicher Erziehungsintentionen gelten“ (Uther 2008, S. 52), denn durch ihre Bescheidenheit, die Geduld und Gutmütigkeit, mit der sie die Demütigungen erträgt, durch ihre Liebe zu Mensch und Tier, ihre Treue zur verstorbenen Mutter, die Frömmigkeit sowie durch den Glauben an eine bessere Zukunft wird die junge Frau zum Vorzeigebispiel der christlichen Erziehung.

#### **4.2.2 Rotkäppchen (KHM 26, ATU 333)**

Die Erzählung *Rotkäppchen* ist ebenfalls schon in der Märchensammlung Perraults zu finden. Die sexuellen Anspielungen und das tragische Ende von *Le petit Chaperon rouge* waren aber für die deutsche Biedermeier-Gesellschaft zu provokant (vgl. Zipes 1982, S. 32). Die Brüder Grimm entfernten jegliche erotischen Züge des Märchens und schufen ein Happyend, in welchem die Großmutter und das Mädchen gerettet werden und der böse Wolf gleich doppelt bestraft wird. Während der rote Umhang des Kindes bei Perrault noch als Symbol für die erwachende Sexualität bzw. die einsetzende Menstruation (vgl. Ritz 2000, S. 26) gedeutet werden kann, steht die leuchtende Farbe bei den Grimms wohl eher sinnbildlich für den ungehorsamen Charakter des Mädchens, der bestraft werden muss. Denn als die Mutter Rotkäppchen beauftragt, ihrer kranken Großmutter Kuchen und Wein zu bringen, ermahnt sie das Kind, „sittsam“ (Grimm 2010, KHM 26, S. 150) zu sein und nicht abseits des Weges zu laufen. Sie soll also gehorsam sein und nicht vom rechten Weg abkommen. Mit dieser Ermahnung wird die erzieherische Absicht deutlich, denn am Ende der Erzählung wird noch einmal darauf verwiesen, nämlich als Rotkäppchen sich vornimmt, nie wieder ein Verbot der Mutter zu missachten. Im Unterschied zu Perrault, der die Moral explizit formuliert, wird diese bei den Brüdern Grimm durch die Märchenfigur selbst vermittelt:

Rotkäppchen denkt im stillen [sic!], daß es nie wieder vom Weg abweichen wird, wenn die Mutter ein Verbot ausgesprochen hat. Statt einer äußerlichen, angehängten Moral wie bei Perrault ist bei den Grimms, die das Seelenleben des Mädchens konturieren und ihre ganze Märchensammlung als Erziehungsbuch verstehen, die Moral eine innere: die Erziehungsregel von außen wird eine innerlich akzeptierte

Norm, und man darf annehmen, daß sich der Vorsatz, nicht mehr vom Weg abzuweichen, sowohl auf den Waldweg als auch auf den künftigen Lebensweg bezieht (Ritz 2000, S. 29f.).

Im Wald begegnet Rotkäppchen dem Wolf, der hier als Verführer auftritt – zwar nicht mehr wie bei Perrault im erotischen Sinne, aber dennoch als Gefährdung der menschlichen Tugend. Hans Ritz bezeichnet ihn als „sublime[n] Lustprinzipienreiter“ (ebd., S. 32), der „die Natur, die Schönheit, das freie Umsichblicken, die Musik der Vögel, das lustige, freie, wilde Waldleben in Gegensatz zum geregelten Leben in der Gesellschaft“ (ebd.) stellt. Es gelingt ihm, dem gutgläubigen Mädchen die Wegbeschreibung zum Haus der Großmutter zu entlocken und sie mit dem Hinweis auf die Schönheit des Waldes von ihrem Versprechen, gehorsam zu sein, abzulenken. Die schönen Blumen werden dem Mädchen zum Verhängnis. Auffallend ist jedoch, dass das Kind nicht bloß zum eigenen Vergnügen das Verbot der Mutter missachtet, sondern mit dem guten Vorsatz, der Großmutter zusätzlich zu Kuchen und Wein noch einen Blumenstrauß zu pflücken. Die Beziehung zwischen der alten Frau und ihrer Enkelin ist innig, denn schon zu Beginn wird erwähnt, dass die „kleine süße Dirne“ (Grimm 2010, KHM 26, S. 150) von allen geliebt wird, aber am meisten von ihrer Großmutter, welche sie mit Geschenken überhäuft, unter anderem mit dem namensgebenden „Käppchen aus rotem Sammet“ (ebd.). Das Mädchen möchte ihr also mit den schönen Waldblumen eine Freude machen und verliert sich in deren Schönheit. Der Wolf begibt sich unterdessen zum Haus der alten Frau, um diese zunächst zu verschlingen und danach Rotkäppchen in eine Falle zu locken. Logisch ist dieses Verhalten keineswegs, denn der Leser wird sich wohl fragen, warum der Wolf das kleine Mädchen nicht direkt im Wald verspeist und danach die Großmutter überfällt. Ritz vermutet dramaturgische Gründe für die fehlende Logik der Handlung:

Spannung wird erzeugt, man fragt sich, was der Wolf noch alles im Schilde führt, und die furchteinflößende, aber auch lusterregende Bettszene, der Höhepunkt des Märchens, wird vorbereitet (Ritz 2000, S. 30).

Der Plan des Wolfs geht auf. Erst gibt er sich als Rotkäppchen aus, gelangt somit ins Haus der Großmutter und verschlingt sie, danach zieht er deren Kleider an, legt sich in ihr Bett, täuscht so die Enkelin und frisst auch sie. Vorher stellt Rotkäppchen dem als Großmutter getarnten Wolf vier Fragen in kindlich naiver Manier, auf die es immer bedrohlichere Antworten bekommt (vgl. ebd., S. 36). In dieser Bettszene finden sich selbst bei den Brüdern Grimm sexuelle Anspielungen, denn

das Bett mit den Vorhängen bildet das Ambiente, in dem das Auffressen als

Vergewaltigung (physische Gewalt), als einverleibende Besitzergreifung (psychische Gewalt) und als spielerische Lust aufgefaßt werden kann (ebd.).

Die Rettung der alten Frau und des Mädchens folgt prompt durch einen Jäger, der, genau wie die Mutter der sieben Geißlein, den Bauch des Wolfs aufschneidet, woraufhin Rotkäppchen und ihre Großmutter herausspringen. Den Wolfsmagen füllt der Jäger wieder mit großen Steinen, womit die Fresssucht des wilden Tiers verhöhnt und bestraft wird. Der böse Wolf ist also besiegt und stirbt aufgrund der Steine in seinem Bauch. Die Großmutter scheint das traumatische Erlebnis gut überstanden zu haben, denn sie erholt sich nach dem Genuss des mitgebrachten Kuchen und Weins wieder. In dem erweiterten Ende ist ersichtlich, dass Rotkäppchen aus seinem Fehler gelernt hat, denn das Mädchen begegnet erneut einem Wolf, lässt sich aber nicht von ihm verführen. Mithilfe der Großmutter wird das gefräßige Tier überlistet, denn es rutscht in einen Eimer voller Wurstwasser und ertrinkt. Die kleine süße Dirn respektiert nun mehr denn je die Autorität der Mutter und schwört, stets gehorsam zu sein. In gewisser Weise wird in dem Märchen also der Reifungsprozess des Mädchens dargestellt, denn

die elterliche Autorität wird bekräftigt, abweichendes Verhalten wird als gefährlich dargestellt, das Kind gibt dem Konformitätsdruck nach, streift die Naivität ab und entsagt der Lust auf die schönen Sachen links und rechts (ebd., S. 30).

Die jungen Leser sollen anhand der Erzählung lernen, wie gefährlich es sein kann, wenn sie ihren Eltern gegenüber nicht gehorsam sind. Anders als bei *Aschenputtel* steht hier der pädagogische Wert im Vordergrund und nicht die Glücksfiktion.

#### **4.2.3 Rapunzel (KHM 12, ATU 310)**

Laut Hans-Jörg Uther stammt die Grimm'sche Fassung des *Rapunzel*-Märchens von Friedrich Schulz' deutscher Übersetzung des französischen Zaubermärchens *Persinette* (Mademoiselle de la Force, erstmals veröffentlicht in *Les Contes des contes*), welches wiederum auf der italienischen Variante *Petrosinella* des Neapolitaners Giambattista Basile basiert (vgl. Uther 2008, S. 26). Wie schon bei *Rotkäppchen* wurden die sexuellen Andeutungen von Jacob und Wilhelm Grimm aus der Erzählung gestrichen, insbesondere in der zweiten Auflage, um ein kindgerechtes Märchen zu erhalten (vgl. ebd., S. 27). Die

durch die Pubertät bedingten körperlichen Veränderungen des Mädchens, welche in der ersten Auflage von 1812 noch thematisiert wurden, fehlen in der späteren Version ab 1819 gänzlich und auch die Ursache für die Geburt von Rapunzels Zwillingen findet keine Erwähnung, auch wenn dadurch die Logik der Erzählung in Frage gestellt werden kann (vgl. ebd.).

Das Märchen beginnt noch vor der Geburt der Heldin. Ihre schwangere Mutter lüstet nach den Rapunzeln im Garten der Nachbarin, welche eine mächtige Zauberin ist. Der Heißhunger der Schwangeren wird zum Handlungsimpuls, denn der Vater Rapunzels wird ertappt, als er zum zweiten Mal in den Garten einbricht, um die Pflanzen für seine Frau zu stehlen. Die Zauberin verlangt das Neugeborene im Tausch gegen die Rapunzeln, was ihr der verängstigte Mann zusagt. Aufgrund seiner Furcht vor dem Zorn der übernatürlichen und mächtigen Frau überlässt er ihr also das Kind, auf das er und seine Frau sehnlichst gewartet haben. Der unstillbare Heißhunger der Mutter, die Schwäche des Vaters und sein Bedürfnis nach Selbstschutz besiegeln das Schicksal des ungeborenen Mädchens. Dieses schockierende Ereignis wird durch das Versprechen der Zauberin, für das Kind wie eine Mutter zu sorgen, gemildert. Im späteren Verlauf der Erzählung wird sie von Rapunzel Frau Gothel genannt, was von dem althochdeutschen „gotmuoter“ abgeleitet ist und Gvatterin bzw. Taufpatin bedeutet (vgl. Freund 1996, S. 34). Dies deutet darauf hin, dass die Beziehung zwischen dem Mädchen und der Zauberin vertraulich und friedlich ist. Die Erzählung erhält eine Wende, als das Mädchen zwölf Jahre alt wird. Inzwischen ist sie zu einer wunderschönen jungen Frau herangewachsen: „Rapunzel ward das schönste Kind unter der Sonne“ (Grimm 2010, KHM 12, S. 85). Frau Gothel sperrt sie in einen hohen Turm ein, mit nur einem kleinen Fenster und ohne Türen oder Treppen. Sie muss also ähnlich wie die Rapunzeln hinter der Mauer im Garten der Zauberin ein Leben in Isolation führen (vgl. ebd.). Doch die langen Haare des Mädchens, welche symbolisch für das vitale Wachstum und die Unaufhaltsamkeit der Pubertät stehen, ermöglichen dem Kind den Kontakt zur Außenwelt (vgl. Freund 1996, S. 35). Durch den Goldglanz der Haare wird Rapunzels Schönheit und Kostbarkeit verdeutlicht und ihre liebliche Stimme fungiert als Lockmittel für den Prinzen, der von ihrem Klang verzaubert wird, ähnlich wie von dem Gesang einer Sirene aus der griechischen Mythologie. Freund sieht in der Ankunft des Königssohns „ein unzweideutig erotisches Element“ (ebd.), welches „die innige Vereinigung von Mann und Frau“ (ebd.) versinnbildlicht.

Rapunzels süße Stimme, vor allem aber ihr Haar, nun eindeutig als erotischer Reiz

begriffen, weisen der geschlechtlichen Liebe den Weg. Die Frau zieht den Mann zu sich empor, um das Glück der Geschlechter auf Erden zu begründen. Ihre Zusammenkünfte sind auf den Abend und auf die Nacht beschränkt, auf die Zeit der Liebe, während der Tag der Zauberin vorbehalten ist (ebd.).

Es ist jedoch wichtig zu erwähnen, dass dieses erotische Element lediglich Bestandteil der Interpretation ist und nicht explizit im Text erwähnt wird. Die erste Begegnung zwischen Rapunzel und dem Königssohn verläuft sehr gesittet, denn schon kurz nach dem Kennenlernen verloben sie sich. Dabei spielt vor allem die Jugend und Schönheit des Prinzen eine Rolle, da Rapunzel von diesen Reizen angezogen wird und sich nach Liebe sehnt: „[...] und sie sah dass er jung und schön war, so dachte sie »der wird mich lieber haben als die alte Frau Gothel«, und sagte ja und legte ihre Hand in seine Hand (Grimm 2010, KHM 12, S. 86). Rapunzels Naivität und Offenheit wird ihr zum Verhängnis, denn als sie der Zauberin gutgläubig von den Besuchen des Königssohns erzählt, wird diese so wütend, dass sie dem Mädchen die prachtvollen Haare abschneidet und sie in eine Wüstenei verbannt. Laut Freund ist das Abschneiden der Haare, welches „im Mittelalter eine entehrende Strafe“ (Freund 1996, S. 37) darstellte, eine grausame Bestrafung, da sie sich „gegen die sinnliche Schönheit wie gegen das vitale Wachstum“ (ebd.) richtet. Des Weiteren wird die junge Frau im fruchtbaren Alter in eine unfruchtbare Landschaft verbannt (vgl. ebd.), ein Umstand, den die Macht der wahren Liebe jedoch besiegen kann, da Rapunzel an diesem lebensfeindlichen Ort nicht nur ein Kind bekommt, sondern gleich Zwillinge. Der Prinz stürzt sich vor lauter Trauer über die Verbannung seiner Geliebten aus dem Fenster des Turms, stirbt jedoch nicht, denn die Zauberin straft ihm mit etwas weitaus Schlimmeren: Er erblindet und wird somit seine schöne Rapunzel nie wieder erblicken. Doch typisch für das Märchen siegt das Gute, die wahre Liebe, am Ende über das Böse, also Frau Gothels Fluch, der die beiden Liebenden auf ewig voneinander trennen sollte. Der Prinz gelangt nach jahrelangem Umherirren wie durch ein Wunder in die Wüstenei, in der Rapunzel mit den beiden Kindern lebt und die Wiedervereinigung des Paares führt dazu, dass der Fluch gebrochen wird. Rapunzels Tränen heilen den Königssohn und er erlangt sein Augenlicht zurück. Nur allein durch die Macht der wahren Liebe wird dieses Wunder Wirklichkeit und die Tränen zum „Gesundbrunnen“ (ebd., S. 39). Am Ende der Erzählung steht also wieder die Glückserfüllung, denn Rapunzel und ihr Prinz leben und herrschen „noch lange glücklich und vergnügt“ (Grimm 2010, KHM 12, S. 88) in ihrem Königreich.

Die Wiedervereinigung der Liebenden führt den Blinden aus seiner Finsternis zurück



ins Licht und die Verbannte aus der Wüstenei in das Königreich, wo beide ihre natürliche Erfüllung im Hier und Jetzt finden (Freund 1996, S. 39).

#### 4.2.4 *S(ch)neewittchen* (KHM 53, ATU 709)

Die Brüder Grimm schufen aus sechs verschiedenen *Schneewittchen*-Erzählungen ihr wohlbekanntes Buchmärchen, das sich von den früheren Versionen insbesondere durch seinen kultivierteren Stil unterscheidet (vgl. Lüthi 2008, S.180f.). Feustel zählt die Figur Schneewittchen zu den „schlafenden Schönheiten“ (Feustel 2004, S. 257), die wie Dornröschen „ohnmächtig“ (ebd., S. 258) darauf wartet, von ihrem Prinzen gerettet zu werden. Trotz der passiven Darstellung der weiblichen Hauptfigur musste dieses Märchen selbst im 21. Jahrhundert nichts von seiner Beliebtheit einbüßen (vgl. ebd., S. 259).

Ebenso wie die Erzählung *Rapunzel* beginnt *Schneewittchen* noch vor der Geburt der Märchenheldin. Eine Königin sitzt am Fenster, betrachtet die winterliche Landschaft und wünscht sich ein Kind. In der kalten, leblosen Jahreszeit Winter sehnt sie sich also nach neuem Leben (vgl. Freund 1996, S. 141). Laut Freund spiegelt auch die Beschreibung des Kindes diese Sehnsucht wider, denn er interpretiert die Farben Rot und Weiß als Farben des Bluts und Lichts und das Schwarz als Farbe der Erde, die im Märchen den Ursprung der vitalen Kräfte symbolisiert (vgl. ebd.). Die liebende Mutter stirbt bei der Geburt Schneewittchens und wird wie auch schon in *Aschenputtel* recht schnell durch eine Stiefmutter ersetzt, die zwar schön, aber auch „stolz und übermütig“ (Grimm 2010, KHM 53, S. 258) ist. Durch sie wird das Glück des Kindes gefährdet. Anders als die leibliche Mutter, deren Wunsch es war, neues Leben auf die Welt zu bringen, hegt die Stiefmutter nur selbstsüchtige Wünsche. Sie möchte die schönste Frau im Lande sein und duldet keine Konkurrenz: „Nicht die Weitergabe des Lebens liegt ihr am Herzen, sondern einzig die leblose Reproduktion des eigenen Konterfeis“ (Freund 1996, S. 142). Das Märchen thematisiert den Konflikt zwischen den Generationen, denn das Kind Schneewittchen wächst zu einer wunderschönen jungen Frau heran und zieht somit den Zorn und Hass der Stiefmutter auf sich.

Das Mädchen auf der aufsteigenden Linie des Lebens, in seiner Jugend tausendmal schöner als die Alternde, erinnert die, deren Leben sich bereits zu neigen beginnt, an die eigene, nicht eingestandene Vergänglichkeit, daher muß es beseitigt werden (ebd.).

Der mit dem Mord beauftragte Jäger soll Herz, Lunge und Leber, welche im Volksglauben den „Sitz der Lebenskräfte“ (ebd.) symbolisieren, herausschneiden, damit diese „die Königin in einem Akt kannibalischer Magie [...] wieder verjüngen“ (ebd.). Der Zauberspiegel, der sie in ihrer Eitelkeit zunächst immer bestätigte, wird nun zum verhassten Vermittler der Realität, der ihr die Vergänglichkeit ihrer eigenen Schönheit offenbart. Schneewittchens jugendliche Schönheit dagegen wirkt wie ein „Selbstschutz“ (ebd., S. 143), denn der Jäger ist nicht in der Lage, seinen grausamen Auftrag auszuführen. Die erzwungene Verbannung des Mädchens führt es zu den sieben Zwergen, die ihm Unterschlupf gewähren, solange es für sie die Hausarbeit erledigt. Die als privilegierte Königstochter Geborene

ordnet sich selbstverständlich in den Prozess des Gebens und Nehmens ein. Der Aufenthalt im Zwergenhaus ist die Lehrzeit des heranwachsenden Menschen in der Begegnung mit den fundamentalen Bedingungen des Daseins (ebd., S. 144).

Die häusliche Idylle währt aber nicht lange, denn die Märchenheldin wird von der Königin gefunden und muss drei Mordanschläge überstehen, bevor ihr Prinz sie rettet. Nach den ersten beiden Anschlägen können die Zwerge das Mädchen noch Wiederbeleben, doch der dritte Versuch der Königin scheint erfolgreich zu sein. Durch den Apfel, das biblische Symbol der verbotenen Frucht, der von der Stiefmutter vergiftet wurde, verfällt sie in einen todesähnlichen Zustand und wird von den Zwergen, die ihren schönen Schatz selbst durch den Tod nicht verlieren wollen, in einem Glassarg aufgebahrt. Die Schönheit Schneewittchens triumphiert über den Tod und führt dazu, dass sich der Prinz auf den ersten Blick in eine scheinbar Tote verliebt. „Was Selbstsucht und Haß zu vernichten suchten, weckt die Liebe am Ende wieder auf“ (ebd., S. 146). Die Märchenheldin wird durch die Liebe des Prinzen erlöst und die Zusammenführung der Liebenden besiegelt das Ende der Stiefmutter. Die Hexenkünste ausübende Antagonistin wird mit eisernen Pantoffeln, die „auf den Glauben an die bösen Zauber abwehrenden Kräfte des Eisen“ (ebd., S. 147) verweisen, besiegt und muss am Ende des Märchens vor der Schönheit der Jugend kapitulieren. Die Glückserfüllung besteht nicht nur darin, dass die Heldin den Prinzen heiratet und in ihr privilegiertes Leben zurückkehrt, sondern auch dadurch, dass durch die Ehe, also die Zusammenführung von Mann und Frau, der Grundstein für die Weitergabe neuen Lebens gelegt ist.

Schneewittchen ist das Märchen vom Triumph der Lebenskräfte und der lebenserhaltenden Kraft der Liebe über die tödliche Unfruchtbarkeit der Selbstsucht und des Hasses (ebd.).

## 5. Marissa Meyers *Luna-Chroniken*

In Marissa Meyers Romanserie treten Figuren, die eng an die bekannten Märchenfiguren Aschenputtel, Rotkäppchen, Rapunzel und Schneewittchen angelehnt sind, in einer futuristischen Welt mit Cyborgs, Androiden und genmanipulierten Mischwesen auf, welche im Krieg mit dem Planeten Luna, dem besiedelten Mond, steht. Im Mittelpunkt der Romanserie steht die 16-jährige Cinder, die als Cyborg von der Gesellschaft verachtet und gemieden wird. Als sie erfährt, dass sie in Wahrheit die verschollene Prinzessin Selene und somit die rechtmäßige Thronerbin Lunas ist, beschließt sie, die Erde und Luna vor ihrer Tante, der tyrannischen Königin Levana, zu befreien. In jedem Band der *Luna-Chroniken* werden weitere Protagonistinnen eingeführt, deren Handlungsstränge sich nach und nach miteinander vermischen. So kämpfen Cinder, Scarlet, Cress und Winter am Ende gemeinsam gegen die böse Königin, versorgen die Erde mit dem Impfstoff gegen die tödliche Epidemie Letumose und bewahren zwei Planeten sowie ihre ‚Prinzen‘ vor einer düsteren Zukunft.

Im Folgenden soll untersucht werden, inwiefern sich Marissa Meyers Jugendbuchserie intertextuell auf die Grimm'schen Märchen bezieht und welche Merkmale der Science-Fiction in den Romanen aufgegriffen werden.

### 5.1 Die *Luna-Chroniken* als moderne Märchenadaption

#### 5.1.1 Intertextualität

Bevor auf intertextuelle Bezüge in den *Luna-Chroniken* eingegangen wird, soll zunächst der Begriff Intertextualität kurz definiert werden, um eine theoretische Grundlage zu schaffen.

Intertextualität beschreibt die Bezugnahme eines Texts auf einen anderen Text, wodurch eine Metaebene entsteht, die dem Folgetext eine neue Dimensionen verleiht (vgl. Becker 2006, S. 266):

[...] die bewusste Bezugnahme auf einen Text etabliert innerhalb eines Werks eine Metaebene: In seiner Eigenschaft als Folgetext, der auf einen oder mehrere Prätexte rekurriert, erhält es neue Textschichten und Dimensionen. Intertextuelle Verfahren in

Texten können etwa Zitat, Zitatmontage, Parodie, Travestie oder Anspielungen sein (ebd.).

Doch auch Stoffe, Themen und Motive können aus dem Prätext entnommen werden und im Folgetext umgesetzt werden (vgl. ebd.). Die Bezugnahme erfolgt bewusst entweder als »offenes Zitat«, indem eine im Werk handelnde Person den Prätext zitiert oder als »kryptisches Zitat«, welches nicht direkt als Zitat gekennzeichnet ist und sich somit nur einer bestimmten „ideellen“ (Joost 1993, S. 191) Lesergruppe offenbart (vgl. ebd.). Grundsätzlich wird zwischen einer eng gefassten und einer weit gefassten Definition von Intertextualität unterschieden (vgl. Kurwinkel 2012). Die bulgarische Literaturtheoretikerin Julia Kristeva prägte den Begriff Intertextualität in den späten sechziger Jahren erstmals und entwickelte ein poststrukturalistisches Modell, welches besagt, dass jeder Text aus einem Mosaik aus Zitaten besteht: „[...] jeder Text baut sich als Mosaik von Zitaten auf, jeder Text ist Absorption und Transformation eines anderen Textes“ (Kristeva 1972, S. 348). Intertextualität ist ihrer Ansicht nach also kein außergewöhnliches Merkmal eines Textes, „sondern mit der Textualität bereits gegeben. Damit ist jeder Text in jedem seiner Teile und Aspekte intertextuell“ (Pfister 1985, S. 8). Pfister und Broich kritisieren diesen universalen Aspekt von Kristevas Theorie, da Intertextualität „notwendigerweise von geringem heuristischem Potential für die Analyse und Interpretation“ sei, wenn jeder Text intertextuell wäre (vgl. ebd., S. 15). Dieser sehr weit gefassten Definition steht eine enger gefasste Theorie gegenüber, deren einflussreichster Vertreter der französische Literaturwissenschaftler Gérard Genette ist. Genette untersucht verschiedene Aspekte intertextueller Beziehungen und entwirft ein weitaus differenzierteres Modell als Kristeva. Er bestimmt die Terminologie ‚Transtextualität‘ als Oberbegriff für den Bezug von Texten aufeinander und ordnet diesem die Intertextualität unter (vgl. Genette 1993, S. 9f.). Neben der Intertextualität unterscheidet er zwischen fünf Typen von Transtextualität: Intertextualität (Typ 1), Paratextualität (Typ 2), Metatextualität (Typ 3), Hypertextualität (Typ 4) und Architextualität (Typ 5). Unter dem ersten Typus versteht er die

Beziehung der Kopräsenz zweier oder mehrerer Texte, d. h. in den meisten Fällen, eidetisch gesprochen, als effektive Präsenz eines Textes in einem anderen Text (ebd., S. 10).

Als klassische Beispiele dafür nennt er das Zitat, welches auch als solches erkennbar ist (Anführungszeichen, mit oder ohne Quellenangabe), das Plagiat und die Anspielung (vgl. ebd.). Die Anspielung zielt auf die Belesenheit des Adressaten (vgl. ebd.), ähnlich wie das

kryptische Zitat. Sie beschränkt sich „eher auf einzeln vorkommende Figuren (Details) als auf ein in seiner Gesamtstruktur betrachtetes Werk“ (ebd., S. 11). Mit dem zweiten Typus, Paratextualität, sind Textteile gemeint, die nicht zum eigentlichen Text gehören: „Titel, Untertitel, Zwischentitel; Vorworte, Nachworte, Hinweise an den Leser, Einleitungen [...], Umschlag [...]“ (ebd.). Die Erwartungen des Lesers werden durch die Paratextualität gesteigert. Frauke Berndt und Lily Tonger-Erk nennen als Beispiel Klopstocks *Messias*, denn „[w]eil ‚Messias‘ in latinisierter Form ‚Christus‘ heißt, erwarten die Leser/innen des 18. Jahrhunderts (und möglicherweise auch der folgenden Jahrhunderte) einen religiösen Text“ (Berndt / Tonger-Erk 2013, S. 116). Der dritte Typ, Metatextualität, beschreibt Texte, die als Kommentar zu anderen Texten apostrophiert sind, also theoretische Texte, die sich auf andere Werke beziehen (vgl. ebd., S. 118 und Genette 1993, S. 13). Unter Hypertextualität, dem vierten Typ von Transtextualität, versteht Genette jede Art von Beziehung zwischen Texten, die sich nicht bloß wie die Intertextualität auf Zitate, Plagiate oder Anspielungen beschränkt (vgl. Berndt / Tonger-Erk 2013, S. 119f.). Text B (Hypertext) kann ohne Text A (Hypotext) „strukturell nicht existieren“ (ebd., S. 120), da er mit Hilfe einer direkten bzw. einfachen Transformation oder einer indirekten Transformation (Nachahmung) von Text A entstanden ist (vgl. Genette 1993, S. 15). Bei der direkten Transformation bleibt der Inhalt des Hypotexts bestehen, aber die Form wird im Hypertext verändert. Gleiches wird also anders ausgedrückt (vgl. ebd., S. 17). Als Beispiel nennt Genette James Joyces Roman *Ulysses*, in welchem die Handlung der *Odyssee* direkt transformiert und ins Dublin des 20. Jahrhunderts verlegt wird (vgl. ebd., S. 15). Die Nachahmung wiederum erhält die Form und verändert den Inhalt, etwas anderes wird also auf die selbe Art und Weise ausgedrückt (vgl. ebd.). Berndt und Tonger-Erk nennen als naheliegendes Beispiel für direkte Transformation die Übersetzung eines literarischen Textes, „weil [sich] bei gleichem Inhalt die Erscheinungsform ändert“ (Berndt / Tonger-Erk 2013, S. 121), wobei sie hier auf die Problematik hinweisen, dass sich die Bedeutung des Hypotexts im Hypertext, abhängig vom jeweiligen kulturellen Kontext, verändert (vgl. ebd.). Die deutsche Übersetzung der *Luna-Chroniken* könnte also vereinfacht gesagt schon der Hypertextualität zugeordnet werden. Der fünfte Typ von Transtextualität, die Architextualität, spricht ebenfalls wie die Paratextualität die Erwartungen der Leser/innen an (vgl. ebd., S. 123). Paratextuelle Hinweise, beispielsweise Untertitel, welche die Textgattung angeben, „verweisen [...] auf die ‚Bauform‘ des Textes“ (ebd.).

Auf transtextuelle Beziehungen zwischen den Grimm'schen Märchen und Marissa Meyers Jugendbuchserie soll im Folgenden eingegangen werden. Insbesondere die drei Typen Intertextualität, Paratextualität und Hypotextualität spielen dabei eine wichtige Rolle.

### 5.1.2 Intertextuelle Bezüge in den *Luna-Chroniken* auf die Grimm'schen Märchen

Schon der Umschlag eines jeden Buches aus den *Luna-Chroniken* erweckt bei den Leserinnen und Lesern bestimmte Erwartungen bezüglich der Handlung. Der Umschlag des ersten Bands, *Wie Monde so silbern*, lässt aufgrund des silbernen High Heels die Vermutung aufkommen, dass es sich um eine Variante des *Aschenputtel*-Märchens handeln könnte. Verstärkt wird diese Vermutung in der amerikanischen Originalausgabe durch den Titel *Cinder*, abgeleitet von Cinderella, der englischen Bezeichnung Aschenputtels. Diese Methode des intertextuellen Bezugs, sowohl im Hinblick auf die jeweiligen Titel als auch die Buchcover, wird in jedem Band der Reihe beibehalten, sodass der Leser schon bevor er ein Blick ins Innere geworfen hat, dem jeweiligen Buch ein Märchen zuordnen kann. Auf dem Umschlag des zweiten Bands der Reihe ist ein roter Wolf abgebildet, auf dem dritten ein goldener geflochtener Zopf und auf dem vierten eine weiße Krone. Auch hier sind die Cover der amerikanischen Originalausgaben<sup>2</sup> bezeichnender, denn ein roter Umhang (zweiter Band), eine Frau mit sehr langem blonden Zopf (dritter Band) sowie ein roter Apfel (vierter Band) sind deutliche Anspielungen auf die Grimm'schen Märchenfiguren. Ebenso bedeutungsträchtig sind die amerikanischen Titel der jeweiligen Romane, da *Scarlet* und *Winter* aufgrund der Farbsymbolik auf die Grimm'schen Märchenfiguren Rotkäppchen und Schneewittchen verweisen, während es bei *Cress* auf den ersten Blick schwieriger erscheint, eine passende Assoziation mit dem *Rapunzel*-Märchen zu finden. Wie oben bereits erläutert wird Rapunzel nach den Pflanzen im Garten der Zauberin benannt. Cress ist in Marissa Meyers Roman eine Kurzform des Namens Crescent Moon, der in seiner gekürzten Variante ebenfalls eine Bezeichnung für eine Pflanze ist, denn Cress bedeutet auf deutsch Kresse. Auch die deutschen Titel der jeweiligen Bände (*Wie Monde so silbern*, *Wie Blut so rot*, *Wie Sterne so golden*, *Wie Schnee so weiß*) nehmen mit

---

<sup>2</sup> Alle deutschen sowie US-amerikanischen Buchcover werden zur Veranschaulichung als Anhang an diese Arbeit angefügt.

Hilfe von Farbsymbolik Bezug auf die Grimm'schen Märchen. Die Farben Silber (Aschenputtels silberner Schuh), Rot (Rotkäppchens Umhang), Gold (Rapunzels Haar) und Weiß (Schneewittchens schneeweißer Teint) sind charakteristisch für die jeweiligen Märchenfiguren. Genettes Theorie zufolge sind dies paratextuelle Verweise auf die Grimm'schen Märchen, da sie nicht den Text selbst betreffen, sondern nur seinen Rahmen und bestimmte Erwartungen bezüglich des Inhalts in den Lesern hervorrufen. Das Buchcover der amerikanischen Ausgabe des ersten Bands geht sogar noch einen Schritt weiter, indem nicht nur der für *Aschenputtel* charakteristische Schuh abgebildet wird, sondern ebenfalls das Röntgenbild eines Cyborg-Beins. Damit wird dem Leser zu verstehen gegeben, dass es sich hier nicht um eine klassische *Aschenputtel*-Variante handelt, sondern um eine Neuerzählung mit Elementen der Science-Fiction:

The cover of the paperback edition of Meyer's *Cinder: The Lunar-Chronicles*, shows an X-rayed leg and foot, through which we see the mechanical workings of a cybernetic limb. This image is of course comparable with what we will come to expect from this novel, a rewriting of *Cinderella* as a Cyborg in a post-apocalyptic world ravished by plague (Montz 2014, S. 115).

Jeder Roman der *Luna-Chroniken* ist in vier, bzw. im Falle des letzten Bands in fünf, Teilabschnitte (‚Bücher‘) unterteilt. Die jeweiligen Abschnitte werden mit Zitaten aus den Grimm'schen Märchen eingeleitet, wobei im ersten Roman Zitate aus *Aschenputtel*, im zweiten aus *Rotkäppchen*, im dritten aus *Rapunzel* und im vierten aus *Schneewittchen* stammen. Somit wird der direkte Bezug auf die *Kinder- und Hausmärchen* deutlich, auch wenn eine explizite Quellenangabe fehlt. Des Weiteren wird der strukturelle Aufbau der Romane ersichtlich, welcher sich an dem jeweiligen Märchen orientiert. Somit kann der Leser mit Hilfe des Zitats den groben Handlungsverlauf erahnen, wobei durchaus auch mit den Erwartungen der Adressaten gespielt wird, da die Handlung der Grimm'schen Märchen nicht exakt übernommen, sondern oftmals in verfremdeter Form wiedergegeben wird. Insbesondere im zweiten Roman, *Wie Blut so rot*, rufen die *Rotkäppchen*-Zitate Unschlüssigkeit im Leser bezüglich des Charakters Wolf hervor. Aufgrund der Liebesgeschichte zwischen ihm und der Protagonistin Scarlet wird er zunächst als positive Figur wahrgenommen. Die Zitate erwecken aber gleichzeitig den Anschein, Wolf erfülle das im Märchen *Rotkäppchen* stereotypische Verhalten des bösen Wolfs und helfe Scarlet nur, um sie letztendlich zu betrügen. Die daraus resultierende Unschlüssigkeit des Lesers bezüglich seines Charakters erzeugt Spannung und wird erst am Ende des Romans aufgelöst. Die direkten Zitate sind Genettes Theorie zufolge der Intertextualität

zuzuordnen, erfüllen aber auch die Bedingungen von Paratextualität, da sie nicht Teil der Handlung sind, sondern diese vielmehr umrahmen und als Titel der jeweiligen Teilabschnitte dem Paratext angehören.

Wie oben bereits erwähnt fokussiert jeder Band der *Luna-Chroniken* ein bestimmtes Märchen der Brüder Grimm. Die Handlung orientiert sich also grob an dem Grimm'schen Hypotext und auch die Protagonistinnen weisen Parallelen zu den jeweiligen Märchenfiguren auf. Eine genaue Figurenanalyse soll aber an späterer Stelle erfolgen. Im ersten Band wird also die Geschichte eines Mädchens erzählt, das durch seine Stiefmutter unterdrückt und von dieser gezwungen wird, für die Familie zu arbeiten. Auch die Teilnahme am königlichen Ball wird ihr verwehrt, zu dem sie letztendlich doch geht, dort mit dem Prinzen tanzt und sich somit der Autorität der Stiefmutter widersetzt. In diesen Aspekten folgt die Handlung des ersten Bands also dem Grimm'schen Vorbild *Aschenputtel*. Lediglich die Stiefmutter der Grimms wird bei Meyer zur Adoptivmutter, wobei in den Romanen des Öfteren auch die Bezeichnung Stiefmutter für Adri verwendet wird. Die Anspielung auf die Grimm'sche Stiefmutter ist naheliegend, da Adri die stereotypischen Merkmale dieser Figur erfüllt. Die Transformation besteht darin, dass die Handlung des Märchens ins futuristische Neu-Peking verlegt wird, welches die Hauptstadt des Asiatischen Staatenbundes ist, der wiederum der Union Erde angehört. Die genauen Umstände, die zur Entstehung der Union geführt haben, werden nicht weiter erläutert. Oberhaupt des Asiatischen Staatenbunds ist Kaiser Rikan, dem sein Sohn Kronprinz Kaito (Kai) nach seinem Tod auf den Thron folgen wird. Die Monarchie als Staatssystem einer futuristischen Welt scheint etwas befremdlich, kann aber auf das Grimm'sche Vorbild zurückgeführt werden. Meyer erläutert auf ihrer Webseite, die Verlegung der Handlung ins futuristische Asien basiere auf einer Theorie, die besagt, dass der Ursprung von *Aschenputtel* im China des neunten Jahrhunderts liege:

Some scholars believe that the earliest Cinderella tale came from 9th-century China. Additionally, some believe that the iconic glass slipper (which was gold in the Grimm version) came to us from China's tradition of foot-binding and a culture in which women were praised for tiny feet. So having Cinder set in China was my way of paying homage to the story's roots. It also seemed more interesting than setting another book in America! (Meyer, „FAQ“).

Im Unterschied zum Märchen stirbt der Kaiser in den *Luna-Chroniken* an der tödlichen Epidemie Letumose, welche die gesamte Erde befallen hat. Der Prinz muss also schon früher als erwartet die Nachfolge seines Vaters antreten. Im Märchen dient der königliche



Ball zur Brautschau für den Prinzen, der mit der Suche nach einer Gemahlin seiner Pflicht als zukünftiger Herrscher, für die Thronfolge zu sorgen, nachkommt. Auch in *Wie Monde so silbern* wird die Ehe zur kaiserlichen Pflicht, da nur ein Ehebündnis mit Königin Levana von Luna die Erde von der tödlichen Epidemie Letumose befreien kann. Im Unterschied zum Märchen steht die Braut hier also schon fest, prophezeit aber auch eine unheilvolle Zukunft.

Die Protagonistin, Cinder, wird ebenso wie Aschenputtel von der Frau unterdrückt und als Arbeitskraft ausgebeutet, die eigentlich mütterliche Gefühle für das Mädchen empfinden sollte. Im Märchen ist die Missachtung des Stiefkinds, wie oben bereits erwähnt, ein häufig wiederkehrendes Motiv. In den *Luna-Chroniken* wird dieses Motiv transformiert in das Bild des ungewollten Adoptivkinds. Linh Adri erfüllt also das stereotypische Bild der bösen Stiefmutter, welche ihre leiblichen Kinder zwar liebt, das Adoptivkind jedoch verachtet, demütigt und missbraucht. Doch Cinder wird nicht nur aufgrund ihrer Rolle als Adoptivtochter unterdrückt, sondern ebenfalls aufgrund ihres Körpers. Als Cyborg wird sie von der Gesellschaft gefürchtet, missachtet und ausgestoßen. In der Welt der *Luna-Chroniken* sind Cyborgs per Gesetz zweitklassige Bürger und als Minderjährige das Eigentum ihrer Erziehungsberechtigten. Cinder ist also das Eigentum Adris und muss die Diskriminierung erdulden.

Rechtlich gesehen war Cinder Adris Eigentum, genau wie die Haushalts-Androidin – und damit auch ihr Geld, ihre paar Habseligkeiten und selbst der neue Fuß, den sie erst vor ein paar Stunden angeschlossen hatte (Meyer 2014<sup>3</sup>, S. 29).

Die für das Märchen typische Perspektive der Zukurzgekommenen wird dadurch also thematisiert. Anders als im Grimm'schen Märchen sind Cinders leibliche Eltern zu Beginn der *Luna-Chroniken* nicht bekannt. Im späteren Verlauf stellt sich heraus, dass sie die Tochter der verstorbenen Herrscherin Lunas, Königin Channary Blackburn, ist und somit die rechtmäßige Thronfolgerin. Ohne Erinnerungen an ein Leben vor der Cyborg-Operation fügt sich das Mädchen in ein Dasein als Außenseiter. Sie wird also zunächst als isolierter Charakter eingeführt und entspricht somit der Isolation, einem von Lüthi's Wesenszügen des europäischen Volksmärchens. Dies trifft im Übrigen auf alle Protagonistinnen der Romanserie zu. Scarlet wird aufgrund ihrer „verrückten“ (Luna 2, S. 22) Großmutter gemieden, Cress verbringt sieben Jahre ihres Lebens in einer Art

---

3 Im Folgenden werden Literaturangaben der *Luna-Chroniken* zur Vereinfachung folgendermaßen dargestellt: Luna 1 (*Wie Monde so silbern*), Luna 2 (*Wie Blut so rot*), Luna 3 (*Wie Sterne so golden*), Luna 4 (*Wie Schnee so weiß*).

Einzelhaft und Winters labiler psychischer Zustand sorgt dafür, dass sie am lunarischen Hof ein isoliertes Leben führt. Da alle Protagonistinnen im Verlauf der Buchserie jedoch Verbindungen mit anderen Charakteren eingehen, welche nicht bloß dem Handlungsverlauf dienlich sind, trifft der Wesenszug Allverbundenheit nicht auf sie zu. Durch ihre Tätigkeit als Mechanikerin finanziert Cinder der Familie den Lebensunterhalt. Statt wie Aschenputtel die stereotypische Rolle der weiblichen Haushaltshilfe zu übernehmen, arbeitet Cinder in einem von Männern dominierten Bereich. Aufgrund ihres Talents wäre sie eigentlich in der Lage, für sich selbst zu sorgen, ist aber durch das Cyborg-Gesetz an ihre Adoptivmutter gebunden. Indem Meyer ihre Protagonistin nicht wie im Märchen als Dienstmagd ausgibt, sondern als erfolgreiche Mechanikerin, spielt sie mit stereotypischen Erwartungsmustern von Weiblichkeit und verleiht ihrer Heldin gleichzeitig mehr Autonomie. Des Weiteren wird der Unterschied zwischen ihr und den Adoptivschwestern deutlich, die aufgrund ihrer schönen Kleider und der jugendlichen Schwärmerei für den Prinzen der stereotypischen Darstellung von Weiblichkeit entsprechen. Auch die Einführung der Protagonistin dekonstruiert das Bild des makellos schönen Mädchens, welches aufgrund seines Äußeren die Aufmerksamkeit des Prinzen auf sich zieht. Der Fuß Aschenputtels nimmt im Märchen eine besondere Rolle ein, da nur dieser in den goldenen Schuh passt und das Mädchen nur durch die Schuhprobe als rechtmäßige Braut erkannt wird. Meyers Protagonistin jedoch entledigt sich im ersten Kapitel von *Wie Monde so silbern* genau dieses Fußes, welcher Aschenputtel zur glücklichen Zukunft als Prinzessin verhilft (vgl. Flanagan 2014, S. 62).

Ihre Fingerknöchel schmerzten, als sie den Metallbolzen mit aller Kraft knirschend aus der Verankerung löste. [...] Cinder warf den Schraubenzieher auf den Tisch, umfasste ihr Ferse und zog den Fuß aus der Verankerung (Luna 1, S. 9).

Schon zu Beginn der Buchserie wird für den Leser ersichtlich, dass sich Meyer zwar an den Grimm'schen Märchen orientiert, sie aber keineswegs bloß eine Nacherzählung anstrebt. Bestimmte Aspekte der ursprünglichen Texte werden also aufgenommen und verfremdet, sodass immer wieder mit den Erwartungen des Lesers gespielt wird.

Der königliche Ball wird in *Wie Monde so silbern* zum 126. Friedensfest des Asiatischen Staatenbunds. Cinder, die ebenfalls an dem Ball teilnehmen möchte, wird dies, wie im Märchen, von ihrer Adoptivmutter verboten. Statt die Linsen aus der Asche zu sammeln, soll sie den Magnetriemen am Hover ersetzen (vgl. ebd., S. 28). Hilfe erhält sie bei dieser Aufgabe in Form von ihrer jüngeren Schwester Peony, zu der sie anders als im

Märchen ein sehr freundschaftliches Verhältnis hat, und von der Androidin Iko, deren Funktion im Roman vergleichbar ist mit der Funktion der übernatürlichen Helfer im Märchen. Ebenso wie der weiße Vogel Aschenputtel die Kleider schenkt, sorgt Iko dafür, dass Cinder ein Kleid für den Ball des Kronprinzen hat (vgl. ebd., S. 135) und auch in den Folgeromanen behält die Androidin diese Funktion bei, ob als Auto-Kontroll-System des Raumschiffs im zweiten Band oder als Eskortdroidin in den letzten beiden Bänden der Serie. Cinders Motivation zur Teilnahme am kaiserlichen Ball verändert sich im Laufe der Geschichte. Zunächst ist es lediglich der Wunsch eines ausgeschlossenen, isolierten Mädchens, dazuzugehören. Als sie jedoch erfährt, dass Königin Levana plant, Kai nach der Hochzeit zu töten, um so die Macht über den Asiatischen Staatenbund an sich zu reißen, ist es der Drang, den jungen Kaiser und den gesamten Planeten zu beschützen, der Cinder leitet.

Levana wusste, dass er [Kai] nach Prinzessin Selene gesucht hatte. Sie würde den Staatenbund regieren. Sie würde gegen ... gegen den ganzen Planeten Krieg führen. [...] Sie [Cinder] musste ihn warnen. Sie konnte nicht zulassen, dass er es bekannt gab (ebd., S. 320).

Anders als Aschenputtel, deren Ziel es ist, ihr persönliches Glück zu finden, verfolgt Cinder ganz uneigennützig Ziele und setzt sich der Gefahr aus, als Cyborg und als Lunarierin enttarnt zu werden. Ihre Ballkleidung, das silberne Kleid der Stiefschwester und das Geschenk Kais, die Handschuhe „aus reiner, silbrig weiß schimmernder Seide“ (ebd., S. 297) sowie das alte kürbisfarbene Auto, mit welchem sie zum Ball fährt, verdeutlichen, dass sich die Autorin dem Einfluss des *Disney*-Zeichentrickfilms, trotz der sonst eindeutigen Verweise auf die Grimm'sche *Aschenputtel*-Variante (die Zitate des Paratexts), nicht vollends entziehen konnte. Cinder fühlt sich jedoch im Gegensatz zu Aschenputtel nicht wohl in dem schönen Ballkleid. Das Kleid verhilft also nicht wie im Märchen zu mehr Selbstbewusstsein:

Das Seidenkleid brannte wie Feuer auf Cinders Haut. Sie starrte an sich herab, auf die silberne Korsage, die mit feiner Spitze eingefasst war, den weiten Rock, die zierlichen Perlen, und wäre am liebsten im Boden versunken. Das war kein Kleid für sie. Sie fühlte sich wie eine Schwindlerin, eine Hochstaplerin (ebd., S. 321).

Statt des Pechs ist es in Cinders Fall der Nieselregen, der dazu führt, dass sie auf der Treppe ausrutscht und fällt. Die zwölf Stufen der Treppe (vgl. ebd., S. 360) sind eine Anspielung auf die Perrault'sche *Aschenputtel*-Variante, in der das Mädchen vor dem letzten der zwölf Turmuhrschläge den Ball verlassen haben muss. Anstelle eines Schuhs

verliert Cinder gleich ihren ganzen (Cyborg-)Fuß vor der gesamten Gesellschaft des Balls. Ihre Identität wird im Gegensatz zu Aschenputtel also bereits an dieser Stelle enthüllt. Während im Märchen die Preisgabe der wahren Identität zur Erfüllung des Glücks, also zur Heirat mit dem Prinzen führt, wird Cinder festgenommen und im Gefängnis von Neu-Peking eingesperrt, wo sie auf die Rückführung nach Luna wartet und somit auf ihre Hinrichtung. Der (im übertragenen Sinne) passende Schuh wird ihr in Form von einer neuen Metallhand und einem neuen Metallfuß von Dr. Erland und nicht von dem Prinzen überreicht. Doch auch hier führt diese Gabe zur Befreiung der Protagonistin. Während sich Aschenputtel aufgrund des passenden Schuhs aus einem Leben voller Diskriminierung und niederer Arbeit befreien kann, gelingt Cinder mit Hilfe ihrer neuen künstlichen Gliedmaßen die Flucht aus dem Gefängnis und somit die Flucht vor dem sicheren Tod. Die Übergabe des Schuhs wird jedoch noch einmal am Ende des letzten Bands der Reihe thematisiert. Dieses Mal ist es Kai, der Cinder ihren alten, abgenutzten Cyborg-Fuß wiedergibt.

Kai grinste, trat einen Schritt näher an sie heran und beugte ein Knie. Sie riss die Augen auf. »Cinder ...« [...] »Ich habe lange darauf gewartet, dir das zu geben.« [...] Er setzte seinen ernstesten Politikerblick auf und zog seine Hand hinter dem Rücken hervor. Darin lag ein kleiner Metallfuß, aus dessen Innerem Kabel herauschauten und dessen Gelenke fettverschmiert waren (Luna 4, S. 838).

Dabei nimmt Meyer nicht nur durch das Bild des knienden jungen Mannes Bezug auf das Grimm'sche Märchen, sondern auch durch eine intertextuelle Anspielung auf das Zitat des Märchenprinzen: „keine andere soll meine Gemahlin werden als die, an deren Fuß dieser goldene Schuh passt“ (Grimm 2010, KHM 21, S. 137). In Meyers Roman wird dieses Zitat verfremdet und dient als humoristisches Element:

»Ich dachte mir, wenn ich den Cyborg finde, dem dieser Fuß passt, ist das ein Zeichen, dass wir füreinander bestimmt sind.« Er [Kai] zog einen Mundwinkel in die Höhe. »Aber dann fiel mir auf, dass er wahrscheinlich nur einer Achtjährigen passen würde.« (Luna 4, S. 839).

Auch hier symbolisiert der Metallfuß, oder vielmehr dessen Entsorgung, die Befreiung aus einem Leben voller Ablehnung und Isolation, denn Cinder wirft den „verhassten Fuß“ (ebd., S. 843) am Ende der Romanserie in den See von Artemisia und blickt somit hoffnungsvoll in Kais und ihre gemeinsame Zukunft. Somit endet Meyers Romanserie mit dem für das Volksmärchen üblichen Happy End, wobei die Autorin am Ende des vierten Buchs noch einmal ganz bewusst den intertextuellen Bezug zum Märchen herstellt, indem

sie die typische Schlussformel „Und sie alle lebten glücklich und zufrieden bis ans Ende ihrer Tage“ (ebd., S. 844) zitiert.

Der zweite Band der *Luna-Chroniken* transformiert die Geschichte Rotkäppchens. Die Handlung beginnt nicht wie im ersten Band in Neu-Peking, sondern in der kleinen Stadt Rieux in Frankreich. Auch hier spielt Marissa Meyer wieder auf den Ursprung des Märchens an, dessen erste literarische Bearbeitung von Charles Perrault stammt. In einem Interview erläutert sie außerdem, dass sie durch eine Dokumentation über die Bestie des Gévaudan inspiriert wurde, um eine historische Verbindung zwischen Handlungsort und Handlung aufzubauen.

Specifically, I wanted a location that already had a history of werewolves. Somewhere I could play up an almost subconscious terror of these mythical beasts, even in a society in which no one has given in to such superstitions for hundreds of years. [...] The Beast of Gévaudan was an animal described as being as large as a horse, with features resembling those of a wolf, bear, or hyena. It was thought to be responsible for at least sixty deaths in the farm areas surrounding Gévaudan in southern France in the 1760s—though some accounts put the death toll into the hundreds (Meyer 2013).

Anders als im Grimm'schen Märchen ist die Großmutter in *Wie Blut so rot* verschwunden und nicht krank. Der Name der Enkeltochter, Scarlet, ist aufgrund der Farbsymbolik schon eine intertextuelle Anspielung auf das Mädchen Rotkäppchen und wird durch ihre äußerliche Beschreibung (auffällige rote Haare und ein roter Kapuzenpullover) weiter verstärkt. Wolf, der seinem Namen nach die Figur des bösen Wolfs verkörpert, und Scarlet begegnen sich das erste Mal im Gasthof von Rieux. Ebenso wie der Wolf im Märchen wirkt der Fremde, wegen seiner offenkundigen Andersartigkeit, anziehend auf Scarlet. Doch auch sein attraktives, gefährliches Äußeres spielt in Meyers Roman eine wichtige Rolle.

Sie erkannte Emilies gut aussehenden Straßenkämpfer auf den ersten Blick. Mit seinen Narben und den blauen Flecken auf der olivfarbenen Haut stach er aus der Menge heraus, und außerdem war er der einzige Fremde in der Schänke (Luna 2, S. 17).

Im Gegensatz zu Rotkäppchen, das nicht wusste, „was das für ein böses Tier war“ (Grimm 2010, KHM 26, S. 150) und sich deswegen nicht vor ihm fürchtete (dieses Zitat dient auch als Einleitung des ersten Teilabschnitts), wird Scarlet aber schnell misstrauisch und verdächtigt Wolf, für das Verschwinden ihrer Großmutter verantwortlich zu sein. Der Leser bleibt ebenso wie Scarlet bis zum Ende des Romans unschlüssig darüber, ob die Absichten des Fremden böser Natur sind oder nicht. Indem Meyer eine Liebesgeschichte zwischen der Protagonistin und Wolf erzählt, greift sie wieder die erotischen Elemente der

ursprünglichen *Rotkäppchen*-Version von Charles Perrault auf, die in der Grimm'schen Variante gänzlich fehlen. Die Bettszene des Märchens findet in Meyers Roman in einem verlassenen Zugwaggon statt. Die Faszination, mit der Scarlet alle äußerlichen Auffälligkeiten Wolfs, wie sein Tattoo oder seine Narben, betrachtet, erinnert an die Frage-Antwort-Passage des Märchens.

»Woher hast du das?«, fragte sie. »Von einem Kampf?« Fast unmerklich beugte er sich zu ihr. »Das war reine Dummheit.« Sie kaute auf der Unterlippe, rückte näher an ihn heran und berührte eine verblasste Narbe an seiner Schläfe. »Und diese hier?« Er zwang sich, sie anzusehen. »Das war wirklich knapp«, sagte er nur. Scarlet summt vor sich hin, dann strich sie ihm nachdenklich mit dem Fingerknöchel über eine winzige Narbe auf der Oberlippe. »Und was ist mit ...?« (Luna 2, S. 224).

Ebenso wie Perraults *Rotkäppchen* teilt sie also das Bett mit Wolf, wobei ein leidenschaftlicher Kuss für die jugendlichen Adressaten als ausreichendes erotisches Element angesehen wird.

Ein weiteres Merkmal der Bettszene, die Verkleidung des Wolfs als Großmutter, wird an späterer Stelle des Romans aufgegriffen. Scarlet wird von Wolfs altem Rudel in Paris gefangen genommen und trifft dort scheinbar erstmals seit der Entführung auf ihre Grand-mère. Mit Hilfe der lunarischen Gabe gibt sich Wolfs Bruder Omega Ran Kesley als Michelle Benoit aus, um so Informationen über die verschwundene Prinzessin Selene von Scarlet zu erhalten. Zunächst geht der Plan auf, doch Scarlet bemerkt immer weitere kleine Details, die ihr Misstrauen wecken. Beispielsweise sind die Hände der Großmutter zu weich („Reichten drei Wochen aus, um die Schwielen jahrelanger Landarbeit verschwinden zu lassen?“; ebd., S. 276) oder die sonst eher sanften Augen zu hart („Scarlet sah ihr in die warmen braunen Augen, die sie immer getröstet hatten, und doch kamen sie ihr im Dämmerlicht des Theaters mit einem Mal hart vor“; ebd., S. 280). Während sich am Ende des Romans also herausstellt, dass Ran die Rolle des bösen Wolfs übernimmt, verkörpert Wolf die Figur des Jägers, der das Mädchen vor dem Raubtier rettet. Scarlets Großmutter wird durch Ran getötet, der sich „wie ein halb verhungertes Tier“ (ebd., S. 154) in ihrer Kehle verbeißt und Scarlet überlebt nur mit Hilfe Wolfs, der wiederum seinen eigenen Bruder tötet. Die Unschlüssigkeit des Lesers bezüglich Wolfs Absichten wird also im letzten Teilabschnitt des Romans aufgelöst. Wolf bleibt aber bis zum Ende der Romanserie ein Charakter, der aufgrund seiner durch die Genmanipulation hervorgerufenen animalischen Triebe stetig für seine Menschlichkeit kämpfen muss.

Der dritte Band der Reihe handelt von der 16-jährigen Cress, die von der Obersten

Thaumaturgin des lunarischen Königshauses, Sybil Mira, in einem Satelliten vollkommen isoliert von der Außenwelt gefangen gehalten wird. Cress' Vorgeschichte weist Parallelen mit der Rapunzels auf. Beide Mädchen werden im Säuglingsalter von ihren Eltern getrennt bzw. mehr oder weniger freiwillig weggegeben (vgl. Luna 1, S. 240). Cress wird als Hülle geboren. Sie besitzt also nicht die den Lunariern eigene Gabe, andere zu manipulieren, kann aber wiederum auch nicht manipuliert werden. Diese Besonderheit macht Hüllen zu einer Bedrohung für Königin Levana und ihre auf Manipulation gestützte Regierung. Der Mordanschlag eines Lunariers ohne Gabe auf Levanas Eltern führt dazu, dass ein Gesetz in Kraft tritt, welches die Exekution aller Hüllen vorschreibt. Anstelle die Hüllen zu töten, benutzt die Regierung ihr Blut jedoch, um Experimente für die biologische Kriegsführung zu betreiben. Cress wird also als Säugling von ihren Eltern getrennt und von Sybil Mira mit anderen Hüllen vor der Bevölkerung versteckt. Ihr Talent als Programmiererin führt dazu, dass sie von der Thaumaturgin in einen Satelliten eingesperrt wird, um die Kommunikation der Erde zu überwachen und die Regierungen auszuspionieren. Der Turm Rapunzels wird also in Meyers Roman zum Satelliten, in welchem Cress fern von jeder menschlichen Gesellschaft aufwächst. Anders als Rapunzel, die zwar im Grimm'schen Märchen gefangengehalten aber nicht ausgenutzt wird, muss Cress für ihre Herrin Sybil Mira arbeiten. Auch das Verhältnis der beiden Frauen wird in Meyers Roman anders beschrieben als im Märchen. Während Rapunzel zunächst ein scheinbar gutes Verhältnis zu der Zauberin hat, fürchtet sich Cress vor der Thaumaturgin, deren lunarische Gabe eine Anspielung auf die Zauberkräfte von Rapunzels Entführerin ist: „[...] das Wort *Herrin* hatte in all den Jahren nichts von seinem Grauen verloren“ (Luna 3, S. 14). Carswell Thorne nimmt die Rolle des Prinzen ein. Er versucht, mit Hilfe von Cinder, Wolf und Scarlet das Mädchen aus dem Satelliten zu befreien, wird aber von Sybil Mira überwältigt, welche dann den Satelliten zu Absturz bringt. Ebenso wie der Prinz im Märchen durch den Sturz aus dem Turm in die Dornenbüsche sein Augenlicht verliert, erblindet Thorne bei dem Absturz des Satelliten. Bezeichnend ist auch hier wieder die Namensgebung, denn Thorne ist abgeleitet von dem englischen Nomen ‚thorn‘, was im Deutschen ‚Dorn‘ bedeutet. Des Weiteren stürzen Cress und Thorne in der Sahara Wüste ab, werden also ähnlich wie Rapunzel in die Wüstenei verbannt. Zwar durchwandern sie zunächst gemeinsam die Sahara, werden aber getrennt, als Cress erneut entführt wird, woraufhin sich der erblindete Thorne, genauso wie der Prinz, auf die Suche nach dem Mädchen machen muss. Anstatt jedoch von den Tränen der Geliebten geheilt zu werden, sind es in

den *Luna-Chroniken* die Augentropfen von Cress' Vater Dr. Erland, die Thorne zu Beginn des vierten Romans sein Augenlicht wiedergeben. Auch im dritten Roman wird also die Handlung eines Grimm'schen Texts transformiert wiedergegeben.

Der vierte Roman der Serie transformiert das Märchen *Schneewittchen*. Handlungsort des letzten Bands ist der Planet Luna, auf dem der Kampf um den lunarischen Thron seinen Höhepunkt erreicht. Die Protagonistin Prinzessin Winter ist die Stieftochter Levanas und wird als schönste Frau Lunas beschrieben. Die Beschreibung ihres Aussehens erinnert stark an das Grimm'sche Vorbild Schneewittchen.

Es trug ein hauchdünnes, silberweißes Kleid, das seine Schultern und Oberschenkel so luftig umspielte wie Schneeflocken, die auf eine verträumte Anhöhe niederschwebten. Ihre braune Haut war makellos, ihre Fingernägel perfekt manikürt und ihre strahlenden Augen hatten die Farbe geschmolzenen Karamells mit schiefergrauen Sprenkeln um die Pupillen. Das seidige schwarze Haar wand sich in spiralenförmigen Locken um ein Gesicht mit hohen Wangenknochen und rubinroten Lippen (ebd., S. 535).

Der Autorin zufolge war die Entscheidung, Schneewittchen mit dunkler statt schneeweißer Haut darzustellen eine rein intuitive, spielte aber auch mit den Erwartungen der Leser:

[...] the decision to make her black was less intentional and more serendipitous, but it felt like the right decision from the start. After all, why shouldn't Snow White be a woman of color? Or any other princess, for that matter? There's absolutely no reason, and I think it's good to challenge people's preconceptions sometimes, and be challenged myself (Meyer 2015, Interview).

Im Grimm'schen Märchen ist es vor allem die Schönheit der Prinzessin, welche den Hass der Stiefmutter auslöst. Zwar beneidet Königin Levana ihre Stieftochter um ihr fast makelloses Äußeres, der Hauptgrund für ihren Zorn ist jedoch die Liebe und Bewunderung der Bevölkerung, die Winter zuteil werden. Als diese Bewunderung die Herrschaft Levanas zu bedrohen scheint, beauftragt sie Jacin, die Prinzessin zu töten. Doch ebenso wie der Jäger in *Schneewittchen* nicht in der Lage ist, das schöne Mädchen zu ermorden, widersetzt sich auch Jacin dem Befehl. Sein Grund ist jedoch nicht bloß Mitleid, sondern Liebe. Winters Wolf Ryu muss ähnlich wie der junge Frischling im Grimm'schen Märchen anstelle der Prinzessin sterben, um die Missachtung des Befehls zu vertuschen. Im Gegenteil zu Schneewittchen hat die psychisch labile Winter jedoch Hilfe bei der Flucht, welche sie in den Sektor RM-9 führt, dessen Bewohner in den Regolithminen arbeiten, also einer ähnlichen Arbeit nachgehen, wie die sieben Zwerge. In ihrer Zuflucht übernimmt die Prinzessin Arbeiten im Haushalt und ihre Bescheidenheit und Arbeitsbereitschaft erinnern an das Grimm'sche Vorbild: „Sie hatte Staub gewischt, gefegt,



Teppiche ausgeklopft, Schränke umgeräumt und Wäsche zusammengelegt, und alles mit der Anmut eines Schmetterlings“ (Luna 4, S. 324). Der vergiftete Apfel wird auch Winter zum Verhängnis, denn die „*Petites pommes d'amour*“ (ebd., S. 550), kleine Liebesäpfel, welche sie von Levana, getarnt als alte, gebrechliche Frau, bekommt, infizieren sie mit Letumose. Aus dem Glassarg wird in den *Luna-Chroniken* ein Genesungsbecken. Ein Becken in Form eines Sarges (vgl. ebd., S. 559), versehen mit einem Glasdeckel (vgl. ebd., S. 579), dessen Funktion es ist, den Patienten in eine Art Scheintod zu versetzen, um so den Krankheitsverlauf zu verlangsamen. Ebenso wie die Zwerge Schneewittchen auf einem Berg aufbahren, wird Winters Genesungsbecken im Freien aufgestellt, um die Rebellen für den bevorstehenden Kampf zu motivieren. „Die Lunarier lieben sie. Sie sollen sie sehen können, damit sie nicht vergessen, wofür sie kämpfen“ (ebd., S. 559). Durch Jacin, der ihr den Impfstoff gegen Letumose verabreicht, wird die Prinzessin gerettet. Winters Beschützer verkörpert also gleich zwei Figuren des Märchens – den Jäger und den Prinzen. Die Bestrafung der Königin erfolgt am Ende durch die Videoaufnahme, die das wahre Gesicht Levanas zeigt und durch ihren Tod. Dennoch lassen sich auch in dem Tod des obersten Thaumaturgen Levanas, Aimery, Parallelen zum Märchenende finden. Winter nutzt letztendlich doch ihre Gabe, um sich an ihrem Peiniger zu rächen und verliert somit ebenso wie Schneewittchen, welche ihrer Stiefmutter gegenüber kein Erbarmen zeigt, einen Teil ihrer Unschuld.

Im Gegensatz zum Märchen weist die Romanserie eine komplexere Handlungsstruktur auf. Perspektivenwechsel und Ortswechsel finden sich häufig, weswegen sich auch die Erzählinstanz vom Märchen unterscheidet. Während im Märchen durch den auktorialen Erzähler eine gewisse Distanz zwischen Leser und Märchenfigur eingehalten wird, sorgt der personale Erzählstil der *Luna-Chroniken* dafür, dass sich seine Adressaten besser mit den jeweiligen Figuren identifizieren können. Die Handlung ist deswegen auch nicht bloß auf den Helden der Geschichte beschränkt, sondern berichtet auch aus der Perspektive der Nebencharaktere wie Dr. Erland, Iko, Jacin oder Kai. Dennoch werden in allen vier Romanen die wichtigsten Aspekte der Handlung aus den jeweiligen Märchen der Brüder Grimm aufgegriffen und transformiert. Wie im Märchen steht zu Beginn eines jeden Romans ein Problem bzw. ein Bedürfnis, welches als Handlungsimpuls dient. Cinder wünscht sich ein Leben ohne Demütigung und Verachtung, Scarlet muss ihre verschwundene Großmutter finden, Cress sehnt sich nach Freiheit und Winter hofft mithilfe von Cinder, ihre böse Stiefmutter vom Königsthron zu stürzen. Die

jeweilige Heldin begibt sich also auf eine Reise, um diese Probleme zu lösen und somit folgt die Handlung der Romanserie Lüthi's allgemeinem Schema des europäischen Volksmärchens: Kampf und Sieg, Aufgabe und Lösung (vgl. Lüthi 2004, S. 25). Auch wenn das kollektive Glück im Mittelpunkt der *Luna-Chroniken* steht, erreicht jede Protagonistin die persönliche Glückserfüllung und kann mit ihrem ‚Prinzen‘ in eine frohe Zukunft blicken. Mit dem guten Ausgang, dem Triumph des Guten über das Böse und der Zusammenführung aller Liebenden lassen sich also wichtige Merkmale des Volksmärchens in Meyers Romanserie nachweisen. Des Weiteren werden drei der vier Typen von Genettes Transtextualität ersichtlich. Die Intertextualität wird durch die direkten Zitate zu Beginn der jeweiligen Teilabschnitte und durch Anspielungen, wie beispielsweise durch die Farbsymbolik der Namensgebung, deutlich. Paratextuelle Bezüge finden sich vor allem in den Buchcovern und die Hypertextualität lässt sich durch die direkte Transformation der Märchen *Aschenputtel*, *Rotkäppchen*, *Rapunzel* und *Schneewittchen* nachweisen.

### 5.1.3 Figurenanalyse

Im Folgenden werden ausgewählte Figuren der *Luna-Chroniken* charakterisiert und im Hinblick auf ihre Vorbilder aus den Grimm'schen Märchen analysiert.

#### 5.1.3.1 Cinder

Die 16-jährige Cinder ist die Protagonistin des ersten Bands der *Luna-Chroniken* und die Heldin der Buchserie. Geboren wird sie als Prinzessin Selene Channary Jannali Blackburn auf dem Planeten Luna. Ihre Mutter Königin Channary stirbt ein Jahr nach der Geburt ihrer Tochter, woraufhin ihre Schwester Levana ihr auf den Thron folgt. Diese sieht in dem kleinen Mädchen eine Bedrohung und verübt einen Mordanschlag auf ihre Nichte, um ihre Position als Königin von Luna nicht aufgeben zu müssen. Doch Selene wird gerettet und auf der Erde versteckt. Nur aufgrund der Operation zum Cyborg überlebt sie die lebensgefährlichen Verbrennungen, welche ihr bei dem Anschlag zugefügt wurden.

[...] the child was only three or four years old. She looked like a corpse – disfigured

and covered in burn marks. It was unbelievable that she was alive at all (Meyer 2016, „The Keeper“, S. 10).

Um ihre lunarische Gabe zu verstecken und somit ihr Überleben vor der Königin geheimzuhalten, installiert Linh Garan, ihr Adoptivvater, einen Chip an ihrem Nervensystem, der das Mädchen davon abhalten soll, ihre lunarische Gabe einzusetzen. Cinder, wie sie auf der Erde genannt wird, hat also keinerlei Ahnung von ihrer wahren Identität. Den Namen Cinder erhält sie von Scarlets Großmutter Michelle Benoit, die den Überlebenswillen des Mädchens damit zum Ausdruck bringt:

It's an unassuming name, but also ... powerful. Because of where she came from. She survived that fire. She was reborn from the cinders (ebd., S. 47).

Das dadurch heraufbeschworene Bild des aus der Asche steigenden Phönix' ist eine Vorausdeutung auf Cinders bedeutende Rolle in der Romanserie. Der verachtete und gedemütigte Cyborg steigt zur Königin auf und rettet die Welt und Luna vor einer tyrannischen Herrscherin. Es wird somit entsprechend der Märchentheorie eine Geschichte des sozialen Aufstiegs erzählt, in der die ungerecht behandelte Figur am Ende belohnt wird.

Mit elf Jahren wird Cinder von ihrem Adoptivvater, der kurze Zeit später an Letumose stirbt, nach Neu-Peking gebracht, wo sie zusammen mit ihren beiden neuen Schwestern bei ihrer Adoptivmutter Adri aufwächst. Von diesem Zeitpunkt an besteht Cinders Leben überwiegend aus Diskriminierung und Verachtung. Als Cyborg wird sie von der Gesellschaft als minderwertig betrachtet und die tägliche Konfrontation mit der Ablehnung der Menschen um sie herum führt dazu, dass sich das Mädchen der gesellschaftlichen Mehrheit fügt und sich selbst als zweitrangigen Menschen sieht. Insbesondere als Cinder zum ersten Mal mit ihrem eigenen Körperscan konfrontiert wird und feststellt, dass ihr Cyborganteil 36,28 Prozent beträgt, stellt auch sie ihre Menschlichkeit infrage:

Das Steuerelement, die künstliche Hand und der künstliche Fuß, Drähte, die sich von der Schädelbasis das Rückgrat hinunterzogen und von dort zu den Prothesen. Das Narbengewebe, wo Fleisch auf Metall traf. [...] Das war ihr nicht neu. Das hatte sie erwartet. Aber von den Metallwirbeln im Rückgrat, von den vier Metallrippen, dem künstlichen Gewebe um das Herz und den Metallsplintern im rechten Bein, von denen hatte sie nichts gewusst. [...] Sie war zu 36,28 Prozent nicht menschlich (Luna 1, S. 83f.).

Besonders deutlich wird ihr Selbsthass in Bezug auf Kai, vor dem sie ihre Cyborg-Identität

verheimlicht, aus Angst er würde sie dafür ebenso verachten wie alle anderen. Sie bezeichnet sich selbst als Maschine und Monster (vgl. ebd., S. 126), was verdeutlicht, dass die kontinuierliche Verachtung der Gesellschaft und der Adoptivmutter das Selbstbewusstsein des Mädchens angegriffen haben. „[...] Cinder must overcome the emotional consequences of being raised by a woman who openly abuses her, in a culture where her kind is considered repulsive and expendable“ (Cothran 2014, S. 142). Denn nicht nur die Gesellschaft hält Cyborgs für entbehrlich, sondern auch die Gesetze des Asiatischen Staatenbundes. Die tägliche Cyborg-Einberufung wählt per Zufallsprinzip jeden Morgen einen Cyborg aus, der für die Suche nach einem Gegenmittel für die tödliche Epidemie sterben muss (vgl. Luna 1, S. 34).

Alle taten so, als wäre es eine Ehre, sein Leben für das Wohlergehen der Menschheit zu opfern, aber eigentlich zeigte es nur wieder einmal, dass Cyborgs nicht wie alle anderen waren. Viele von ihnen hatten großzügigen Wissenschaftlern ihr Überleben zu verdanken, deswegen schuldeten sie denjenigen, die sie erschaffen hatten, ihre Existenz. Viele fanden, Cyborgs hätten Glück gehabt, überhaupt so lange zu leben. Also war es nur folgerichtig, dass sie die Ersten waren, die ihr Leben der Suche nach einem Gegenmittel opferten (ebd.).

Neben der Einberufung kann der gesetzliche Vormund eines Cyborgs diesen jedoch auch für die Seuchenforschung als „Freiwilligen“ (ebd., S. 33) melden, was in Cinders Fall letztlich auch geschieht. Als Cyborg hat Cinder also keinerlei Kontrolle über ihr eigenes Leben. Einzig und allein auf ihren Ruf als beste Mechanikerin der Stadt ist sie stolz, wobei all ihre Einnahmen Adri gehören, da sie nach dem Gesetz als minderjähriger Cyborg das Eigentum der Erziehungsberechtigten ist. Aschenputtel wird ebenfalls wie das Eigentum ihrer Stiefmutter behandelt und kann sich nur durch die Heirat mit dem Prinzen aus ihrer Abhängigkeit befreien. Der Leser erfährt aufgrund der Flächenhaftigkeit der Märchenfigur jedoch nicht viel über ihren Gemütszustand. Lediglich die Trauer um die verstorbene Mutter wird thematisiert, da diese für den weiteren Handlungsverlauf essentiell ist. Anders als Cinder nutzt sie ihr Aussehen, um den Prinzen für sich zu gewinnen. Dabei spielt die Kleidung eine besondere Rolle, denn nur aufgrund der schönen Ballkleider scheint Aschenputtel die Aufmerksamkeit des Prinzen zu erhalten. Während noch Parallelen zwischen der Alltagskleidung der beiden Mädchen ersichtlich werden (Aschenputtels Kleidung ist mit Asche beschmutzt, Cinders mit Öl), zeigen sich deutliche Unterschiede in der Ballszene. Zwar erscheint auch Cinder im Ballkleid, doch dieses ist zerknittert und verschmutzt. Außerdem dient es lediglich dazu, weniger aufzufallen, während es Aschenputtels Intention ist, alle Blicke, insbesondere die des Prinzen, auf sich zu ziehen.

Cinders Plan geht jedoch nicht auf, denn ihr verschmutztes Äußeres wird von der Gesellschaft sofort wahrgenommen. Fällt Aschenputtel also aufgrund ihrer Schönheit auf, so ist bei Cinder das Gegenteil der Fall:

Die Aufmerksamkeit der Menge hätte sich wahrscheinlich gleich wieder anderen Dingen zugewandt, wenn der Ehrengast des Kaisers nicht ein Mädchen mit feuchten Haaren und Matschspritzern am Saum ihres zerknüllten Kleides gewesen wäre. Doch die Blicke nagelten Cinder dort oben an der Treppe fest (ebd., S. 332).

Des Weiteren dient ihr Ballbesuch nicht der Erfüllung des persönlichen Glücks, sondern der Rettung des jungen Kaisers. Anders als Aschenputtel handelt Cinder an dieser Stelle des Romans vollkommen selbstlos, wohlwissend, dass sie als Cyborg und Lunarierin enttarnt werden und somit die Zuneigung Kais verlieren könnte. Beide Charaktere, Aschenputtel und Cinder, verheimlichen also zunächst ihre wahre Identität, um einem Mann zu gefallen bzw. aus der Angst heraus, nicht akzeptiert zu werden. Im Fall von Meyers Protagonistin sind es vor allem die Selbstzweifel, die dazu führen, dass Cinder Kai gegenüber nicht ehrlich ist.

[...] sie wusste, dass sie es ihm sagen sollte. Er hielt sie einfach nur für eine Mechanikerin, und vielleicht schreckte ihn die soziale Kluft tatsächlich nicht. Aber zugleich Cyborg und Lunarierin zu sein? Von allen Kulturen der Galaxie gehasst und verachtet? Er würde sofort einsehen, warum er sie augenblicklich vergessen müsste. Wahrscheinlich würde er sie sogar in dem Moment vergessen, in dem sie es ihm sagte (ebd., S. 289f.).

Die Preisgabe ihrer wahren Identität als Prinzessin Selene und Cyborg wirkt befreiend, denn nicht nur die Zuneigung Kais, sondern auch die des lunarischen Volkes bestärken sie. Von da an schreitet sie „mutig voran“ (Luna 4, S. 336), um ihr Ziel zu erreichen. Die Befreiung vollzieht sich also in den *Luna-Chroniken* nicht nur durch die Hochzeit, sondern durch die Akzeptanz der eigenen Identität und des eigenen Körpers. Anders als im Märchen, in welchem der Mann in der Regel die Frau rettet, sind es in Meyers Romanserie die Protagonistinnen, die diese Funktion übernehmen (vgl. Montz 2014, S. 115). Montz argumentiert jedoch, dass auch Aschenputtel ihren Prinzen vor einer unglücklichen Ehe bewahrt: „But Cinderella, too, saves her prince from a false marriage to an awful woman, and thus polluting his bloodline with their ‚inferior‘ stock, as she was once aristocracy“ (ebd.). Cinder bewahrt Kai jedoch nicht bloß vor einer unglücklichen Ehe, sondern rettet ihm das Leben, sichert die Zukunft seines Kaiserreichs und befreit die Erde und Luna von einer tyrannischen Herrscherin. Betrachtet man die Entwicklung der Märchenfigur und des Charakters aus den *Luna-Chroniken*, so kann man durchaus Parallelen erkennen. Beide

Frauen fügen sich zunächst in ein Leben voller Verachtung, Arbeit und Isolation, welches ihnen von der Gesellschaft und ihrer Familie aufgezwungen wird. Anders als Aschenputtel, deren Motivation aus der Selbstsicherheit resultiert, dass sie zur Königin bestimmt ist, womit das märchentypische Handlungsmotiv des sozialen Aufstiegs aufgegriffen wird, ist Cinders Motivation zunächst einzig und allein die Rettung des Kaisers. Erst am Ende des ersten Romans, als sie erfährt, dass sie die rechtmäßige Königin Lunas ist, spielt die Einforderung ihres Geburtsrechts eine größere Rolle. Doch auch dann erscheint für Cinder die Befreiung von der Tyrannei Levanas wichtiger, denn letztlich entscheidet sie, die Monarchie auf Luna zum Wohl des Volkes abzuschaffen und die Demokratie einzuführen. Marissa Meyer vermittelt also im Gegensatz zum Märchen durch ihre Protagonistin Cinder ein modernes Frauenbild, welches verdeutlicht, dass die Heldin sich aus eigener Kraft befreien kann, indem sie selbst aktiv wird sowie sich selbst und ihren Körper akzeptiert. Der letzte Akt der Befreiung wird durch die Entsorgung des verhassten, kleinen Cyborg-Fußes am Ende des vierten Bands symbolisiert. Cinder verabschiedet sich nicht nur von ihrem alten Leben, sondern auch von allen Selbstzweifeln und gesellschaftlichen Zwängen. Der Unterschied zu ihrer Tante wird besonders dadurch deutlich, dass Cinder ihre lunarische Gabe nur für das Gute einsetzt. Sie missbraucht ihre Macht also nicht für eigennützige Zwecke, sondern lediglich zur Erreichung ihres Ziels, die Erde und Luna zu retten. Obwohl sie die Fähigkeit besitzt, ihren Cyborg-Körper mithilfe der Gabe zu verstecken und sich somit ein ebenso makelloses Äußeres zu schaffen wie Levana, zieht sie es vor, ihre künstlichen Gliedmaßen offen zu zeigen. Meyer vermittelt so noch einmal, dass ihre Protagonistin schließlich doch noch ihren Cyborg-Körper, also ihre Andersartigkeit, akzeptiert und zeigt ihren jungen Lesern, dass die Akzeptanz des eigenen Körpers und der eigenen Identität, aller gesellschaftlichen Vorurteile zum Trotz, zur Befreiung führen kann.

### **5.1.3.2 Scarlet**

Scarlet Benoit ist die Enkeltochter von Michelle Benoit, einer ehemaligen Militärpilotin, die während eines diplomatischen Aufenthalts auf Luna mit einem Lunarier einen Sohn zeugte – Scarlets Vater Luc. Trotz ihrer lunarischen Gene besitzt Scarlet jedoch nicht die

Gabe, andere zu manipulieren. Ihr Äußeres ist eine Anspielung auf die Figur Rotkäppchen, denn ihre roten Haare und der rote Kapuzenpullover, ein Geschenk der Großmutter, erinnern an den roten Umhang der Märchenfigur. Die Handlung beginnt, als Scarlets Großmutter bereits verschwunden ist. Das Verhältnis der beiden Frauen ist ähnlich wie im Märchen liebevoll und vertraut, wobei Michelle in den *Luna-Chroniken* für Scarlet eher die Rolle der Mutter als die der Großmutter verkörpert. Da Scarlets Vater nicht fähig ist, für seine Tochter zu sorgen, wächst das Mädchen auf der Farm der Großmutter auf, welche sie eines Tages übernehmen soll. Der beherrschende Charakter der alten Frau aus dem Grimm'schen Märchen *Rotkäppchen* spiegelt sich auch in Michelle Benoit wider, denn sie bereitet ihre Enkelin auf ihre Zukunft als Inhaberin der Farm vor und lehrt ihr das Fliegen eines Hovers. Ebenso wie die Märchenfigur ist Scarlet ihrer Großmutter gegenüber loyal. Selbst als die Polizei ihr mitteilt, dass die Suche nach Michelle mangels eindeutiger Beweise eingestellt wird, gibt die junge Frau nicht auf. Im Gegensatz zu Rotkäppchen ist sie jedoch nicht naiv, was die erste Begegnung mit Wolf betrifft. Zwar fühlt sie sich von dem mysteriösen Straßenkämpfer unweigerlich angezogen, misstraut ihm aber dennoch.

War das eine Drohgebärde? Er stand etwa fünf Meter vom Bug des Schiffs entfernt. Seine Haltung erschien ihr eher abwartend als aggressiv, aber er hatte auch nicht gefährlich ausgesehen, als er Roland in den Schwitzkasten genommen hatte. [...] Sie ärgerte sich über ihre Nervosität, aber sie wusste einfach nicht, ob sie Angst vor ihm haben oder sich geschmeichelt fühlen sollte (Luna 2, S. 28).

Der Leser wird im zweiten Roman mit einer Protagonistin konfrontiert, welche von Anfang an gegen gesellschaftliche Normen und Vorurteile rebelliert und oftmals impulsiv handelt. So ergreift sie beispielsweise für Cinder Partei, als diese von den Besuchern des Gasthofs von Rieux verhöhnt und ausgelacht wird: „»Etwas mehr Respekt! Dieses Mädchen wird hingerichtet!«“ (ebd., S. 21). Da auch ihre Großmutter von der Gesellschaft verachtet und als verrückt bezeichnet wird, empfindet Scarlet Mitleid mit dem Cyborg-Mädchen. Auch die Liebe zu Wolf verdeutlicht, dass sie gesellschaftliche Normen ignoriert. Ihr rebellischer Charakter weist Ähnlichkeiten mit dem Grimm'schen Vorbild Rotkäppchen auf. Denn so wie die Märchenfigur, die Anweisungen ihrer Mutter missachtet und sich doch abseits des Weges aufhält, so missachtet auch Scarlet die Anweisungen ihres Vaters, nicht weiter nach ihrer Großmutter zu suchen. Scarlets ausgeprägter Sinn für Gerechtigkeit und die Sehnsucht nach Vergeltung für den Tod Michelles führen dazu, dass sie sich Cinders Rebellion anschließt. Auch hier wird ihre Loyalität wieder hervorgehoben, denn selbst während der Gefangenschaft auf Luna bleibt sie ihren Freunden gegenüber

treu. Obwohl sie als einzige der Protagonistinnen über keine besondere Gabe verfügt, zählt sie doch zu den stärksten Charakteren der Romanserie. Im Gegensatz zu Cinder, Cress und Winter hegt sie keine Selbstzweifel und rebellierte von Anfang an gegen die Ungerechtigkeit, die ihr und ihren Nächsten zugefügt wird. Die auffälligste Parallele zwischen Rotkäppchen und Scarlet ist also die Rebellion gegen die Eltern, wobei Luc Benoit im Gegensatz zu Rotkäppchens Mutter keine Autoritätsperson darstellt und somit der rebellische Akt weniger als solcher zu erkennen ist. Im zweiten Roman manifestiert sich die Intertextualität also eher im Hinblick auf den Handlungsverlauf als auf den Charakter der Protagonistin.

### 5.1.3.3 Cress

Das erste, was Cinder an der 16-jährigen Cress auffällt, ist ihr langes blondes Haar:

Als sie das Mädchen sah, schrak sie zusammen. Sie musste etwa so alt sein wie Cinder und hatte das längste, lockigste, widerspenstigste, ungekämmteste blonde Haar, das man sich nur vorstellen konnte. Das goldene Wirrwarr um ihren Kopf hatte sie zu einem großen Knoten über der linken Schulter zusammengesteckt und von dort fiel es in verfilzten Zöpfen und Strähnen herab, wand sich um ihren Arm und ergoss sich aus dem Sichtfeld. Die Spitzen wickelte sich das Mädchen fieberhaft um die Finger (Luna 1, S. 314).

In diesem Aspekt bleibt Meyer der Grimm'schen Vorlage treu. Die weitere Beschreibung der Protagonistin geht über die der Brüder Grimm hinaus, welche das Mädchen lediglich als Schönheit bezeichnen.

Ohne dieses schreckliche Wirrwarr von Haaren hätte man sie für hübsch halten können. Sie hatte ein niedliches herzförmiges Gesicht, riesige himmelblaue Augen und eine Nase voller Sommersprossen (ebd.).

Aufgrund der sieben Jahre langen Isolation des Mädchens ist sie anderen gegenüber schüchtern und nervös. Thaumaturgin Sybil Mira, welche auf der Figur der Zauberin Frau Gothel basiert, ist eine mitleidslose und furchteinflößende Herrin und Cress' einziger Kontakt zur Außenwelt. Trotz der modernen Kommunikationstechnik, welche ihr aufgrund der Tätigkeit als oberste Programmiererin des lunarischen Königshauses zur Verfügung steht, traut sie sich aus Angst vor Sybil Mira nicht, mit anderen Menschen in Kontakt zu treten. Im Auftrag ihrer Herrin spioniert sie die Regierungen der Erde aus und erfährt so von Kais Suche nach der verschollenen Prinzessin Selene. Ihre ohnehin schon großen



Schuldgefühle steigern sich, als sie feststellen muss, dass Levana aufgrund ihrer Informationen beschließt, den Kaiser kurz nach der Hochzeit zu töten. Ebenso wie Cinder handelt sie in dieser Situation also selbstlos, da sie ihr Leben riskiert, um den Kaiser vor der Königin zu warnen. „Himmel noch mal, sie tötet mich, wenn sie rausfindet, was ich hier gerade mache“ (ebd., S. 316). Trotz ihrer Schüchternheit und Angst ist sie also mutig, wenn es darum geht, andere zu schützen. Dies zeigt sich insbesondere auch in ihren selbstlosen Rettungstaten im vierten Band, wo sie ihren Freunden mithilfe ihrer Programmierfähigkeiten zur Flucht aus Artemisia verhilft, aber selbst zurückbleibt und sich somit der Gefahr aussetzt, als Hülle und Verräterin erkannt zu werden. Ihr Leben im Satelliten ist geprägt von Einsamkeit und Langeweile, weshalb sie sich zum einen eine virtuelle Schwester programmiert (Kleine Cress), welche ihr Gesellschaft leisten soll und zum anderen die Zeit damit verbringt, alles über die Geschichte, Kunst und Kultur der Erde zu erfahren sowie Tagträumen nachzugehen, in denen sie als Jungfrau in Not von einem jungen, schönen Helden aus ihrer Isolation befreit wird. Kapitän Carswell Thorne nimmt dabei immer die Rolle des schönen Helden ein. Ähnlich wie sich Rapunzel in den ersten Mann verliebt, der ihr begegnet, verliebt sich Cress nur aufgrund von Fotos, Videos und anderen Berichterstattungen in den gesuchten Kriminellen. Ihre Bewunderung grenzt fast an Besessenheit.

Es dauerte nicht lange, bis sie jede wache Minute an Carswell Thorne dachte. Sie träumte von einer engen Seelenverwandtschaft, leidenschaftlichen Küssen und aufregenden Abenteuern. Sie war sich sicher, dass er augenblicklich das Gleiche für sie empfinden würde, wenn sie sich nur treffen könnten. Die große Liebe auf den ersten Blick und bis in alle Ewigkeit. Eine Liebe, der selbst der Tod nichts anhaben konnte (Luna 3, S. 35).

Inspiziert wurde Thornes Charakter von der Figur des Prinzen im Rapunzel-Märchen, was durch die intertextuelle Analyse in Kapitel 5.1.2 schon belegt wurde. Cress' Fähigkeiten als Programmiererin stehen im Kontrast zu ihrem fast noch kindlichen Charakter. Nur dank ihrer Hilfe gelingt Cinder der Aufruf zur Revolution auf Luna. Im Gegensatz zu Rapunzel, die im Märchen die passive Rolle der auf den Prinzen wartenden Frau übernimmt, setzt sich Cress aktiv für ihr Flucht aus dem Satelliten ein, indem sie Cinder kontaktiert und dieser ihre Hilfe anbietet. Des Weiteren ist sie diejenige, die Thorne und sich selbst während des Absturzes das Leben rettet, da es ihr gelingt, den Fallschirm des Satelliten zu öffnen. Am Ende der Romanserie lassen sich jedoch wieder Parallelen zum Märchen ziehen. Im Märchen ist es letztlich der Prinz, welcher Rapunzel aus der Wüste und somit

aus der zweiten Isolation in sein Königreich führt und auch in *Wie Schnee so weiß* nimmt Thorne Cress mit auf sein Raumschiff, um ihr die Welt zu zeigen, die sie bis dahin nur auf den Bildschirmen ihres Satelliten bewundern konnte.

#### 5.1.3.4 Winter

Winter Hayle-Blackburn ist die Tochter von Evret und Solstice Hayle, einem Wächter der Königgarde und einer Schneiderin. Wie im Märchen *Schneewittchen* verstirbt Winters Mutter während der Geburt ihrer Tochter. Ihr zu Ehren nennt er das Mädchen Winter, um die Verbindung der beiden für jeden sichtbar zu machen, denn zusammengesetzt bedeuten die beiden Namen Winter und Solstice Wintersonnenwende. Die Wintersonnenwende ist auch von Bedeutung im Hinblick auf Cinder, denn diese wird am 21. Dezember geboren (vgl. Luna 1, S. 380) und symbolisiert somit das Ende der dunklen Tage und die Geburt neuer Hoffnung. Evret Hayle, der durch sein attraktives Äußeres und seinen gutmütigen Charakter die Aufmerksamkeit Levanas auf sich gezogen hat, wird von ihr nur wenige Monate nach Solstices Tod gezwungen, sie zu heiraten, woraufhin Winter zur Prinzessin von Luna wird. Anders als im Märchen stammt die leibliche Familie der Protagonistin aus einfachen Verhältnissen, was bedeutet, dass Winter nach den lunarischen Gesetzen ihrer Stiefmutter nicht auf den Thron folgen kann, da die Blutlinie des Königshauses aus abergläubischen Gründen nicht durchbrochen werden darf:

Nur eine Person mit königlichem Blut kann auf dem Thron von Luna sitzen. Wenn jemand ohne königliches Blut den Thron besteigt, glaubt man, dass die Gabe, die unserem Volk beschieden wurde, aufhört zu existieren (Luna 4, S. 310).

Ein weiterer Gegensatz zum Märchen ist der Verlust des Vaters, der auf Levanas Befehl ermordet wird. Da der Vater in *Schneewittchen* jedoch nur zu Beginn der Handlung erwähnt wird und sich danach durch seine Abwesenheit auszeichnet, ist diese Abweichung nur von geringer Bedeutung. Winter wächst zum „hübscheste[n] Mädchen“ (ebd., S. 16) Lunas heran und zieht somit den Neid der Stiefmutter auf sich, welche ihre Schönheit nur mithilfe der lunarischen Gabe aufrechterhalten kann. In ihrem Zorn fügt sie dem Mädchen Narben zu, die ihr rechte Gesichtshälfte bedecken, aber ihre Schönheit nicht mindern, sondern ihr etwas Besonderes verleihen:

Aber es gab eine Besonderheit in ihrem Gesicht. Oder eher drei. Auf ihrer rechten

Gesichtshälfte zogen sich drei Narben vom Augenwinkel zur Kinnlinie wie eine Tränenspur. Merkwürdigerweise verringerten diese Makel ihre Schönheit nicht, sondern schienen sie fast zu betonen. Sie zwangen einen dazu, sie noch länger anzustarren, weil man den Blick nicht von ihr abwenden konnte (Luna 3, S. 535).

Im Alter von etwa zwölf Jahren entscheidet sich Winter nach einem Vorfall bewusst dazu, ihre Gabe nicht mehr einzusetzen: Aus dem Willen heraus, Gutes zu tun, manipuliert sie die Gefühle einer Dienerin, die sich das Leben nehmen will. Ihr ist jedoch nicht bewusst, dass der Grund für die Selbstmordgedanken der sexuelle Missbrauch durch den Thaumaturgen Aimery ist. Als der Dienerin der Selbstmord letztendlich doch gelingt und Winter von dem Missbrauch erfährt, schwört sie sich, nie wieder andere zu manipulieren. „[...] ich war davon überzeugt, ich würde ihr helfen. [...] Doch alles, was ich dadurch erreichte war, dass sie länger lebte, um noch mehr von Aimery gequält zu werden“ (Luna 4, S. 281). Doch diese Entscheidung hat Konsequenzen, denn schon ein Jahr später wird sie von Halluzinationen geplagt, einem Symptom der sogenannten Luna-Krankheit, welche nur Lunarier bekommen, die ihre Gabe über einen längeren Zeitraum unterdrücken. Der einzige, der sie aus ihren grausamen Visionen befreien kann, ist ihr Wächter Jacin Clay, den sie schon von klein auf kennt. Aus einer engen Freundschaft entwickelt sich über die Jahre Liebe, doch die divergente soziale Stellung und Jacins Pflichtbewusstsein verhindern eine romantische Beziehung. Aufgrund ihrer Schönheit wird Winter von der gesamten lunarischen Bevölkerung bewundert. Insbesondere die einfachen Leute verehren sie – zum einen, da sie sich weigert, andere zu manipulieren und zum anderen, weil ihr sanftmütiger und gütiger Charakter in ganz Luna bekannt ist. Selbst die blutrünstigen lunarischen Soldaten können sich ihrem Charme nicht entziehen: „Das konnte nur Winter schaffen, dass eine Bande sadistischer, hitzköpfiger Raubtiere über sie ins Schwärmen geriet“ (ebd., S. 521). Winter selbst ist ihr attraktives Äußeres jedoch oftmals zuwider:

*Schön.* Das Wort hatte Winter in ihrem Leben schon oft gehört. Ein wunderschönes Kind, ein wunderschönes Mädchen, eine wunderschöne junge Dame, so schön, *zu* schön ... Das Starren der anderen, das das Wort begleitete, sorgte dafür, dass sie am liebsten auch einen Schleier getragen hätte – genau wie ihre Stiefmutter –, um sich vor dem Geflüster zu verstecken (ebd., S. 31).

Außerdem ahnt sie, dass ihre Schönheit den Neid und Zorn ihrer Stiefmutter heraufbeschwört. Am Hof von Artemisia dagegen gilt sie aufgrund der Halluzinationen als verrückt und wird weder vom Adel noch von ihrer eigenen Tante, Königin Levana, ernst genommen. Ihr labiler seelischer Zustand sorgt also dafür, dass sie von ihren Gegnern, aber

auch von ihren Verbündeten oft unterschätzt wird. Deswegen ist sie in der Lage, den grausamen Thaumaturgen Aimery Park zu überwältigen und ihn schließlich mithilfe ihrer Gabe zu töten. Tritt Winter in den Romanen sonst immer, ähnlich wie Schneewittchen, als die stereotypische Jungfrau in Not auf, die Jacins Beistand benötigt, so wird sie hier zur aktiven Heldin, die ihren Geliebten und ihre Freunde rettet. Im Gegensatz zu der Grimm'schen Märchenfigur fügt sie sich auch nicht ihrem Schicksal. Während Schneewittchen keinerlei Anstalten macht, ihren rechtmäßigen Platz im Palast zurückzuerobern, sich also mit der Rolle als Haushälterin der Zwerge zufriedengibt, schließt sich Winter der Rebellion an und kämpft für Cinder sowie für eine bessere Zukunft. Schneewittchens Glück erfüllt sich nur durch die Heirat mit dem Prinzen und sie zeichnet sich im Märchen durchweg durch ihre Passivität aus. Winter dagegen bewahrt Scarlet vor einer Zukunft voller Misshandlung, rettet und versteckt Cress, versammelt eine Armee für Cinder und nimmt Rache an Aimery. Dennoch verliert auch sie, ebenso wie Schneewittchen, durch die Ermordung des Thaumaturgen einen Teil ihrer Unschuld. Im Gegensatz zu der flächenhaften Märchenfigur empfindet Winter jedoch Reue – nicht in Bezug auf die Tat, sondern auf die Durchführung, denn mit ihrer lunarischen Gabe zwingt sie Scarlet, Aimery zu töten.

Winter weinte und hasste sich für das, was sie tat. Sie fühlte sich elend und grausam, aber sie ließ nicht locker und zwang Scarlet in den Kampf. Aimery taumelte weiter rückwärts und hob die Hände, um sich zu schützen. Scarlet stürzte sich auf ihn. Aimery stolperte über das Bein eines toten Zivilisten und fiel zu Boden. Scarlet ging neben ihm auf die Knie und kroch auf ihn zu. Ihr Blick war verwirrt, ihr Unterkiefer hing ungläubig herunter, aber ihr Körper war unerbittlich, entschlossen und sicher, als sie das Messer in sein Fleisch stieß (ebd., S. 751).

Alle vier Heldinnen der Luna-Chroniken greifen also im Gegensatz zu ihren eher passiven Vorbildern aus den Grimm'schen Märchen aktiv in die Handlung ein. Sie nehmen nicht bloß die Rolle der leidenden Jungfrau in Not ein, sondern sind sehr wohl in der Lage, sich selbst und ihre ‚Prinzen‘ zu retten. Des Weiteren fällt auf, dass sie nicht wie die Prinzessinnen des Märchens ortsgebunden sind. Vor allem Cinder reist in der Romanserie zwischen verschiedenen Kontinenten und sogar Planeten hin und her. Aufgrund der Perspektivenwechsel werden die Gefühle und Beweggründe der Protagonistinnen für den Leser sichtbar, weshalb Lüthis Märchenwesenszug der Flächenhaftigkeit hier nicht gegeben ist. Selbst auf den ersten Blick stereotyp erscheinende Figuren wie die böse Königin Levana, welche im Folgenden analysiert werden soll, erhalten durch Meyer einen komplexeren Charakter.

### 5.1.3.5 Levana

Königin Levana ist die Antagonistin der *Luna-Chroniken* und wurde von der bösen Königin aus dem Märchen *Schneewittchen* inspiriert. Im Gegensatz zum Märchen, welches das gattungsspezifische flächenhafte Bild der Figur zeichnet, versucht Meyer mit einem zusätzlichen Roman, der als Vorgeschichte der *Luna-Chroniken* gilt, die Gründe für Levanas Verhalten zu erklären. Durch *Fairest* erhält der Charakter also mehr Tiefe und sogar ein Stück weit Ambivalenz.

Levana wird als jüngste Tochter von Marrok und Jannali Blackburn geboren. Ihre Schwester Channary besteigt nach der Ermordung ihrer Eltern den Thron Lunas. Das Verhältnis der Schwestern ist angespannt. Levana beneidet Channary um ihre Schönheit und um ihre Position als Königin. Des Weiteren erfährt der Leser, dass die sadistische Channary ihrer kleinen Schwester zum eigenen Vergnügen erhebliche Verbrennungen im Gesicht zufügt, als diese sechs Jahre alt ist, weshalb sie fortan immer eine Illusion aufrechterhalten muss, um niemandem ihre Entstellungen zu zeigen.

Though she had been practicing for years, Levana still had the irrational fear every time she addressed an audience that she would lose control of her glamour and they would see her as she truly was. The rumors were bad enough. Whispers that the young princess was not at all beautiful, had in fact been grotesquely disfigured by some tragic accident in her childhood. That it was a mercy no one would ever have to look on her. That they were all lucky she was as skilled at her glamour as she was, so they wouldn't have to tolerate such ugliness in their precious court (Meyer 2015, *Fairest*, S. 15).

Die Verbrennungen sind der Grund für Levanas Abscheu gegenüber Spiegeln, denn die lunarische Gabe wirkt nur im Hinblick auf Menschen oder andere Lunarier. Spiegel offenbaren jedoch ihr wahres Gesicht. Statt mit elterlicher Fürsorge und Liebe wächst Levana mit emotionaler Gleichgültigkeit auf, weswegen sie der plötzliche Tod ihrer Eltern nicht bestürzt („She felt no great loss at the death of her parents“; ebd., S. 7). Aufgrund der ständigen Demütigungen seitens ihrer Schwester entwickelt sie ein gestörtes Verhältnis zu ihrer eigenen äußerlichen Erscheinung und der Drang, schöner und mächtiger zu werden als Channary, wird immer größer. Des Weiteren stört sie Channarys Gleichgültigkeit hinsichtlich ihrer königlichen Pflichten, denn diese interessiert sich mehr für schöne Kleider, ausschweifende Feste und unbedeutende Affären als für Staatsgeschäfte.

“You're going to be *queen*, Channary. You're going to have to make speeches and important decisions that will affect everyone on Luna. Don't you think it's time you took that seriously?” Laughing, Channary sucked at the grains of sugar left on her

fingertips. "Like our parents took it so seriously?" (ebd., S. 11).

Levana ist ihrer Schwester zwar intellektuell überlegen, kann diese Macht aber aufgrund ihres geringen Selbstbewusstseins und der Furcht vor Channarys Unberechenbarkeit nicht nutzen. Als junges Mädchen verliebt sie sich in den zehn Jahre älteren Wächter Evret Hayle, der ihre Einsamkeit spürt und deswegen ihr gegenüber Mitleid empfindet. Levanas Liebe wird zur Besessenheit, als Evrets Frau Solstice während der Geburt ihrer Tochter Winter stirbt. Um ihn für sich zu gewinnen, nimmt sie das Aussehen seiner verstorbenen Frau an und manipuliert seine Gefühle.

[...] she forced her way into Evret's thoughts as easily as plunging a finger into wet soil. [...] His mind offered no resistance. "You love me," she said. [...] He couldn't resist her. She wouldn't allow it. [...] She filled his heart with desire, his body with longing, his mind with the same certainty that she felt. She poured all her own emotions into him, and felt his resistance crumble. [...] "I ... I love you." The words were barely a murmur, cracking with desperation, and his entire body sagged with their release (ebd., S. 86f.).

Doch selbst ihre Manipulation kann Evrets Gefühle für Solstice nicht auslöschen und so lebt Levana in ständiger Konkurrenz mit einer Toten, weshalb sich ihre Eifersucht schnell auf Winter überträgt. Ihre Ehe mit Evret bleibt kinderlos und als ihre Schwester schwanger wird und Prinzessin Selene zur Welt kommt, sinkt Levanas Selbstbewusstsein weiter. Der plötzliche Tod Channarys führt jedoch dazu, dass sie doch den ersehnten Platz auf dem lunarischen Thron einnehmen kann und ihr Hunger nach Macht wächst weiter. Aufgrund ihres Interesses für Politik und Staatsgeschäfte geht sie zunächst vollends in ihrer neuen Rolle auf und zum ersten Mal in ihrem Leben ist sie glücklich, denn sie scheint nun endlich ihre Schwester übertroffen zu haben: „Channary was [...] better at everything. But *ha!* I am a better queen, and everyone knows it“ (ebd., S. 141). Doch die Existenz Selenes gefährdet ihr neuerworbenes Glück und sie beschließt, das Mädchen zu töten. Ihre temporären Schuldgefühle beim Anblick des mit Verbrennungen übersäten Kindes werden schnell von einem Gefühl des Triumphs abgelöst – sie hat nun endlich ihr Ziel erreicht („The guilt and the horror and the memory of that awful smell might stay with her forever, but she was the queen“; ebd., S. 161). Doch selbst als sie glaubt, alles erreicht zu haben, überwiegen die Selbstzweifel. Eine Kindheit ohne elterliche Fürsorge und die ständigen Demütigungen der älteren Schwester sind der Grund für Levanas Bedürfnis nach Anerkennung und Macht und sie ist der festen Überzeugung, dass nur makellose Schönheit dieses Bedürfnis erfüllen kann. Ihre Meinung wird verstärkt durch Evrets Ablehnung, als

er ihr wahres Gesicht zum ersten Mal sieht. Aufgrund ihrer Besessenheit von Perfektion und ihres Selbsthasses realisiert sie nicht, dass er sie nicht wegen ihres entstellten Äußeren ablehnt, sondern weil sie ihn zehn Jahre lang manipuliert hat: „It's not the way you look, or don't look, Levana. It's that you have controlled and manipulated me for *ten years*“ (ebd., S. 192). Aus Angst Evret könnte sie betrügen und ganz Luna von ihrem Anblick berichten, lässt sie auch ihn töten, um so weiterhin die Macht über den Planeten zu behalten. Ebenso wie die böse Königin in *Schneewittchen* ist Levana also besessen von Perfektion und Schönheit – und zwar in solchem Maße, dass sie bereit ist, den einzigen Menschen zu töten, den sie liebt. Während das Märchen, aufgrund der Flächenhaftigkeit seiner Figuren, jedoch keine Erklärung für das Verhalten der Antagonistin gibt, konfrontiert Meyer ihre Leser mit der Vorgeschichte einer Frau, welcher in ihrer Kindheit von der eigenen Schwester Unrecht angetan wurde. Dadurch macht sie es möglich, Sympathie für die böse Königin zu empfinden. Der Spiegel wird in den *Luna-Chroniken* genau wie im Märchen zum Überbringer der Wahrheit, der von Levana im Unterschied zu ihrem Grimm'schen Vorbild jedoch gemieden wird. Anders als der Königin in *Schneewittchen* ist ihr durchaus bewusst, dass sie nicht die schönste Frau im Land ist, weshalb sie sich permanent hinter ihrem lunarischen Zauber versteckt und in ihrem Wahn nicht merkt, wie sie ihrer sadistischen Schwester in ihrem Verhalten immer ähnlicher wird. Levanas entstelltes Gesicht symbolisiert am Ende von *Fairest* den wahren Charakter der Königin und steht im Kontrast zu der perfekten Illusion.

Her left eye was permanently sealed shut, and the scarred tissue on that side of her face was formed of ridges and grooves. Half of her face was paralyzed from the incident, and great chunks of hair would never grow back. The scars continued down her neck and shoulder, half of her chest and upper ribs, all the way down to her hand (ebd., S. 205).

Anders als in *Schneewittchen* wird Levana also nicht von dem Wunsch nach ewiger Jugend angetrieben, denn diese kann sie leicht mit ihrer lunarischen Gabe heraufbeschwören. Es ist vielmehr das Bedürfnis einer von Selbstzweifeln und Selbsthass geplagten Frau nach Liebe, Anerkennung und Macht, welches sie zur Antagonistin der Buchserie werden lässt. Im Gegensatz zum Märchen, in welchem die Börsartigkeit der Königin nicht erklärt, sondern als typisches Charaktermerkmal einfach hingenommen wird, versucht Meyer also, ein ambivalenteres Bild des Bösen zu zeichnen.

## 5.2 Die *Luna-Chroniken* als Roman der Science-Fiction

### 5.2.1 Welt und Gesellschaft

Die *Luna-Chroniken* spielen in der Zukunft. Somit stellt die Autorin eine zeitliche Verbindung zwischen der fiktiven Welt des Romans und der realen Welt der Leser her. Die Handlung beginnt am 15. August 126 D.Z. Das Kürzel D.Z. steht dabei für Drittes Zeitalter. Auf ihrer Webseite erklärt Marissa Meyer, dass das Dritte Zeitalter nach dem Vierten Weltkrieg mit der Unterzeichnung des Bremer Friedensvertrags beginnt. Demnach gehöre die Zeit, in der sie selbst und ihre Leser lebten, dem Zweiten Zeitalter an. Das Erste Zeitalter umfasse alles vor der Geburt Christi. „T.E. stands for Third Era — which, in the world of *The Lunar Chronicles*, is the period of time that starts after the Fourth World War. The time that you and I live in now is considered the Second Era, and what we refer to as B.C.E. would be the First Era“ (Meyer, „FAQ“). Seit der Unterzeichnung des Vertrags von Bremen herrscht Frieden in der Union Erde (vgl. *Luna 1*, S. 266). Diese Union setzt sich aus sechs Ländern zusammen: dem Vereinigten Königreich, der Europäischen Föderation, der Afrikanischen Union, der Amerikanischen Republik, Australien und dem Asiatischen Staatenbund (vgl. ebd., S. 244). Das Königreich Luna entstand aus einer irdischen Kolonie, die den Mond zu wissenschaftlichen Zwecken im Zweiten Zeitalter besiedelte (vgl. Meyer, „Lunar History“). Indem die Autorin Bezug zu realen zeitgeschichtlichen Ereignissen nimmt, wird die Verbindung zur realen Welt des Lesers aufrechterhalten. Beispielsweise erwähnt sie den Mondvertrag, der im Jahr 1979 von den Vereinten Nationen verfasst wurde und die „Erforschung und Ausbeutung der Ressourcen des Mondes“ (Süddeutsche Zeitung 2012) regelt. Aus der Kolonie entwickelte sich zunächst eine Republik und schließlich eine Monarchie (vgl. Meyer, „FAQ“). Während die Bevölkerung zunächst nur in den Lavahöhlen des Untergrunds leben konnte, wurden später riesige sphärische Kuppeln aus Regolith, einem der natürlichen Rohstoffe des Planeten, gebaut, welche die Bevölkerung vor den kosmischen Strahlen und Temperaturschwankungen des Weltraums schützen sollte (vgl. Meyer, „Lunar History“). Hier bezieht sich Meyer auf bereits existierende Theorien bezüglich einer Mondkolonisation, denn laut wissenschaftlichen Erkenntnissen der NASA würden die Lavaröhren des Mondes nicht nur die kosmische Strahlung abhalten, sondern auch relativ konstante Temperaturen gewährleisten (vgl. Coulter 2010). Der Tag-Nacht-Rhythmus auf Luna wird an den der Erde angepasst, sodass



die Kuppeln in den langen Mondnächten durch künstliches Tageslicht beleuchtet werden (vgl. Meyer, „Lunar History“). Am nördlichen Pol des Planeten, in der Nähe des Mondmeers Mare Frigoris, welches auch Meer der Kälte genannt wird (vgl. ebd.), befindet sich die Hauptstadt Lunas – Artemisia, welche durch Tunnel im Untergrund mit den Außenbezirken verbunden ist. Die Außenbezirke Lunas wurden speziell für industrielle und wirtschaftliche Zwecke errichtet, wie beispielsweise den Abbau und die Verarbeitung von Regolith, Warenanfertigung und Landwirtschaft (vgl. ebd.).

Während die Bevölkerung der Erde keine genetischen Veränderungen aufweist, entwickelte sich die des Mondes weiter. Radioaktive Strahlung beschädigte die DNA eines Lunariers namens Cyprus Blackburn und sorgte dafür, dass durch Mutation das lunarische Gen entstand, welches wiederum verantwortlich für die lunarische Gabe ist.

The first true Lunar was a man named Cyprus Blackburn. As a child, his DNA was damaged by the prolonged exposure to ionizing radiation from cosmic rays. This DNA damage developed into what is known as the Lunar gene. This mutation enabled him to output and control bioelectricity to implant thoughts into other people's heads (ebd.).

Die lunarische Gabe, welche von der Erdbevölkerung gefürchtet und als „Zauber“ (Luna 4, S. 29) bezeichnet wird, ermöglicht es den Lunarier, die Bioelektrizität, also die „Gesamtheit der elektrischen Vorgänge in lebenden Organismen“ (Duden 2016), zu manipulieren. Bewegungen, Gedanken und sogar Gefühle können somit von diesen weiterentwickelten Mondbewohnern kontrolliert werden, was sie in den Augen der Erdbevölkerung nicht mehr menschlich erscheinen lässt:

[...] sie waren nicht mehr menschlich. Es hieß, Lunarier konnten Gedanken manipulieren. So dass man Dinge sah, Gefühle hatte und Sachen tat, die man eigentlich nicht sehen, fühlen und tun sollte. Durch diese übernatürliche Macht waren sie gierig und grausam geworden [...] (Luna 1, S. 47).

Diese pseudorationale Erklärung der lunarischen Gabe ist ein typisches Merkmal für die Science-Fiction. Zum einen basiert sie auf dem wahren Phänomen der Bioelektrizität, zum anderen suggeriert sie, dass durch Evolution eine Art Übermensch entstehen kann, der die Macht der Gedankenmanipulation beherrscht. Die lunarische Gabe kann aber durchaus auch als phantastisches Element angesehen werden, denn sie ist der Auslöser für die numinose Angst der Erdbevölkerung. Durch diese Furcht vor dem Übernatürlichen wird deutlich, dass Meyers Romanserie nicht dem Märchenwesenszug der Eindimensionalität entspricht, da die Übernatur als solche wahrgenommen und gefürchtet wird.

Ein weiteres Motiv der Science-Fiction laut Lange ist die Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen und politischen Problemen (vgl. Lange 2003, S. 806f.). Der Planet Luna wird von einer Monarchie beherrscht, die dystopische Merkmale aufweist. Königin Levana ist eine tyrannische Herrscherin, die ihre Position nur durch Betrug und Mord erlangt hat.

Es hieß, dass sie [...] ihren Ehemann ermorden ließ, damit sie eine bessere Partie machen konnte. Dass sie ihre eigene Stieftochter gezwungen hatte, sich das Gesicht zu verunstalten, weil sie schon mit dreizehn Jahren schöner war, als es die neidische Königin ertragen konnte. Und dass sie ihre Nichte ermordet hatte, die einzige Bedrohung für ihren Thron (Luna 1, S. 48).

In Artemisia, der Hauptstadt Lunas, leben die Menschen im Luxus, mit Grünanlagen, welche die schützende Kuppel der Stadt verstecken, weißen Villen, ausschweifenden Festen (vgl. Meyer 2016, „The Keeper“, S. 6f.) und allen Annehmlichkeiten, die dem einfachen Volk in den äußeren Sektoren verwehrt werden. Aufgrund der lunarischen Gabe umgeben sich alle Einwohner Artemisias mit Illusionen, welche sie jung und schön erscheinen lassen. Diese Fähigkeit hat aber auch zur Folge, dass zwischenmenschliche Beziehungen keine hohe Priorität mehr haben. Ehen werden lediglich aus strategischen Gründen geschlossen, Monogamie ist eine Seltenheit und Affären gehören zum alltäglichen Leben.

Auf den Kopfsteinpflasterstraßen der Stadt flanierten, lachten und flirteten die Aristokraten, gehüllt in teure Kleider und ihren Zauber. Aus offenen Türen drang Licht auf die Straße und Musik tanzte auf den Fenstersimsen; die Luft war erfüllt vom Duft des Essens und vom Klirren der Gläser, und aus dunklen Gassen drang das Geräusch von Küssen und Stöhnen. So war es in der Stadt immer. Frivolität und Vergnügungssucht (Luna 4, S. 29).

Im Kontrast dazu stehen die ärmlichen Außenbezirke Lunas, welche den Lebensstandard der verschwenderischen Aristokraten durch harte Arbeit aufrechterhalten. In dem Sektor RM-9, der im vierten Band ein Zufluchtsort für Cinder und ihre Freunde ist, befinden sich die Regolithminen. Die Lebenserwartung der Lunarier, die dort leben, ist aufgrund der harten Arbeit und dem damit verbundenen Einatmen des radioaktiven Mondstaubs relativ gering. Im Gegensatz zur luxuriösen Hauptstadt zeichnen sich die Sektoren durch „Schwachstellen und Zeichen der Verwahrlosung“ (ebd., S. 214) aus. Der Unmut der Bevölkerung wird durch Graffiti ausgedrückt: „*Sie sieht alles* ... lautete ein Spruch, der in weißer Farbe auf die schwarzen Tunnelwände geschrieben war. Ein anderer fragte: *Habt ihr meinen Sohn gesehen?*“ (ebd.). Letzterer spielt auf die Verschleppung kleiner Jungen an, die in den Gen-Laboren der königlichen Wissenschaftler in Soldaten mit

wolfsähnlichen Trieben verwandelt werden. Die Bevölkerung wird also von der Königin unterdrückt und ausgenutzt. Jedweder Aufstand gegen ihre Autorität wird mit harten Bestrafungen oder öffentlichen Hinrichtungen geahndet. Die Gesellschaft Lunas weist also dystopische Elemente auf, was laut Lange ein Merkmal der Science-Fiction ist (vgl. Lange 2003, S. 806f). Auch der Konflikt zwischen Menschen und außerirdischem Leben gehört zu den Merkmalen dieser Gattung (vgl. ebd.). Königin Levana möchte die Macht über die Erde an sich reißen. Sie lässt von ihren Wissenschaftlern einen biochemischen Virus (Letumose) entwickeln, welchen sie heimlich auf der Erde freisetzt. Mit einem Impfstoff gegen die Blaue Pest versucht sie, den Kaiser des Asiatischen Staatenbunds zu einem Ehebündnis zu zwingen, um so die Invasion der Erde zu beginnen. Bei dieser Invasion sollen ihr die genmanipulierten Wolfssoldaten helfen.

Zwar scheint die Bevölkerung der Erde keine genetischen Veränderungen aufzuweisen, dafür wird der Einfluss moderner Technologien an ihr sichtbar. Fliegende Verkehrsmittel, genannt Hover, Portscreens und Netscreens, welche futuristische Varianten der heutigen Smart Phones, Tablets und Fernseher darstellen, sowie Androiden, kleine Roboter, sind für die Zukunftsgesellschaft Dinge des täglichen Gebrauchs. Durch diese Innovationen wird vor allem das Science-Fiction Element des Fortschrittsoptimismus umgesetzt. Des Weiteren existieren Cyborgs, also Mischwesen aus Mensch und Maschine, die von der Gesellschaft als zweitklassige Bürger betrachtet werden (vgl. ebd., S. 805). Die Angst vor dem Übermenschen als gattungsspezifisches Merkmal wird also ebenfalls aufgegriffen – nicht nur durch die Diskriminierung von Cyborgs, sondern auch durch die Angst vor den weiterentwickelten Lunariern. Abgesehen von der futuristischen Infrastruktur der Erde thematisiert Meyer ebenfalls die Reise im Weltraum in ihrer Romanserie, denn lange Sequenzen des zweiten, dritten und vierten Bands spielen an Bord eines Raumschiffs. Neben den oben aufgeführten dystopischen Elementen, dem Konflikt zwischen Menschen und Außerirdischen und den technischen Neuerungen lassen sich aber auch humoristische Elemente sowie Merkmale des Liebes- und Abenteuerromans in den *Luna-Chroniken* finden. Die Fokussierung auf die romantischen Beziehungen der Protagonistinnen und die abenteuerlichen Sequenzen, wie die Befreiung von Cress, die Entführung Kais und die Darstellung der Kampfszenen dienen dazu, das junge Lesepublikum zu unterhalten. Somit erfüllt Marissa Meyers Romanserie sowohl die belehrende als auch die unterhaltende Funktion der Science-Fiction und kann dieser Gattung zugeordnet werden.

### 5.2.2 Das Posthumane – Cinder, Iko, Wolf

Das *Oxford English Dictionary* definiert den Begriff 'post-human' im Bezug auf Science-Fiction als ein Wesen, welches sich durch genetische oder bionische Augmentation zu einer Art Übermensch entwickelt: „A member of a hypothetical species that might evolve from human beings, as by means of genetic or bionic augmentation“ (OED, „post-human“). Judith E. Innerhofer stellt während eines Interviews zu dem Thema Verschmelzung von Mensch und Technik in der Zeitung *Die Zeit* die Frage, inwiefern das Posthumane überhaupt noch als Mensch bezeichnet werden kann (vgl. Innerhofer 2013). Auch Victoria Flanagan bezieht sich in ihrer Einleitung zu *Technology and Identity in Young Adult Fiction: The Posthuman Subject* auf diese Problematik: „[...] the concept of the “posthuman” is often perceived as a threat to the humanities, those academic disciplines dedicated to the study of human nature and culture“ (Flanagan 2014, S. 1). Sie argumentiert aber gleichzeitig, dass zeitgenössische Jugendliteratur diese Angst vor dem Übermenschen aufgreift und widerlegt: „[...] primarily because they represent technology as enabling, rather than disempowering, for child and adolescent subjects (vgl. ebd., S. 2). In Marissa Meyers *Luna-Chroniken* finden sich mehrere posthumane Wesen, die nun genauer im Hinblick auf ihre Menschlichkeit betrachtet werden sollen.

Die Protagonistin Cinder ist ein Cyborg und gehört daher dem Posthumanen an, da sie ein Mischwesen aus Mensch und Maschine ist. Ihr Cyborg-Anteil beträgt 36,28 Prozent, was bedeutet, dass sie zu „36,28 Prozent nicht menschlich“ (Luna 1, S. 84) ist. Lediglich die Hand- und Fußprothesen sind sichtbare künstliche Neuerungen, doch auch Wirbel, Rippen, das Gewebe um das Herz, die Augen und das Steuerelement in ihrem Gehirn sind nichtmenschlichen Ursprungs. Cinder wächst in einer Gesellschaft auf, welche Cyborgs fürchtet und sie aus diesem Grund ablehnt. Wie oben bereits erwähnt werden Cyborgs als zweitrangige Bürger angesehen und dementsprechend behandelt. Dabei scheint es nicht von Belang zu sein, wie hoch der Cyborg-Anteil des jeweiligen Bürgers ist. Pramod K. Nayar ist der Ansicht, dass künstliche Menschen nicht aufgrund ihrer Andersartigkeit gefürchtet werden, sondern es vielmehr ihre Ähnlichkeit mit dem menschlichen Körper ist, die Furcht hervorruft: „it is not in its radical difference from the human body or form that horror lies but in its *similarity* to the human, being taken for and passing as human“ (Nayar 2014, S. 55). Durch die tägliche Konfrontation mit der gesellschaftlichen Ablehnung hat Cinder die Vorurteile gegenüber Cyborgs auch selbst

verinnerlicht und ihr Körper erinnert sie täglich daran, dass sie kein normales Mädchen ist. Sie bezeichnet sich selbst als „Maschine“ (Luna 1, S. 126) und „Monster“ (ebd.) und ist der festen Überzeugung, dass Kai sie nicht nur verachten würde, wenn er die Wahrheit wüsste, sondern auch, dass sie seine Zuneigung nicht verdient hat. Schon im Hinblick auf ihren Cyborg-Körper fühlt sich Cinder also nicht als Mensch, weswegen sie ihre Menschlichkeit noch weiter infrage stellt, als sie von ihrer lunarischen Herkunft erfährt: „Ein Cyborg zu sein und eine Lunarierin – eins langte schon, um einen Mutanten, eine Ausgestoßene aus ihr zu machen, aber gleich beides?“ (ebd., S. 176). Für Cinder und die Gesellschaft, in der sie lebt, ist das Posthumane also immer negativ konnotiert und jedwede Menschlichkeit wird ihm abgesprochen. Ihre Adoptivmutter stellt Cinders Fähigkeit infrage, Emotionen zu empfinden und lässt keine Gelegenheit aus, sie weiter zu entmenschlichen: „Weiß jemand wie du überhaupt, was Liebe ist? Kannst du irgendetwas fühlen, oder ist das einfach nur ... programmiert?“ (ebd., S. 66). Umso bezeichnender ist es, dass in den *Luna-Chroniken* jene, die als nicht menschlich deklariert werden, meist mehr Menschlichkeit zeigen als diejenigen, die sich ihnen in Moral und Daseinsberechtigung überlegen fühlen. Während Cinder auf dem Ball vollkommen uneigennützig handelt, um Kai und die gesamte Erdbevölkerung vor der Bedrohung durch Königin Levana zu retten, haben ihre ‚menschliche‘ Adoptivmutter und ihre ‚menschliche‘ Adoptivschwester nur egoistische Ziele im Blick. Sie wollen Cinder vor der gesamten Gesellschaft des Balls demütigen und als Cyborg enttarnen, um so die Gunst des Kaisers zu erhalten. Cinder wiederum setzt genau diese Gunst aufs Spiel, denn sie ist sich sicher, dass ihre Enttarnung als Cyborg und Lunarierin Verachtung hervorrufen wird und jegliche romantischen Gefühle vernichtet. Nichtsdestotrotz steht für sie das kollektive Glück im Vordergrund: „Cinder's romantic interest in Kai is sidelined for the sake of pursuing a goal that will benefit not just the two of them, but the whole of the population“ (Flanagan 2014, S. 65). Doch auch sie akzeptiert ihre Andersartigkeit erst am Ende der Romanserie und setzt sich für die Gleichberechtigung der Cyborgs und die Völkerverständigung zwischen Menschen und Lunariern ein.

Der zweite posthumane Charakter, der hier untersucht werden soll ist Iko, die Haushalts-Androidin der Familie Linh und Cinders engste Verbündete. Androiden sind Roboter, die dem Menschen in Aussehen und Verhalten täuschend ähnlich sind (vgl. Meyer, „FAQ“). Da Iko im ersten Roman keine menschliche Form besitzt, ist sie zunächst streng genommen nur ein Roboter. Erst in *Wie Sterne so golden* erhält sie ihren

menschenähnlichen Körper. In den *Luna-Chroniken* sind Androiden die Helfer des Menschen, ob als Haushaltsroboter, wie Iko, als Medidroiden, also künstliches Krankenpflegepersonal, als Eskortdroiden oder sogar als königliche Berater, wie Kais Androidin Nainsi. Im Gegensatz zu Cyborgs werden Androiden jedoch nicht gefürchtet. Eine genaue Begründung diesbezüglich liefert die Romanserie nicht, doch durch ihre Programmierung erscheinen die künstlichen Wesen kontrollierbar. Iko besitzt einen Persönlichkeitschip, der durch regelmäßige Updates gewartet werden muss. Aufgrund ihres eigensinnigen und menschlich anmutenden Charakters vermutet Cinder zunächst, dass ein Programmierfehler vorliegt.

»So eine Persönlichkeit lernt man nicht alle Tage kennen«, bemerkte Prinz Kai. [...] »Haben Sie sie selbst programmiert?« »Ob Ihr es glaubt oder nicht, sie wurde so geliefert. Wahrscheinlich ein Programmierfehler. Bestimmt hat meine Stiefmutter sie deswegen so billig bekommen« (Luna 1, S. 18).

Im Verlauf der Romanserie entwickelt sich Iko immer weiter, passend zu ihrem jeweiligen Körper. Im ersten Roman wird erwähnt, dass sie sich als kleiner Haushaltsandroide, ohne menschliche Form, in Sarkasmus übt, also die Fähigkeit besitzt, Humor zu verstehen (vgl. ebd., S. 41). Als Auto-Kontroll-System des Raumschiffs im zweiten Roman ist sie in der Lage, Gefühle zu empfinden und verleiht diesen oftmals mit Temperaturschwankungen im Innenraum des Raumschiffs Ausdruck.

Cinder spürte Iko überall um sich; das Triebwerk fuhr hoch und der Raum wurde heißer, kühlte sich aber auch nicht ab, als das Triebwerk wieder langsamer wurde. [...] »Cinder«, sagte Iko nach ein paar Minuten der Stille, in denen sie offenbar ihre neue Gestalt erforscht hatte. »Ich bin riesig.« In ihrer metallischen Stimme war ein deutliches Wimmern zu vernehmen (Luna 2, S. 148f.).

Im dritten Roman erlangt sie endlich die ersehnte menschliche Gestalt einer Eskortdroidin. Von diesem Moment an ist ihre Persönlichkeit vollkommen entwickelt. Dies zeigt sich auch daran, dass zum ersten Mal Kapitel aus der Perspektive der Androidin erzählt werden. In *Wie Sterne so golden*, kurz nachdem sie ihre menschliche Gestalt angenommen hat, wird sie auf die Mission geschickt, den Kaiserpalast am Tag der Hochzeit von Levana und Kai zu infiltrieren. Inmitten der unzähligen Eskortdroiden, welche für diesen Anlass als Personal bestellt sind, wird Ikos menschliche Persönlichkeit gegenüber den programmierten eindimensionalen Persönlichkeiten der anderen Androiden besonders deutlich. Es fällt ihr schwer, ihre Menschlichkeit zu unterdrücken und sich als „hirnlose, gehorsame Androidin“ (Luna 3, S. 428) auszugeben:

Iko musste sich auf die Zunge beißen und ihren programmierten Impulsen folgen, die

ihr eingaben, keine Regung zu zeigen – Impulsen, die sie ihr Leben lang unterdrückt hatte, um herauszufinden, was Humor, Sarkasmus und Zuneigung waren (ebd.).

Im vierten Roman zeichnet sie sich durch ihre Selbstlosigkeit aus, da sie sich mehrfach für ihre Freunde opfert. Während Iko zunächst glaubt, dies sei ein Resultat ihrer Programmierung („Wir Androiden sind darauf programmiert, nützlich zu sein“; Luna 4, S. 544), offenbart ihr Cinder: „Das hat nichts mit Programmierung zu tun [...]. Das nennt man Freundschaft“ (ebd.). Iko entwickelt sich also im Verlauf der Romanserie zu einer ganz und gar menschlichen Persönlichkeit und erreicht somit ihr persönliches Glück.

Der letzte posthumane Charakter, der hier in Hinblick auf seine Menschlichkeit untersucht werden soll, ist der lunarische Soldat Wolf. Er wurde als Ze'ev Kesley geboren und im Alter von zwölf Jahren von der lunarischen Regierung ausgewählt und von seinen Eltern getrennt. Zusammen mit anderen Jungen wird er genetisch modifiziert und muss verschiedene Operationen überstehen, sodass sein Körper und sein Verhalten dem eines Wolfs ähneln. Durch Konditionierung, meist in Form von Gewalt, werden die kleinen Jungen dazu gezwungen, sich der Macht der Thaumaturgen zu unterwerfen.

Das Junge sackte neben seine Herrin und rollte sich zusammen. Zitternd, jaulend, gequält. [...] Es wollte ein kleiner Junge sein. Kein Soldat. Kein Ungeheuer. Und keine Marionette. [...] Schließlich hörte das Junge auf zu zucken. Japsend und mit tränennassem weichen Fell lag es im Staub. Der Blick seiner Herrin war wild, fast so animalisch wie der ihres jungen Rekruten. [...] Sie forderte, dass er aufstand. Sich einreichte. Sich ihr unterordnete. Das Junge gehorchte. Mühsam kam es auf seinen dünnen Beinen zu stehen und kroch mit gesenktem Kopf und hängenden Schultern in die Reihe (Luna 2, S. 404f.).

Durch seine genetischen Veränderungen muss Wolf ständig gegen die animalischen Triebe ankämpfen, um nicht zu dem blutrünstigen Monster zu werden, zu dem er auf Luna konditioniert wurde. Im zweiten Roman sind es seine besonderen Merkmale, die unnatürlich grünen Augen, sein muskulöser Körper, seine spitzen Eckzähne sowie sein unersättlicher Hunger, durch die seine animalische Seite zum Ausdruck gebracht wird. Im Märchen wird die Verwandlung zum Tier immer als Herabsetzung angesehen. Beispielsweise verliert der Prinz in dem Märchen *Der Froschkönig oder der eiserne Heinrich* durch die Verwandlung in einen Frosch seinen Titel und sein Ansehen und muss als minderwertige Kreatur die Gunst einer jungen, schönen Prinzessin gewinnen, welche seine animalische Gestalt ablehnt und sich sogar vor dieser ekelt. Auch Wolf betrachtet seine genetischen Veränderungen als Herabsetzung. Er glaubt, Scarlets Zuneigung und Vertrauen nicht verdient zu haben: „Ich weiß alles zu schätzen, was du mir gegeben hast.

[...] Auch wenn ich es nicht verdient habe“ (ebd., S. 410). Die verhassten animalischen Instinkte sind jedoch auch der Grund dafür, dass er Scarlet vor seinem Bruder Ran rettet.

Ist es nicht die Aufgabe des Alphawolfes, alle zu beschützen? Nicht nur sein Rudel, sondern auch seine Gefährtin? [...] Mir ist ja klar, dass wir uns gerade erst kennengelernt haben – aber es ist doch nicht ausgeschlossen, oder? Dass dein Instinkt, mich zu beschützen, so stark war wie dein Instinkt zu töten? (ebd., S. 413).

Durch Scarlet lernt er, seine Andersartigkeit nicht mehr vollends abzulehnen. Doch wie Cinder kann er den Selbsthass und das Minderwertigkeitsgefühl, welches er aufgrund der jahrelangen Unterdrückung durch die Thaumaturgen empfindet, nicht ganz überwinden. Im vierten Roman wird er von der lunarischen Regierung gefangengenommen und durchläuft zusätzliche genetische Veränderungen, sodass sein Äußeres noch weiter entmenschlicht wird und seine animalischen Instinkte gestärkt werden. Gerade als Wolf seinen Körper weitestgehend akzeptiert und er dadurch die Kontrolle über sich selbst erlangt, wird ihm dies also wieder genommen.

Er konnte den Unterschied in seinem Knochenbau sehen, wenn er auf seine Hände und Füße hinabblickte. Er fühlte den Unterschied an seinem vorgeschobenen Mund, seinen vergrößerten Zähnen und seinem verformten Kiefer. Sie hatten die Knochenstruktur seines Gesichts verändert, um Platz für die implantierten Eckzähne zu machen. Seine Schultern waren anders geformt als vorher und seine Füße hatten einen übertrieben gebogenen Spann und erinnerten mehr an Pfoten, die zum Laufen und Springen für hohe Geschwindigkeiten geeignet waren. Seine Hände waren gewaltig und mit verstärkten, klauenartigen Fingernägeln besetzt. Er konnte es an sich selbst riechen. Neue Chemikalien und Hormone wurden durch seinen Körper gepumpt. Testosteron. Adrenalin. Pheromone. Er fragte sich, wann sein neues Fell zu wachsen beginnen würde; dann wäre die Verwandlung vollständig (Luna 4, S. 579f.).

Nach dieser Verwandlung glaubt er nun endgültig, ein Monster zu sein. Doch auch hier zeigt sich seine Stärke, denn trotz der Macht, die Levana über ihn zu haben scheint, kann sie seine Gefühle für Scarlet nicht mindern. Durch sie wird er an seine Menschlichkeit erinnert und es gelingt ihm, gegen die animalischen Triebe anzukämpfen. Ihre Akzeptanz und Zuneigung führt dazu, dass er auch selbst seine Andersartigkeit akzeptieren kann und den Kampf um seine Menschlichkeit gewinnt (vgl. ebd., S. 781f.). Am Ende des vierten Romans verwendet Scarlet den Namen, den seine Eltern ihm gegeben haben, und verdeutlicht so, dass er für sie kein wildes Tier, sondern ein Mensch ist (vgl. ebd.).

Marissa Meyer vermittelt durch Cinder, Iko und Wolf ein positives Bild des Posthumanen. Sie zeigt damit, dass der Charakter nicht durch den Körper und nicht durch die Meinung anderer bestimmt wird, sondern durch das Handeln und die Akzeptanz der eigenen Identität. So vermittelt sie ihren jungen Lesern Toleranz und Offenheit gegenüber



Andersartigkeit und Ausgestoßenen. Während das Märchen die armen, ausgestoßenen, einfachen Leute bestärkt, welche dann im Verlauf der Handlung ihr persönliches Glück finden, übernimmt in den *Luna-Chroniken* das Posthumane diese Rolle. Alle drei Charaktere überwinden die auch selbst verinnerlichten gesellschaftlichen Vorurteile bezüglich ihrer Menschlichkeit und gelangen somit zur Erfüllung des eigenen Glücks.

## 6. Schlussbetrachtung

Ziel dieser Arbeit war es herauszufinden, inwiefern Marissa Meyers Romanserie als genreübergreifende phantastische Jugendliteratur angesehen werden kann. Dabei sollte vor allem recherchiert werden, ob sich Merkmale des Volksmärchens und der Science-Fiction in den Romanen finden lassen. Des Weiteren sollte die Romanserie im Hinblick auf intertextuelle Bezüge sowie Parallelen und Unterschiede zu den klassischen Märchentexten der Brüder Grimm untersucht werden.

Zunächst einmal lässt sich festhalten, dass die *Luna-Chroniken* Gansels Grundmodell C der phantastischen Kinder- und Jugendliteratur zugeordnet werden können, da die Handlung in einer geschlossenen Sekundärwelt stattfindet, die von der realen Primärwelt der Leser durch eine zeitliche Distanz getrennt wird. Weitere Merkmale, weswegen die Romanserie dem Grundmodell C zugeteilt werden kann, sind die intertextuellen Bezüge auf die Grimm'schen Märchen, etwa die direkten Zitate oder die Übernahme der einzelner Märchenfiguren wie Aschenputtel, Rotkäppchen, Rapunzel und Schneewittchen sowie die Umsetzung einzelner Motive und Handlungselemente. Gemäß Genettes Theorie von Transtextualität lassen sich drei verschiedene Typen von transtextuellen Bezügen auf die Grimm'schen Märchen in Marissa Meyers Jugendbuchserie finden. Der erste Typ, die Intertextualität, ist aufgrund der direkten Zitate aus den jeweiligen Märchentexten gegeben, welche die Teilabschnitte der Romane einleiten sowie durch Anspielungen, beispielsweise auf die Figuren der Märchen, wie die Heldinnen, Prinzen und Antagonisten. Beispiele für paratextuelle Bezüge sind die Buchcover, welche durch die Darstellung von den für die jeweiligen Märchen typischen Requisiten mit den Erwartungen der Leser spielen. Mithilfe des silbernen Schuhs auf dem Cover des ersten Romans wird also suggeriert, dass es sich um eine von Aschenputtel

inspirierte Geschichte handeln könnte. Hypertextualität kann durch die direkte Transformation der Märchenhandlung nachgewiesen werden. Jeder Roman der *Luna-Chroniken* transformiert ein Märchen der Brüder Grimm, indem die Handlung in eine futuristische Welt verlegt wird. Einzelne Elemente der Märchenhandlung werden dabei verfremdet, doch der Inhalt des Grimm'schen Hypotexts bleibt weitestgehend bestehen, denn auch in der Romanserie ist der Triumph des Guten über das Böse sowie die Erfüllung des Glücks essentiell. Ähnlich wie im Märchen dient ein Bedürfnis bzw. ein Problem als Auslöser der Handlung. Im ersten Roman ist es die Erkrankung Peonys, die dazu führt, dass Cinder von ihrer Adoptivmutter für die Seuchenforschung angemeldet wird und so von ihrer wahren Identität erfährt. Der zweite Roman beginnt mit Scarlets Suche nach ihrer entführten Großmutter. Cress sehnt sich im dritten Roman nach der Befreiung aus dem Satelliten und Winter wünscht sich im vierten Roman, mit der Hilfe von Cinder, die tyrannische Herrschaft Levanas zu beenden. Indem die Handlung dem Grimm'schen Vorbild folgt, bleibt auch das klassische Schema Lüthis bestehen, denn der Kampf wird gewonnen und die Aufgaben gelöst. Der gute Ausgang der Geschichte ist ein weiteres Merkmal, welches die Romanserie mit den Märchen der Brüder Grimm teilt. Das Böse wird am Ende besiegt und durch die Zusammenführung der Liebenden findet jede Protagonistin ihr persönliches Glück. Anders als im Märchen scheint die persönliche Glückserfüllung in den *Luna-Chroniken* jedoch nur von geringerer Bedeutung zu sein. Viel wichtiger ist die Erfüllung des kollektiven Glücks, was Cinders Teilnahme am Ball im ersten Roman verdeutlicht. Zwar lassen sich viele Parallelen zwischen den Grimm'schen Märchenfiguren und Meyers Protagonistinnen ziehen, doch die Charaktere der Romanserie sind wesentlich komplexer. Im Unterschied zum Märchen, welches sich durch seine lineare, einsträngige Handlung auszeichnet, die fast ausschließlich den Helden der Erzählung fokussiert, ermöglichen es Perspektivenwechsel und ein personaler Erzählstil, dass sich die Leser besser mit den jeweiligen Charakteren identifizieren können. Des Weiteren wird die Gefühlswelt der Charaktere ausführlich beschrieben, weshalb sie sich von den flächenhaften Märchenfiguren abheben. Sogar die böse Königin Levana ist in Meyers Romanserie nicht bloß eine stereotype Figur, da die Vorgeschichte die Gründe für die Entwicklung der Antagonistin erklärt. Cinder, Scarlet, Cress und Winter greifen aktiv in die Handlung ein und stellen somit im Unterschied zu Aschenputtel, Rotkäppchen, Rapunzel und Schneewittchen souveräne Heldinnen dar, die nicht von anderen gerettet werden müssen, sondern sich selbst, ihre ‚Prinzen‘ sowie die Welt und Luna vor dem

Bösen retten.

Wie oben bereits erwähnt, wird die Märchenhandlung durch die zeitliche Verschiebung ins futuristische China direkt transformiert. Die *Luna-Chroniken* spielen in einer zukünftigen Welt, in der Cyborgs, Androiden, Raumschiffe und Reisen im Weltraum alltäglich sind. Durch diese Aspekte wird der für die Science-Fiction typische Fortschrittsoptimismus deutlich. Doch auch andere im Bezug auf die Zukunft kritische Elemente werden in den *Luna-Chroniken* aufgegriffen. Die lunarische Gesellschaft weist dystopische Züge auf und der Kampf zwischen den übermenschlichen Lunariern und der Erdbevölkerung vermittelt ein düsteres Bild der futuristischen Welt. Phantastisches wie die lunarische Gabe oder die Besiedlung des Mondes werden pseudorational erklärt und stützen sich zum Teil auf aktuelle wissenschaftliche Erkenntnisse. Durch eine Mischung aus gesellschaftskritischen Elementen, wie die Unterdrückung des einfachen lunarischen Volkes und die Verachtung von Cyborgs, sowie durch unterhaltende Aspekte, wie spannende Befreiungsversuche und Kampfsequenzen, wird sowohl die belehrende als auch die unterhaltende Funktion der Science-Fiction erfüllt. Aus diesem Grund können die *Luna-Chroniken* dem Genre der Science-Fiction zugeordnet werden. Die Darstellung des Carlsen Verlags, dass es sich bei Marissa Meyers Romanserie um eine Mischung aus Märchen und Science-Fiction handelt, ist somit zutreffend. Durch die Science-Fiction-Elemente wird die Märchenhandlung weiter verfremdet, weshalb immer wieder mit den Erwartungen der Leser, welche die Grimm'schen Originaltexte kennen, gespielt wird. Marissa Meyers Romanserie kann also als genreübergreifende phantastische Jugendliteratur bezeichnet werden, welche mithilfe von Transtextualität klassische Märchen im Stil eines modernen, spannenden Science-Fiction-Romans neu erzählt.

## 7. Literaturverzeichnis

### *Primärliteratur*

- Grimm, Jacob und Wilhelm (2010): „Aschenputtel“. KHM 21. In: *Kinder- und Hausmärchen. Band 1. Märchen Nr. 1-86*. Hrsg. von Heinz Rölleke. Stuttgart: Reclam. S. 131-139.
- (2010): „Rapunzel“. KHM 12. In: *Kinder- und Hausmärchen. Band 1. Märchen Nr. 1-86*. Hrsg. von Heinz Rölleke. Stuttgart: Reclam. S. 84-88.
- (2010): „Rotkäppchen“. KHM 26. In: *Kinder- und Hausmärchen. Band 1. Märchen Nr. 1-86*. Hrsg. von Heinz Rölleke. Stuttgart: Reclam. S. 150-153.
- (2010): „Schneewittchen“. KHM 53. In: *Kinder- und Hausmärchen. Band 1. Märchen Nr. 1-86*. Hrsg. von Heinz Rölleke. Stuttgart: Reclam. S. 257-266.
- Meyer, Marissa (2015): *Fairest. The Lunar Chronicles. Levana's Story*. New York: Feiwel and Friends.
- (2016): „The Keeper“. In: *Stars Above: A Lunar Chronicles Collection*. Hrsg. von Marissa Meyer. New York: Feiwel and Friends. S. 3-48.
- (2014): *Wie Blut so rot. Die Luna-Chroniken Band 2*. Übers. Astrid Becker. Hamburg: Carlsen.
- (2014): *Wie Monde so silbern. Die Luna-Chroniken Band 1*. Übers. Astrid Becker. Hamburg: Carlsen.
- (2016): *Wie Schnee so weiß. Die Luna-Chroniken Band 4*. Übers. Bettina Arlt. Hamburg: Carlsen.
- (2014): *Wie Sterne so golden. Die Luna-Chroniken Band 3*. Übers. Astrid Becker. Hamburg: Carlsen.

### *Sekundärliteratur*

- Becker, Sabina (2006): „Intertextualität“. In: *Grundkurs Literaturwissenschaft*. Hrsg. von Sabina Becker, Christine Hummel, Gabriele Sander. Stuttgart: Reclam.
- Berndt, Frauke / Tonger-Erk, Lily (2013): *Intertextualität. Eine Einführung*. Berlin: Erich Schmidt Verlag.

- Caillois, Roger (1974): „Das Bild des Phantastischen. Vom Märchen bis zur Science Fiction“. In: *Phaïcon 1. Almanach der phantastischen Literatur*. Hrsg. von Rein A. Zondergeld. Frankfurt/M.: Insel Verlag.
- Cothran, Casey A. (2014): „Dancing with the Public: Alethea Kontis's *Enchanted*, Rachel Hartman's *Seraphina* and Marissa Meyer's *Cinder*. In: *A Quest of Her Own. Essays on the Female Hero in Modern Fantasy*. Hrsg. von Lori M. Campbell. Jefferson: McFarland & Company Inc., Publishers. S. 130-149.
- Durst, Uwe (2001): *Theorie der phantastischen Literatur*. Tübingen; Basel: Francke.
- Feige, Marcel (2001): *Science Fiction*. Hamburg: Rotbuch Verlag.
- Feldmann, Christian (2009): *Von Aschenputtel bis Rotkäppchen: Das Märchen-Entwirrbuch*. Gütersloh: Güterloher Verlagshaus.
- Feustel, Elke (2004): *Rätselprinzessinnen und schlafende Schönheiten. Typologie und Funktion der weiblichen Figuren in den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm*. Hildesheim: Georg Olms Verlag.
- Flanagan, Victoria (2014): *Technology and Identity in Young Adult Fiction: The Posthuman Subject*. New York: Palgrave Macmillan.
- Freund, Winfried (1996): *Deutsche Märchen*. München: Fink.
- (2005): *Schnellkurs Märchen*. Köln: DuMont.
- Gansel, Carsten (2010): *Moderne Kinder- und Jugendliteratur. Vorschläge für einen kompetenzorientierten Unterricht*. Berlin: Cornelsen Scriptor. (1999).
- Geister, Oliver (2010): *Kleine Pädagogik des Märchens*. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren.
- Genette, Gérard (1993): *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Frankfurt (Main): Suhrkamp.
- Grimm, Brüder (2010): *Kinder- und Hausmärchen. Originalanmerkungen. Herkunftsnachweise. Nachwort*. Band 3. Hrsg. von Heinz Rölleke. Stuttgart: Reclam. (1980).
- Haas, Gerhard (1978): „Struktur und funktion der phantastischen literatur“. In: *Wirkendes Wort*. H.5 (28. Jg.), S. 340-356.
- (1984): „Science Fiction als Jugendliteratur“. In: *Kinder- und Jugendliteratur. Ein Handbuch*. Hrsg. von Gerhard Haas. 3. Aufl. Stuttgart: Reclam, S. 324-338.
- Haas, Gerhard / Klingberg, Göte / Tabbert, Reinbert (1984): „Phantastische Kinder- und Jugendliteratur“. In: *Kinder- und Jugendliteratur. Ein Handbuch*. Hrsg. von Gerhard Haas. 3. Aufl. Stuttgart: Reclam, S. 267-295.

- Haller, Karin (2012): „Science-Fiction“. In: *Kinder- und Jugendliteratur der Gegenwart*. 2. Aufl. Hrsg. von Günter Lange. Baltmannsweiler: Schneider Verlag. S. 349-363.
- Hetmann, Frederik (1999): *Märchen und Märchendeutung. Erleben & verstehen*. Klein Königsförde: Königsfurt Verlag.
- Hoops, Johannes (1989): *Reallexikon der Germanischen Altertumskunde. Band 7*. Hrsg. von Heinrich Beck, Herbert Jankuhn, Kurt Ranke, Reinhard Wenskus. 2. Aufl. Berlin: De Gruyter.
- Jehmlich, Reimer (1980): „Phantastik – Science Fiction – Utopie. Begriffsgeschichte und Begriffabgrenzung“. In: *Phantastik in Literatur und Kunst*. Hrsg. von Christian W. Thomsen/Jens Malte Fischer. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- (1980): *Science Fiction*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Joost, Ulrich (1993): *Lichtenberg, der Briefschreiber*. Göttingen: Wallstein Verlag.
- Kaulen, Heinrich (2003): „Tolkien und kein Ende. Aktuelle Trends der Fantasy-Literatur“. In: Ewers, H.H.; Terlinden, R. (Hg.): *Anderswelten in Serie*. Tutzing: Evangelische Akademie, S. 29-52.
- Kristeva, Julia (1972): „Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman“. In: *Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven. Band 3*. Hrsg. von Jens Ihwe. Frankfurt (Main): Athenäum.
- Lange, Günter (2003): „Science-fiction-Literatur (Sf) im Unterricht“. In: *Taschenbuch des Deutschunterrichts. Grundfragen und Praxis der Sprach- und Literaturdidaktik. Band 2*. Hrsg. von Günter Lange, Karl Neumann, Werner Ziesenis. 8. Aufl. Baltmannsweiler: Schneider Verlag. S. 805-824.
- Lem, Stanislaw (1974): „Tzventan Todorovs Theorie des Phantastischen“. In: *Phaicon 1. Almanach der phantastischen Literatur*. Hrsg. von Rein A. Zondergeld. Frankfurt/M.: Insel Verlag.
- Lüthi, Max (1960): *Das europäische Volksmärchen*. 2. Aufl. Bern: Francke Verlag. (1947).
- (1975): *Das Volksmärchen als Dichtung. Ästhetik und Anthropologie*. Düsseldorf: Diederichs.
- (1980): „Der Aschenputtel-Zyklus“. In: *Vom Menschenbild im Märchen*. Hrsg. von Heino Gehrts, Jürgen Jannig, Herbert Ossowski. Kassel: Röth. S. 39-58.
- (2004): *Märchen*. 10. Aufl. Stuttgart: Metzler. [1962].
- (2008): *Es war einmal. Vom Wesen des Volksmärchens*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

- Melzer, Helmut (2005): „Sciencefiction für Kinder und Jugendliche“. In: *Taschenbuch der Kinder- und Jugendliteratur. Bd. 1.* Aufl. 2005. Hrsg. von Günter Lange. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren. S. 547-565.
- Montz, Amy L. (2014): „Rebels in Dresses: Distractions of Competitive Girlhood in Young Adult Dystopian Fiction“. In: *Female Rebellion in Young Adult Dystopian Fiction.* Hrsg. von Sara K. Day, Miranda A. Green-Barteet, Amy L. Montz. Burlington: Ashgate.
- Nayar, Pramod K. (2014): *Posthumanism.* Cambridge: Polity Press.
- Nikolajeva, Maria (1988): *The Magic Code. The use of magical patterns in fantasy for children.* Göteborg: Almqvist & Wiksell International.
- Pfister, Manfred (1985): „Konzepte der Intertextualität“. In: *Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien.* Hrsg. von Ulrich Broich, Manfred Pfister. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Prestel, Marco (2012): *Actioninszenierungen in der modernen Kinder- und Jugendliteratur. Die Artemis Fowl-Reihe von Eoin Colfer.* Frankfurt (Main): Peter Lang.
- (2013): „Wundersame Wirrnis. Eine Einführung in die Theorie der phantastischen Kinder- und Jugendliteratur und die Poetik der Fantasy“. In: *Kinderliterarische Mythen-Translation. Zur Konstruktion phantastischer Welten bei Tove Jansson, C. S. Lewis und J. R. R. Tolkien.* Hrsg. von Gunda Mairbäurl, Ingrid Tomkowiak, Ernst Seibert, Klaus Müller-Wille. Wien: Praesens Verlag, S. 25- 54.
- Ritz, Hans (2000): *Die Geschichte vom Rotkäppchen. Ursprünge, Analysen, Parodien eines Märchens.* 13. Aufl. Göttingen: Muriverlag.
- Rölleke, Heinz (2012): *Die Märchen der Brüder Grimm. Eine Einführung.* 4. Aufl. Stuttgart: Reclam. [2004].
- Rottensteiner, Franz (1971): „Science Fiction. Eine Einführung“. In: *Insel Almanach auf das Jahr 1972. Pfade ins Unendliche.* Hrsg. von Franz Rottensteiner. Frankfurt: Insel Verlag. S. 5-21.
- Schulz, Gudrun (2005): *Märchen in der Grundschule.* 5. Aufl. Berlin: Cornelsen Verlag Scriptor.
- Spiegel, Simon (2007): *Die Konstitution des Wunderbaren. Zu einer Poetik des Science-Fiction-Films.* Marburg: Schüren.
- Suerbaum, U./ Broich U./ Borgmeier, R. (1981): *Science Fiction. Theorie und Geschichte, Themen und Typen, Form und Weltbild.* Stuttgart: Reclam.
- Suvin, Darko (1979): *Poetik der Science Fiction. Zur Theorie und Geschichte einer literarischen Gattung.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

- Thompson, Stith (1946): *The Folktale*. New York: The Dryden Press.
- Todorov, Tzvetan (2013): *Einführung in die fantastische Literatur*. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach. [1976].
- Uther, Hans-Jörg (2008): *Handbuch zu den »Kinder- und Hausmärchen« der Brüder Grimm*. Berlin: Walter de Gruyter.
- (2015): *Deutscher Märchenkatalog. Ein Typenverzeichnis*. Münster: Waxmann Verlag.
- Vax, Louis (1974): „Die Phantastik“. In: *Phaïcon 1. Almanach der phantastischen Literatur*. Hrsg. von Rein A. Zondergeld. Frankfurt/M.: Insel Verlag.
- Wöller, Hildegunde (1986): *Aschenputtel. Energie der Liebe*. 3. Aufl. Zürich: Kreuz Verlag AG. (1984).
- Zipes, Jack (1982): *Rotkäppchens Lust und Leid. Biographie eines europäischen Märchens*. Köln: Eugen Diederichs Verlag.

### Internetquellen

- Carlsen: „Die Luna-Chroniken“. Carlsen Verlag. <<https://www.carlsen.de/serie/die-luna-chroniken/40490>> (14.10.2016).
- Coulter, Dauna (2010): „Down the Lunar Rabbit-hole“. *NASA Science*. 12. Juli 2010. <[https://science.nasa.gov/science-news/science-at-nasa/2010/12jul\\_rabbithole/](https://science.nasa.gov/science-news/science-at-nasa/2010/12jul_rabbithole/)> (14.10.2016).
- Duden (2016): „Bioelektrizität“. Duden.de. Bibliographisches Institut GmbH. <<http://www.duden.de/rechtschreibung/Bioelektrizitaet>> (14.10.2016).
- Estor, Johann Georg (1767): *Der Teutschen rechtsgelahrheit*. Bd. 3. Frankfurt (Main). In: Deutsches Textarchiv. S.1417. <[http://www.deutschestextarchiv.de/estor\\_rechtsgelehrsamkeit03\\_1767/1441](http://www.deutschestextarchiv.de/estor_rechtsgelehrsamkeit03_1767/1441)> (14.10.2016).
- Innerhofer, Judith E. (2013): „Hirnschrittmacher für alle!“. *Die Zeit Online*. 08.05.2013. <<http://www.zeit.de/2013/20/transhumanismus-philosoph-stefan-lorenz-sorgner>> (14.10.2016).
- Kurwinkel, Tobias (2012): „Intertextualität“. *Kinderundjugendmedien.de*. 01.04.2012. <<http://www.kinderundjugendmedien.de/index.php/begriffe-und-termini/200-intertextualitaet>> (14.10.2016).



- Meyer, Marissa: „FAQ“. marissameyer.com. <<http://www.marissameyer.com/faq/>> (14.10.2016).
- : „Lunar History“. marissameyer.com. <<http://www.marissameyer.com/extras/lunar-extras/>> (14.10.2016).
- (2013): Interview geführt von Jaime Arnold. twochicksonbooks.com. 3. Februar 2013. <<http://www.twochicksonbooks.com/2013/02/blog-tour-scarlet-guest-post-and.html>> (14.10.2016).
- (2015): Interview geführt von Sam Maggs. „Interview: Marissa Meyer on Winter's Woman of Color Snow White & YA Representation“. *The Mary Sue*. 10. November 2015. <<http://www.themarysue.com/interview-marissa-meyer/>> (14.10.2016).
- OED (2016): „post-human“. In: *Oxford English Dictionary*. Oxford: Oxford University Press. <<https://en.oxforddictionaries.com/definition/us/post-human>> (14.10.2016).
- Süddeutsche Zeitung (2012): „Der Mondvertrag von 1979. Das gemeinsame Erbe der Menschheit“. *Süddeutsche Zeitung Online*. 15. Mai 2012. <<http://www.sueddeutsche.de/wissen/gastbeitrag-das-gemeinsame-erbe-der-menschheit-wem-gehoert-die-welt-jenseits-der-grenzen-1.1350432-3>> (14.10.2016).
- Weinreich, Frank (2016): „Science Fiction was ist das?“. *Polyinos.de*, 3. März 2016. <<http://polyinos.de/science-fiction-was-ist-das>> (14.10.2016).

## 8. Anhang

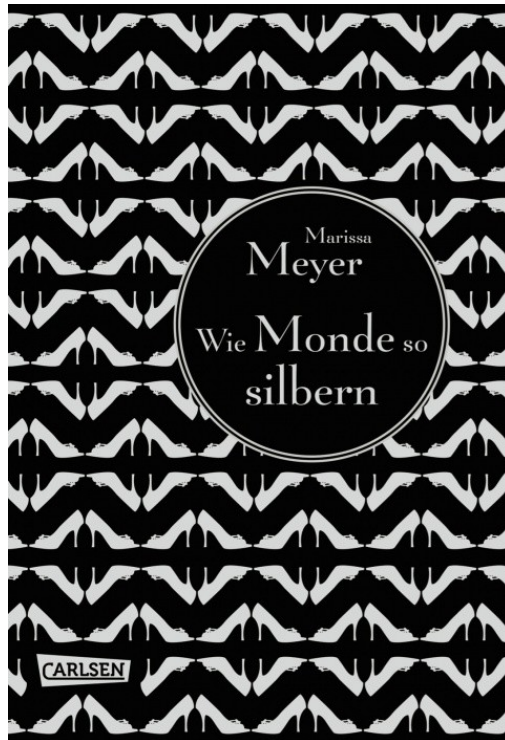


Abb. 1: *Wie Monde so silbern*. *Die Luna-Chroniken Band 1*. Buchcover.

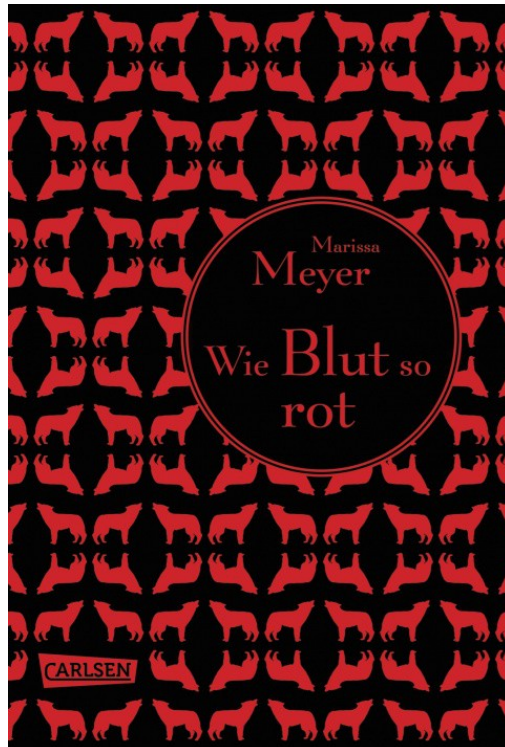


Abb. 2: *Wie Blut so rot*. *Die Luna-Chroniken Band 2*. Buchcover.

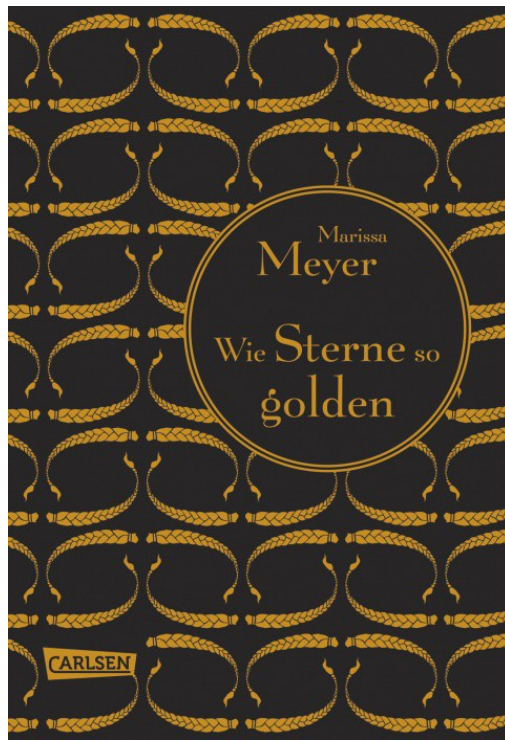


Abb. 3: *Wie Sterne so golden. Die Luna-Chroniken Band 3.* Buchcover.

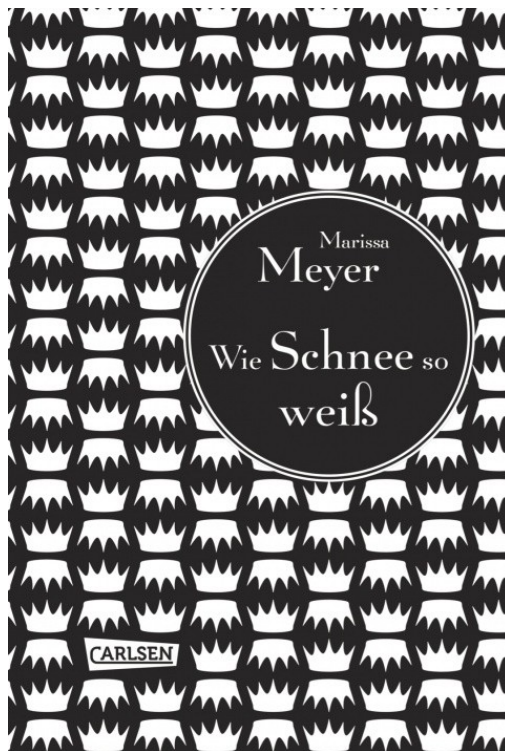


Abb. 4: *Wie Schnee so weiß. Die Luna-Chroniken Band 4.* Buchcover.

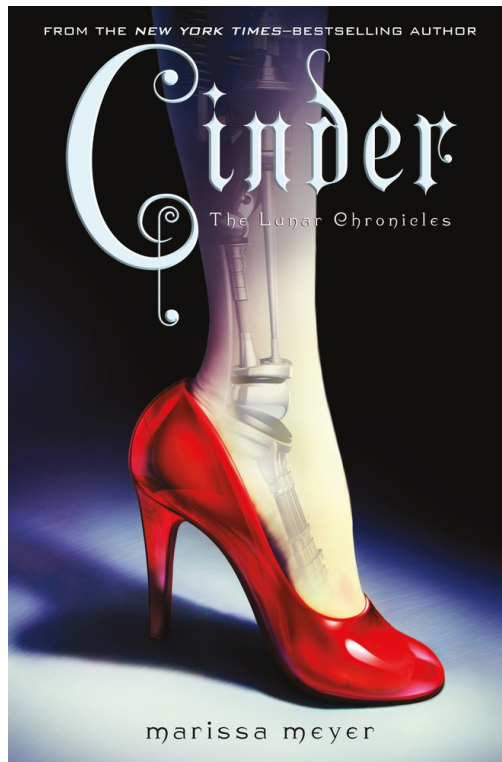


Abb. 5: *Cinder. The Lunar Chronicles Book 1*. Buchcover.



Abb. 6: *Scarlet. The Lunar Chronicles Book 2*. Buchcover.

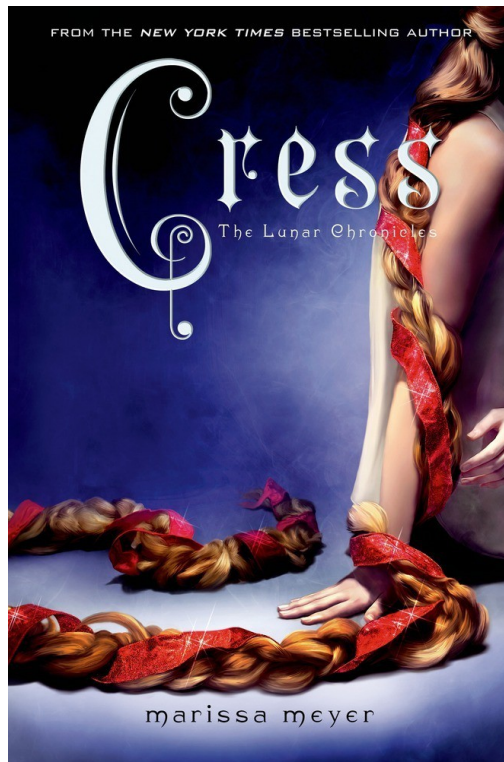


Abb. 7: *Cress*. *The Lunar Chronicles Book 3*. Buchcover.

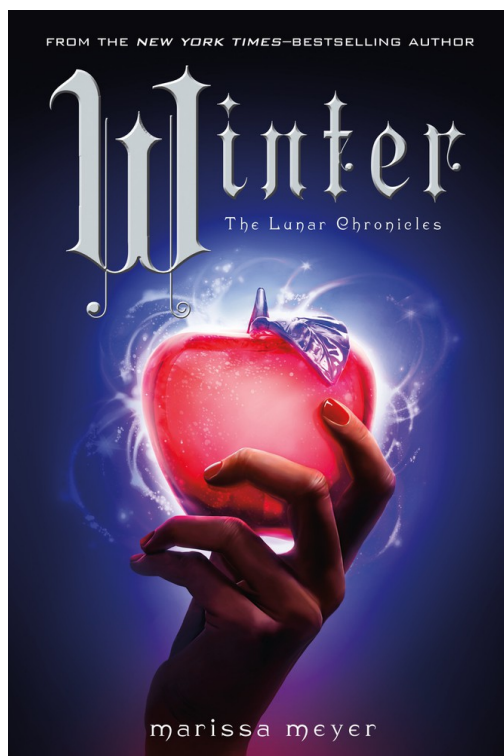


Abb. 8: *Winter*. *The Lunar Chronicles Book 4*. Buchcover.

## Bildquellenverzeichnis

- Abb. 1: Kopp, Suse (2014): *Wie Monde so silbern. Die Luna-Chroniken Band 1*. Buchcover. Hamburg: Carlsen. <<https://www.carlsen.de/jugendbuecher/hardcover/die-luna-chroniken-band-1-wie-monde-so-silbern/57179>> (14.10.2016).
- Abb. 2: Kopp, Suse (2014): *Wie Blut so rot. Die Luna-Chroniken Band 2*. Buchcover. Hamburg: Carlsen. <<https://www.carlsen.de/jugendbuecher/hardcover/die-luna-chroniken-band-2-wie-blut-so-rot/21327>> (14.10.2016).
- Abb. 3: Kopp, Suse (2014): *Wie Sterne so golden. Die Luna-Chroniken Band 3*. Buchcover. Hamburg: Carlsen. <<https://www.carlsen.de/jugendbuecher/hardcover/die-luna-chroniken-band-3-wie-sterne-so-golden/22857>> (14.10.2016).
- Abb. 4: Kopp, Suse (2016): *Wie Schnee so weiß. Die Luna-Chroniken Band 4*. Buchcover. Hamburg: Carlsen. <<https://www.carlsen.de/hardcover/die-luna-chroniken-band-1-wie-monde-so-silbern/57179>> (14.10.2016).
- Abb. 5: O, Michael; Jakubowska, Klaudia; Deas, Rich (2012): *Cinder. The Lunar Chronicles Book 1*. Buchcover. New York: Feiwel & Friends. <[http://images.macmillan.com/folio-assets/macmillan\\_us\\_frontbookcovers\\_1000H/9780312641894.jpg](http://images.macmillan.com/folio-assets/macmillan_us_frontbookcovers_1000H/9780312641894.jpg)> (14.10.2016).
- Abb. 6: O, Michael; Deas, Rich (2013): *Scarlet. The Lunar Chronicles Book 2*. Buchcover. New York: Feiwel & Friends. <[http://images.macmillan.com/folio-assets/macmillan\\_us\\_frontbookcovers\\_1000H/9780312642969.jpg](http://images.macmillan.com/folio-assets/macmillan_us_frontbookcovers_1000H/9780312642969.jpg)> (14.10.2016).
- Abb. 7: O, Michael; Deas, Rich (2014): *Cress. The Lunar Chronicles Book 3*. Buchcover. New York: Feiwel & Friends. <[http://images.macmillan.com/folio-assets/macmillan\\_us\\_frontbookcovers\\_1000H/9780312642976.jpg](http://images.macmillan.com/folio-assets/macmillan_us_frontbookcovers_1000H/9780312642976.jpg)> (14.10.2016).
- Abb. 8: O, Michael; Deas, Rich (2015): *Winter. The Lunar Chronicles Book 4*. Buchcover. New York: Feiwel & Friends. <[http://images.macmillan.com/folio-assets/macmillan\\_us\\_frontbookcovers\\_1000H/9780312642983.jpg](http://images.macmillan.com/folio-assets/macmillan_us_frontbookcovers_1000H/9780312642983.jpg)> (14.10.2016).

## Erklärung

Ich versichere, dass ich die schriftliche Hausarbeit/ schriftliche Ausarbeitung selbstständig angefertigt und keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt habe. Alle Stellen, die dem Wortlaut oder dem Sinn nach anderen Werken entnommen sind, habe ich in jedem einzelnen Fall unter genauer Angabe der Quelle (einschließlich des World Wide Web sowie anderer elektronischer Datensammlungen) deutlich als Entlehnung kenntlich gemacht. Dies gilt auch für angefügte Zeichnungen, bildliche Darstellungen, Skizzen und dergleichen.

Ich nehme zur Kenntnis, dass die nachgewiesene Unterlassung der Herkunftsangabe als versuchte Täuschung bzw. als Plagiat gewertet und mit Maßnahmen bis hin zur Zwangsexmatrikulation geahndet wird.

Siegen, 17. Oktober 2016

Nadine Höchst

.....  
(Unterschrift)