



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Die Transposition der Grimm’schen Volksmärchen im
Werk der Jugendbuchautorin Donna Jo Napoli
- analysiert am Beispiel des Romans ‚Spinners‘ “

Verfasserin

Lisa Lager

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 393

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Vergleichende Literaturwissenschaft

Betreuer:

Ao.Prof.Dr. Norbert Bachleitner

Danksagung

Mein Dank gilt zu allererst Prof. Norbert Bachleitner für die Genehmigung des Themas der vorliegenden Diplomarbeit, aber mehr noch für die kompetente und geduldige Betreuung während meiner Studienjahre.

Weiters möchte ich Dr. Heidi Lexe danken, die mich überhaupt erst auf das spannende Feld der Kinder- und Jugendliteratur hat stoßen lassen und deren Lehrveranstaltung „Märchen als Referenztexte moderner Kinder- und Jugendliteratur“ mich zu dem von mir gewählten Thema inspiriert hat.

Ich danke meiner Mutter und meinem Vater für die beständige Unterstützung bei meiner Studienwahl. Ihre moralische- und finanzielle Unterstützung haben mir mein Studium erst ermöglicht.

Maria möchte ich für den unerschütterlichen Glauben an mich danken, den wohl nur eine Schwester haben kann. Sie hat keine Sekunde an meinem Erfolg gezweifelt.

Zu guter Letzt möchte ich Markus für seine bewundernswerte Geduld besonders in der Endphase der Arbeit danken. Auf seine Unterstützung konnte ich mich zu jeder Zeit zu 100 Prozent verlassen, nie hat er mich unter Druck gesetzt, sich niemals von meinen Zweifeln irritieren lassen. Er glaubt an mich und meine Fähigkeiten – egal, ob mit oder ohne Titel.

Sie alle gaben mir die nötige Kraft für die Beendigung dieser Arbeit. Danke.

EINLEITUNG.....	5
1. KURZER HISTORISCHER ABRISS DER GATTUNG DER MÄRCHENBEARBEITUNGEN.....	8
2. ZUR PERSON DONNA JO NAPOLI UND IHREM WERK.....	29
2.1. „THE MAGIC CIRCLE“ – HANDLUNGSABRISS	32
2.2. „ZEL“ – HANDLUNGSABRISS	33
3. CHARAKTERISTIKA DER VOLKSMÄRCHEN	35
4. RUMPELSTILZCHEN – KHM 55	40
4.1. HANDLUNGSABRISS	40
4.2. HERKUNFT, STRUKTUR UND ZENTRALE MOTIVE	40
5. SPINNERS	43
5.1. HANDLUNGSABRISS	43
5.1.2. Allgemeine Betrachtungen zum Inhalt	46
5.2. FORMALE ANALYSE.....	47
5.2.1. Die Art der Märchenbearbeitung - definiert nach Gérard Genette	47
5.2.2. Struktur und Aufbau.....	52
5.2.3. Quantitative Transformation – die Amplifikation	55
5.2.4. Transmodalisierung	58
5.2.4.1. Modus Perspektive – die Fokalisierung	60
5.2.5. Sprache und Stil	68
5.3. INHALTLICHE ANALYSE	72
5.3.1. Die semantische Transformation: diegetische Transposition – pragmatische Transposition	72
5.3.2. Zentrale Themen	78
5.3.2.1. Bedeutung des Namens – der Akt der Benennung.....	78

5.3.2.2. Schönheit – Hässlichkeit – Ausgrenzung:	85
die gesellschaftliche Wertigkeit von Äußerlichkeit und ihre Folgen.....	85
5.3.2.3. Magie	92
5.3.3. Transmotivation	99
5.3.3.1. Nachfragen als elementarer Bestandteil der Transmotivation.....	112
5.3.4. Realismus vs. Märchenwelt	115
5.3.4.1. Körperlichkeit und Sexualität.....	128
5.3.4.2. Grausamkeit.....	137
5.3.4.3. Logik und Rationalität in „Spinners“ - Naivität des Märchens.....	141
5.3.4.4. Realismus und Magie – ein Widerspruch?	150
5.3.5. Die Figuren:	153
Aufwertung, Abwertung - Charakterisierung, psychologische Durchdringung .	153
5.3.5.1. Saskia – Emanzipation innerhalb der gesellschaftlichen Grenzen...	154
5.3.5.2. Spinner - Die Rehabilitierung eines Bösewichts.....	166
6. CONCLUSIO	175
LITERATURVERZEICHNIS	178
ANHANG	183
EMAIL-INTERVIEW MIT DONNA JO NAPOLI VOM 18.03.2009:	183
ABSTRACT	189
LEBENS LAUF	191

EINLEITUNG

Diese Arbeit hat es sich zum Ziel gesetzt, die Bearbeitungen der Grimm'schen Märchen durch die us-amerikanische Jugendbuchautorin Donna Jo Napoli zu untersuchen. Der Analyse vorangestellt ist ein Kapitel, das einen Einblick in die Gattung der Märchenbearbeitungen sowie einen Überblick des Forschungsstandes geben soll. Im Zuge dessen wird auch auf die sogenannte „Märchen-Debatte“ in den 70er-Jahren des 20. Jahrhunderts eingegangen, wobei es mir wichtig war, diese mittels Originalstimmen nachzuskizzieren.

Im Zuge der Beschäftigung mit diesem Thema musste ich feststellen, dass der wissenschaftliche Diskurs über diese Gattung sowohl zeitlich als auch methodisch sehr beschränkt ist. Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Märchenbearbeitungen stammt fast ausschließlich aus den 70er-/ 80er-Jahren, weshalb die jüngeren Primärwerke dieser Gattung meist unberücksichtigt bleiben. Zudem überwiegen die Untersuchungen unter einem pädagogisch-didaktischen Gesichtspunkt deutlich gegenüber den literaturwissenschaftlichen.

Diese Arbeit möchte nun an die damaligen Untersuchungen anknüpfen und erhebt den Anspruch, das Werk der Autorin, stellvertretend durch einen Beispielroman, auf literaturwissenschaftlicher Ebene zu analysieren. Da das wissenschaftliche Interesse am Genre der Märchenbearbeitungen nach dem Verebben der Märchendiskussion dramatisch sank, ist es mir ein Anliegen, Napolis Werk die Form von wissenschaftlicher Untersuchung zukommen zu lassen, die ihm gebührt.

In dieser Arbeit soll der Frage nachgegangen werden, was die Autorin in ihrer „Rumpelstilzchen“- Bearbeitung „Spinners“ gegenüber dem Original verändert hat und warum. Weiters wird untersucht, wie sie sich damit in der Tradition der Märchenbearbeitungen positioniert. Unter Originaltext verstehe ich in dieser Arbeit immer die Variante der Brüder Grimm aus der Ausgabe letzter Hand der Kinder- und Hausmärchen¹, auf die sich Napoli ihrer Aussage nach bezieht. Zum besseren Verständnis der Abgrenzung von Napolis Roman vom Originalmärchen werden die

¹ Vgl. Brüder Grimm: Kinder- und Hausmärchen. (Ausg. letzter Hand mit den Originalanmerkungen der Brüder Grimm) Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2006 (Bd. 1 Märchen Nr. 1-86). – in der Folge mit KHM abgekürzt

Charakteristika des europäischen Volksmärchens in einem eigenen Kapitel kurz nachgezeichnet. Auf das Märchen „Rumpelstilzchen“ an sich wird in der folgenden Analyse bewusst nur kurz eingegangen, da es im deutschsprachigen Raum hinlänglich bekannt ist und seine genauere Betrachtung einerseits den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde, aber andererseits nicht mehr zum gewählten Thema beitragen könnte.

Die Detailanalyse von „Spinners“ wurde von mir in zwei große Überbereiche unterteilt, einen formalen und einen inhaltlichen, deren Grenzen aber, wie man sehen wird, als fließend zu bezeichnend sind. Das umfassendste Theoriewerk über die Hypertextualität, die bei den Bearbeitungen von Märchen zum Tragen kommt, stammt von Gérard Genette² und diente mir als Werkzeug für die formale Analyse. Mit Genettes Terminologie soll die Art der Märchenbearbeitung Napolis definiert werden, bevor im Folgenden nur mehr auf jene von Genette erläuterten hypertextuellen Praktiken eingegangen wird, die im Werk Napolis eine gewichtige Rolle innehaben und zum Verständnis von Napolis Bearbeitungstaktik und Intention beitragen.

Da einschlägige Sekundärliteratur zur Autorin Donna Jo Napoli im deutschen Sprachraum so gut wie nicht vorhanden ist, wurde mir die Arbeit etwas erschwert. Ich hatte nun aber das große Glück, die Autorin persönlich ausfindig zu machen, die mir via Mail einige Texte zusandte sowie meine Fragen in Interviewform beantwortete, die sich im Anhang der Arbeit finden. Die daraus stammenden Informationen sowie Essays aus amerikanischen Zeitschriftendatenbanken und zahlreiche Rezensionen über die Werke der Autorin, kombiniert mit der einschlägigen Literatur zur generellen Thematik, lieferten mir dann doch ein passables Maß an Forschungsmaterial. Dennoch möchte sich diese Arbeit in erster Linie am Primärtext orientieren, da dieser zum einen im deutschsprachigen Raum weitgehend unbekannt ist und somit auf keinem Vorwissen aufgebaut werden kann. Zum anderen lassen sich durch die Textbeispiele viele der analysierten Strategien und Operationen der Autorin schlicht besser erschließen und belegen.

² Vgl. Gérard Genette: *Palimpseste*. (Palimpsestes, französisch). Die Literatur auf zweiter Stufe. (Aus d. Frz. v. Wolfram Bayer u. Dieter Hornig.) Frankfurt/Main: edition suhrkamp 1993 (Neue Folge; Bd. 683).

Einen resümierenden Überblick über Napolis Bearbeitungstaktiken und –strategien, deren Untersuchung als Hauptziel dieser Arbeit zu bezeichnen ist, wird am Ende des Kapitels über den historischen Abriss der Gattung der Märchenbearbeitungen gegeben. Die wichtigste Veränderung sei vorab schon erwähnt: Aus dem ehemaligen Volksmärchen ist ein psychologischer Roman geworden. Gleichzeitig fungiert dieser Überblick auch als Vorausschau, da die einzelnen hypertextuellen Praktiken im Laufe der Arbeit noch gesondert und im Detail analysiert werden.

Die vorliegende Arbeit enthält außerdem „herkömmliche“ literaturwissenschaftliche Analysekapitel (Charakterisierung der Figuren, zentrale Themen, Sprache und Stil), da sich auch in diesen Themenkomplexen Unterschiede und Gemeinsamkeiten zum Originalmärchen feststellen lassen, die wiederum ihres Zeichens im Sinne der Autorenstrategie verstanden werden können und anhand derer der Wandel vom Volksmärchen zum Roman veranschaulicht wird.

1. Kurzer historischer Abriss der Gattung der Märchenbearbeitungen

Die Gattung der Märchenbearbeitungen³ fand in den späten 60er- und 70er-Jahren des 20. Jahrhunderts ihren unbestrittenen Höhepunkt und ist als Reaktion der zu der Zeit von statten gegangenen Märchen-Debatte zu verstehen, auf die des besseren Verständnisses halber in der Folge kurz eingegangen werden soll.

Einander gegenüber standen zwei Positionen: die Märchenbefürworter und die Märchengegner. Auf der einen Seite wurden Märchen seither als geeignete Lektüre für Kinder empfunden, da sie besonders echt und natürlich seien, weiters ein klares und für die kindliche Entwicklung notwendiges Wertesystem transportieren, in ihrer Symbolik als „Schlüssel zur Welt“⁴ verstanden werden können.⁵ Ihre Vertreter, allen voran Bruno Bettelheim, stützen sich gerne auf die Untersuchungen der Entwicklungspsychologin Charlotte Bühler, die bereits 1918 publiziert wurden⁶

Einhergehend mit der Aufbruchstimmung der 68er-Revolution wurden dem entgegengesetzt Stimmen laut, dass das Märchen nicht zeitgemäß, die Divergenz zur Wirklichkeit zu groß sei, um mit kindlichem Bewusstsein überwunden und

³ Ob einer fehlenden einheitlichen Definition wird diese Bezeichnung in dieser Arbeit als Überbegriff für jegliche Bearbeitungstechnik von Märchen verwendet. Darunter fallen alle *satirischen* Praktiken wie die Parodie, das Pastiche, die Persiflage und die Travestie sowie die sich in Kapitel 5.2.1. erläuternden *ernsten* Bearbeitungen, die Transpositionen, von Hildegard Pischke (siehe Fußnote 15) auch als *veränderte Märchen* bezeichnet und zusammenfasst.

⁴ Vgl. Felicitas Betz: Märchen als Schlüssel zu Welt. Eine Auswahl für Kinder im Vorschulalter. Handreichung für Erzieher. Lahr/München: 1977. – Zit. nach: Gerhard Haas: Märchen und Sage. In: ders. (Hg.): Kinder- und Jugendliteratur. Ein Handbuch. (3. Aufl.) Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1984, S. 296 – 323, hier: S. 296.

⁵ Vgl. Haas: Märchen und Sage, S. 308.

⁶ Vgl. Charlotte Bühler/ Josephine Bilz: Das Märchen und die Phantasie des Kindes. (4. Aufl.) Berlin/Heidelberg/New York 1977. – Zit. nach: Nicole Lehnert: Brave Prinzessin oder freie Hexe? Zum bürgerlichen Frauenbild in den Grimmschen Märchen. Münster: Professur für Frauenforschung Selbstverlag 1996 (Materialien zur Frauenforschung der Professur für Frauenforschung der WWU Münster; Bd. 7), S. 16.

verstanden werden zu können. Otto Suhrmeister bekundet seine Zweifel folgendermaßen:

Der Kontrast zwischen der Wirklichkeit und der Welt des Kindes ist auch schon für das Kind zu groß, als daß es ihm möglich wäre, jene über dieser anders als bloß spielend und für die Dauer des Spiels zu verlieren [...]. So aber lebt das Kind auch zugleich in und über dem Spiel des Märchens [...].⁷

Weitere Namen, die mit dieser Art der Kritikbekundung oft verbunden werden, sind zum Beispiel Jack Zipes, Rudolf Schenda oder Otto Gmelin, um nur einige zu nennen.

Des Weiteren wurde beanstandet, das Märchen „negiere alle technischen Fortschritte und verteuflte Rationalität“⁸, demnach sei es in der heutigen Wissenschafts-Zeit nicht mehr angebracht.

Es wurde die Forderung geäußert, die Kinder aus dem Schonungsraum zu holen, den das Märchen mit seiner Gegenwelt des Wunderbaren biete. Rudolf Schenda fürchtete starke Desorientierungen als Konsequenz der Divergenzen von „längst überholten familialen, sozialen und konjugalen Normen“⁹, die im Märchen transportiert werden, mit den wirklichen Lebensabläufen der Kinder. Peter Härtling fasste diese Bedenken in Plädoyer-Form in seiner Laudatio anlässlich der Verleihung des Deutschen Jugendliteraturpreises 1969 zusammen:

Ich plädiere für eine übersetzbare Wirklichkeit. Sie kann alles umfassen. Spiel, Leben und auch Tod. Zuhause und Krieg. Güte und Gemeinheit. Es kann Helden geben, meinethalben, doch sie sollen die Wirklichkeit nicht ruinieren durch ihren Wahn. [...] Die kindliche Argumentation ist vertrackt. Wir helfen dazu. Wir lesen gedankenlos Märchen vor und führen die Kinder in eine zweite Welt, die herrlich aus den Fugen, von der Phantasie regiert wird. Die Grenzenlosigkeit wird zum Element der Wirklichkeit. Mitunter

⁷ Agnes Gutter: Märchen und Märe. Solothurn 1969, S. 14.- Zit. nach: Haas: Märchen und Sage, S. 309.

⁸ Haas: Märchen und Sage, S. 308.

⁹ Rudolf Schenda: Märchen erzählen – Märchen verbreiten. Wandel in den Mitteilungsformen einer populären Gattung. In: Klaus Doderer (Hg.): Über Märchen für Kinder von heute. Essays zu ihrem Wandel und ihrer Funktion. Weinheim/Basel: Beltz Verlag 1983 (Schriftenreihe des Instituts für Jugendbuchforschung der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt a. M.), S. 25-43, hier: S.40. .

frage ich mich, warum wir so beginnen. Warum das Kind so, vor allem anderen, Realität und Phantasie durcheinanderbringen muß.¹⁰

Die Gegenseite bestand wiederum auf der psychologischen Bedeutsamkeit der nicht realen Märchenwelt, was Gerhard Haas folgendermaßen resümiert:

Daß Märchen im übrigen nicht nur ein Abbild historisch-ökonomischer Prozesse darstellen, sondern auch (und möglicherweise: vor allem) ein psychologisch-anthropologisch höchst differenziertes Bild- und Symbolsystem sind, übersehen die Kritiker des Märchens in aller Regel [...]. Das Märchen verstellt die reale Welt auch nicht dadurch, daß es Gegenbilder gegen sie aufrichtet, daß es den Schwachen obsiegen läßt und den Armen wider alle Wahrscheinlichkeit so wunderbaren wie selbstverständlichen Reichtum gibt. In der ‚Märchenhaftigkeit‘ dieses Geschehens spiegelt sich einerseits scharf die Unzulänglichkeit und Ungerechtigkeit des einen Wunders bedürftigen Alltags – zugleich aber wird diese vorläufige Wirklichkeit gegen eine andere, vollkommenere mögliche Wirklichkeit projiziert, die in ihrer moralischen Intensität nicht weniger wirklich ist. Mit den Worten von André Jolles: „Sobald wir in die Welt des Märchens eintreten, vernichten wir die als unmoralisch empfundene Welt der Wirklichkeit.[André Jolles: Einfache Formen. Tübingen 1968, S. 241.]“¹¹

Die Kritiker des Märchen-Genres stießen sich vor allem an den im Märchen transportierten „gesellschaftliche[n] Normen und Werte[n] [...], welche zumeist dem höfisch-absolutistischen oder dem bürgerlich-vordemokratischen Zeitalter angehören.“¹² Hierbei wurde besonders das problematische Frauenbild hervorgehoben, mit dem sich zum Beispiel Jack Zipes eingehend beschäftigte.¹³

¹⁰ Peter Härtling. Die Wirklichkeit der Kinder. Laudatio anlässlich der Verleihung des Deutschen Jugendliteraturpreises 1969, gehalten am 7. Nov. in Bayreuth. – Zit. nach: Hans-Joachim Gelberg (Hg.): Peter Härtling: Reden und Essays zur Kinderliteratur. Weinheim: Beltz&Gelberg 2003, S. 17-25, hier: S.19 f.

¹¹ Haas: Märchen und Sage, S.309.

¹² Rudolf Schenda: Märchen erzählen, S. 41.

¹³ Jack Zipes: Klassisches Märchen im Zivilisationsprozeß. Die Schattenseite von „La Belle et la Bete“. In: Doderer (wie oben), S.57-77. bzw. ders.: Rotkäppchens Lust und Leid. Biographie eines europäischen Märchens. Düsseldorf/Köln: Ullstein 1985. bzw. ders.: Fairy Tales and the Art of Subversion. The classical Genre for Children and the Process of Civilization. New York: Routledge 1983.

Dem Märchengenre wurde aber auch emanzipatorisches sowie aktivierendes Potential zugesprochen, dessen möglicher didaktischer Missbrauch wiederum einen weiteren Kritikpunkt bildete.

Das für das Märchen charakteristische thematische Muster des Umschlages von Schwäche in Stärke, von Unterlegenheit in Überlegenheit bot eine relativ früh erkannte Möglichkeit, das Märchen agitatorisch einzusetzen oder doch das Erzählmuster für diese Zwecke zu benutzen. Das letztere versuchte etwa Hermynia Zur Mühlen [dies. : Die rote Fahne. Revolutionäre Märchen. Berlin: 1922. 1971.] mit ihren in den zwanziger Jahren erschienenen Märchen, in denen, wie es in einer Besprechung heißt „dem Kind ganz natürlich die kommunistische Empfindungswelt nahegebracht“ [Dieter Richter (Hg.): Das politische Kinderbuch. Eine aktuelle historische Dokumentation. Darmstadt/Neuwied 1973, S. 262.] wird.¹⁴

Im Zuge der antiautoritären Erziehungsdiskussion gerieten zudem die im Märchen vermittelten autoritären Erziehungsmaßnahmen ins Kreuzfeuer der Kritik.¹⁵

Doch auch innerhalb des Kritik-Lagers war man sich nicht immer einig. Etwas im Widerspruch mit der Forderung nach einer wirklichkeitsnäheren, härteren Erzählwelt in der Kinder- und Jugendliteratur stand der Vorwurf der Gewalt- und Grausamkeitsverherrlichung des Märchens, wodurch dieses für Kinder als pädagogisch ungeeignet angesehen wurde. Diese besonders hartnäckige Kritik am Märchen versuchte die Gegenseite mit der Beschwichtigung zu entkräften, die Grausamkeiten – ihres Zeichen Reste mittelalterlicher Gerichtsbarkeit – seien so überzogen, dass sie von Kindern gar nicht als real wahrgenommen werden und somit unbedenklich seien.¹⁶

Bruno Bettelheim verfasste als Reaktion auf die Diskussion das wohl bekannteste Plädoyer für die Märchen als Kinderlektüre mit dem apodiktischen Titel „Kinder

¹⁴ Haas: Märchen und Sage, S. 313.

¹⁵ Vgl. Hildegard Pischke: Das veränderte Märchen. Untersuchungen zu einer neuen Gattung der Kinderliteratur. In: Maria Lypp (Hg.): Literatur für Kinder. Studien über ihr Verhältnis zur Gesamtliteratur. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1977 (Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik; Beiheft 7), S. 94 – 113, hier: S. 98.

¹⁶ Vgl. Haas: Märchen und Sage, S. 314.

brauchen Märchen“¹⁷, worin er auf die Bedeutung des Märchens für die Entwicklung der Einzelpersönlichkeit eingeht.

Nach dieser kurzen Skizzierung der Debatte, in der ich versucht habe mit Hilfe der Originalstimmen einen Diskussionsüberblick zu geben, möchte ich diesen Themenkomplex auch schon wieder verlassen, da sonst der Rahmen meiner Arbeit gesprengt werden würde. Mit den Worten Craig Monks seien die wichtigsten Positionen der Debatte noch einmal kurz und bündig zusammengefasst:

Märchen, and especially Grimms' KHM, were seen as violent, sexist, racist and repressive, as the editorial product of the 'bourgeois mentality' of Jacob and Wilhelm Grimm, but as having emancipatory and utopian potential, as preserving elements of the oppressed voice of 'the folk'.¹⁸

Die Kinder – und Jugendliteratur reagierte prompt und heftig auf diese Diskussion und so kam es, dass in den 70er-Jahren eine Flut an Märchenbearbeitungen veröffentlicht wurde, was zu unterschiedlichsten Ergebnissen führte. Leider bietet die Forschungsliteratur kaum einen umfassenden Überblick sowie eine Analyse dieser Buchtitel, meist wird nur eine Auswahl in aller Kürze vorgestellt. Eine Ausnahme bildet diesbezüglich Hildegard Pischke, die sich in ihrem Beitrag „Das veränderte Märchen. Untersuchungen zu einer neuen Gattung der Kinderliteratur“¹⁹ im Detail dieser Gattung widmet. In der Folge möchte ich nun die wichtigsten Trends und VertreterInnen vorstellen.

Selbstverständlich gab es auch schon vor der großen Diskussion Märchenbearbeitungen, sie traten allerdings eher vereinzelt auf. Als bekannte Beispiele können hierfür Joachim Ringelnatz' Sprachgemisch aus Märchen-, Umgangs- sowie Seemannssprache „Kuttel Daddeldu erzählt seinen Kindern das Märchen vom Rotkäppchen“²⁰ von 1923 oder James Thurbers „The Little Girl and the

¹⁷ Bruno Bettelheim: Kinder brauchen Märchen. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt GmbH. 1977.

¹⁸ Craig Monk: Parody as an Interpretative Response to Grimms' Kinder- und Hausmärchen. Otago. Dunedin: University of Otago 1998 (German Studies, hg. v. August Obermayer; Bd. 10), S. 78.

¹⁹ Vgl. Pischke: Das veränderte Märchen.

²⁰ Joachim Ringelnatz: Kuttel Daddeldu erzählt seinen Kindern das Märchen vom Rotkäppchen. In: Hans Ritz: Die Geschichte vom Rotkäppchen: Ursprünge, Analysen, Parodien eines Märchens. Emstal: Muriverlag 1981, S. 70 – 73.

Wolf“²¹ von 1943 genannt werden, das nach der Erschießung des Wolfes durch das Rotkäppchen mit der Moral endet: „It's not so easy to fool little girls nowadays as it used to be.“²².

Die Märchendebatte fungierte aber als Art Wendepunkt, Pischke hierzu: „Erst seit ca. 1970 aber erschienen Märchenveränderungen in solcher Zahl und so starker Abweichung von ihrer Vorlage, daß man von einer ‚neuen Gattung der Kinderliteratur‘ sprechen kann.“²³ Interessanterweise sieht sich Pischke, genau wie einige der Märchenbearbeiter selbst, in Form von Vor- oder Nachworten dazu veranlasst, den Eingriff in die alten Märchen gewissermaßen zu rechtfertigen. Pischke beginnt ihre Analyse von 1977 mit den Worten „Die Volksmärchen, vor allem die der Brüder Grimm, gelten noch weithin als unantastbar“²⁴, um dann auf den Bearbeitungsprozess der Brüder Grimm selbst sowie die Wandlung der Märchen durch die mündliche Tradierung als Rechtfertigung einer Bearbeitung einzugehen. Extreme Unterwürfigkeit gegenüber den Grimm'schen Kinder und Hausmärchen sowie die Rechtfertigung gegenüber ihrer Bearbeitung findet sich auch in dem Nachwort zu dem Buch „Alte Märchen neu erzählt“²⁵, um ein früheres Beispiel zu nennen:

In gemeinsamer Arbeit mit einigen Kindergärtnerinnen Wiens haben wir in unserer vorliegenden Ausgabe alle blutrünstig-grausamen Stellen entfernt. Die Schönheit der Geschichten hat darunter bestimmt nicht gelitten. [...] Weil wir das deutsche Volksmärchen lieben, weil wir unsere Kinder über alles lieben und schätzen, und weil wir fest davon überzeugt sind, daß kein Kind ohne Kenntnis dieser so schönen Geschichten aufwachsen soll, deswegen haben wir uns entschlossen, sie zu bearbeiten.²⁶

Betrachtet man nun die zahlreichen Publikationen lassen sich einige Trends in den Märchenbearbeitungen ausmachen. Einerseits setzten es sich manche AutorInnen zum Ziel, das Märchen als überholtes Genre anzugreifen und seine

²¹ James Thurber: The Little Girl and the Wolf. In: Fables for our Time and Famous Poems Illustrated. New York: Penguin 1943. - Zit. nach: Craig Monk: Parody, S. 91.

²² Thurber: The Little Girl, S. 4.

²³ Pischke: Veränderte Märchen, S. 97.

²⁴ Ebd., S. 96.

²⁵ Alois Jalotzky: Alte Märchen neu erzählt. Wien: Jungbrunnen 1954

²⁶ Ebd., S. 65.

Gattungsspezifika bewusst umzukehren oder zu demontieren, besonders dafür geeignet ist die Parodieform:

Parodien, die das Märchen selbst in Frage stellen, treffen seine Stereotypen in Form und Sprache, seine Irrationalität, seine Eindimensionalität, seine Unwahrscheinlichkeit, seine Moral- und Wertvorstellungen, die durch seine Rezeption geschaffene Erwartungshaltung, seine Stellung als literarische Autorität... - kurz alles, was die Gattung Märchen ausmacht!²⁷

Ein Vertreter dieser Gruppe ist Paul Maar²⁸, der mit seinen „Gegenmärchen“ eine Art „Neuerweckung der aktiven und gegenwartsbezogenen Märchenlektüre jenseits ideologischer Festlegungen, aber diesseits rationaler Ansprüche“²⁹ entwirft. Darin findet sich beispielsweise „Die Geschichte vom bösen Hänsel, der bösen Gretel und der Hexe“, die der Idee folgt: „Was immer so erzählt wurde, muss nicht deshalb schon wahr sein“³⁰. Ähnlich verhält es sich bei Tomi Ungerers Rotkäppchenbearbeitung³¹, wo ebenfalls die Stereotypen „gut“ und „böse“ umgekehrt werden und „inhaltliche Veränderungen [...] aus der Überspitzung und/oder Umkehrung formkonstituierender Merkmale des Märchens“³² resultieren. Auch einige von Janoschs spielerischen Märchenbearbeitungen³³ fallen unter diese Gruppierung, in der oftmals mit Montage und Demontage gearbeitet wird. Als Extrembeispiele für diese Bearbeitungstaktik wären „Kinder, Kinder!“³⁴ von Peter Chotjetwitz und die Märchen Manfred Günzels³⁵ anzuführen, letztere setzen sich nur

²⁷ Pischke: Das veränderte Märchen, S. 99.

²⁸ Paul Maar: Der tätowierte Hund. Hamburg 1969. – Zit. nach Haas: Märchen und Sage, S. 313.

²⁹ Haas: Märchen und Sage, S. 313.

³⁰ Ebd., S. 313.

³¹ Tomi Ungerer: Tomi Ungerers Märchenbuch. Zürich 1975. – Zit. nach: Pischke: Das veränderte Märchen, S. 99.

³² Vgl. Pischke: Das veränderte Märchen, S. 99.

³³ Janosch: Janosch erzählt Grimm's Märchen. Vierundfünfzig ausgewählte Märchen neu erzählt für Kinder von heute. Weinheim: Beltz & Gelberg, 1996

³⁴ Peter O. Chotjewitz: Kinder, Kinder! Ein Märchen aus sieben Märchen von Peter O. Chotjewitz und den Brüdern Grimm. Hannover 1973. – Zit. nach: Pischke: Das verändert Märchen, S. 100.

³⁵ Manfred Günzel. Deutsche Märchen. Frankfurt am Main 1966. – Zit. nach: Pischke: Das verändert Märchen, S. 100.

mehr aus Textcollagen bestehend aus Fragmenten verschiedenster Märchen zusammen.

Einen etwas anderen Weg schlagen Iring Fetscher³⁶ und Hans Traxler³⁷ ein. Fetscher persifliert in ihrem „Märchen-Verwirrbuch“ „gewisse modische Trends der Märcheninterpretation“³⁸ selbst und Traxler schreibt mit „Die Wahrheit über Hänsel und Gretel“ eine Wissenschaftssatire, in der er den Fall von Hänsel und Gretel mittels Lageskizzen, Fotos und archäologischen Dokumenten als real darstellt.

Stilprinzip all dieser Bearbeitungen/Parodien ist Komik, die sich auch in zahllosen Cartoons, Comics und Karikaturen abzeichnet. Felix Karlinger fasst zusammen, dass diese Bearbeitungen die Strategie verfolgen, die

Zaubermotivik der aus der Kindheit wohlbekannten Märchen in einen unerwarteten und dadurch komischen Konflikt zu den rationalen Überlegungen der Gegenwart zu setzen. Märchencartoons oder auch Märchenkarikaturen denken sich einen völlig anderen als den gewohnten Märchenausgang aus, und mit dem Nichteintreten des Herkömmlich-Erwarteten wird eine komische Wirkung erzählt.³⁹

Am häufigsten umgearbeitet wurden natürlich die bekanntesten Märchenstoffe, Lutz Röhrich begründet dies folgendermaßen:

Wo Parodie volkstümliche Stoffe verändert, wird vor allem das oft Gehörte, bis zum Überdruß wiederholte, Veraltete, Abgenutzte oder auch Sentimentale, dem modernen Gefühl nicht mehr Gemäße verspottet. Abgewandelt wird auch das Nicht-mehr-für-wahr-Gehaltene, das nicht mehr Geglaubte, dem man mit kritischer Distanz begegnet.⁴⁰

³⁶ Iring Fetscher: Wer hat Dornröschen wachgeküßt? Das Märchen-Verwirrbuch. Mit den Grimmschen Original-Märchen u. 13 Collagen v. Helga Ruppert-Tribian. Hamburg/Düsseldorf: Claasen 1972.

³⁷ Hans Traxler: Die Wahrheit über Hänsel und Gretel. Frankfurt/M. 1963. – Zit. nach: Pischke: Das veränderte Märchen, S. 102.

³⁸ Haas: Märchen und Sage, S. 321.

³⁹ Felix Karlinger: Geschichte des Märchens im deutschen Sprachraum. (2. erw. Aufl.) Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1988, S. 148.

⁴⁰ Lutz Röhrich: Gebärde-Metapher-Parodie. Burlington, Vermont: The University of Vermont 2006 (Studien zur Sprache und Volksdichtung. Hg. v. Wolfgang Mieder), S. 115 f.

Interessanterweise machte das Rotkäppchenmärchen scheinbar die meisten Verwandlungen in Form von Bearbeitungen durch, diesem Phänomen widmen sich eigene Studien von Zipes und Ritz.⁴¹

Eine Ausnahme bildet in diesem Zusammenhang Janosch, der sich nicht nur der strapazierten Vorlagen bedient, sondern auch unbekanntere Märchen für seine Bearbeitungen hernimmt, wie zum Beispiel „Der singende Knochen“ oder „Das Hirtenbübchen“.⁴²

Die zweite große Gruppe der Märchenbearbeitungen versucht die Kritikpunkte der Märchendebatte aufzugreifen, indem sie sie umarbeitet, bewusst aufzeigt oder aber substituiert bzw. eliminiert. Pischke bezeichnet sie - meiner Ansicht nach etwas unglücklich - als „verbesserte Märchen“ und teilt sie in drei Untergruppen:

Anders als die Parodien wollen die verbesserten Bearbeitungen das Märchen als literarisches Medium bestehen lassen, die einzelnen überlieferten Texte jedoch den historisch veränderten Zuständen anpassen.

Negative Argumente der Märchendiskussion aufnehmend aktualisiert eine Gruppe die antiquierten Originale durch Requisitenerneuerung, durch Übertragung in Gegenwartssprache und zeitadäquates Milieu; eine andere Gruppe intensiviert die sozialkritischen Züge des Musters; während eine dritte, von pädagogischen Überlegungen geleitet, überholte Erziehungsvorstellungen und Weltanschauungen eliminieren und durch zeitgemäßere ersetzen will.⁴³

Requisitenerneuerung und Modernisierung ist ein beliebtes Bearbeitungselement und kommt auch in den anderen von Pischke definierten (Unter-)gruppen vor, weshalb unklar ist, wieso sie diese Taktik hier eigens herausnimmt. Auch als Beispiel führt sie bei diesem Punkt nochmals Janoschs Märchen an.

Die Verortung des Märchens in die heutige Zeit wird von der Forschung großteils als positive Trendwende angesehen. So hebt Klaus Doderer das Einweben aktueller Probleme unserer Umwelt und die Requisitenerneuerung in eine alte Erzählform als gelungen hervor und äußert sich weiter:

Die Figuren und Vorgänge der Phantasie werden wieder ganz in die Nähe der Wirklichkeit geholt. Der Märchenwald ist nicht mehr ganz so weit weg, und das

⁴¹ Zipes: Rotkäppchens Lust und Leid bzw. Ritz: Die Geschichte vom Rotkäppchen.

⁴² Vgl. Karin Egger: Janosch und das Märchen im 20. Jahrhundert. Diplomarbeit. Graz: 1992, S. 16.

⁴³ Pischke: Das veränderte Märchen, S. 104.

wunderliche Geschehen ereignet sich gleichzeitig mit dem wirklichen Heute. Das in die Ferne rückende „Es war einmal...“ hat sich da zu einem viel näheren „Stell dir mal vor, hier oder jetzt...“ verwandelt.⁴⁴

Für Doderer liegt der Grund für das neu erwachte Interesse der LeserInnen an Phantastik und Märchen an ihrer Sättigung durch die neorealistische Kinder- und Jugendliteratur.⁴⁵

Als Beispiel für Pischkes zweite Untergruppe, der Gesellschaftskritik im Rahmen einer Variante des alten Märchens, kann Friedrich Karl Waechters „Tischlein deck dich und Knüppel aus dem Sack“⁴⁶ genannt werden, worin proklamiert wird, dass nicht die märchentypische Isolation des Helden, sondern Solidarität und Zusammenhalt zum Ziel führen. Bezeichnenderweise hilft dabei das Männlein Xram, ein Anagramm von Marx. Autorenintention ist es folglich, die kapitalistische Gesellschaftsordnung in Frage zu stellen.⁴⁷

Auch können wieder einige von Janoschs Märchen diesem Typus der Märchenbearbeitungen zugeordnet werden, wenn er Arbeitslosigkeit, skrupelloses Gewinnstreben oder die Ausländerfrage thematisiert.⁴⁸

Den vor einem pädagogischen und didaktischen Hintergrund adaptierten Märchen war vor allem die Grausamkeit des Märchens ein Dorn im Auge. Erklärtes Ziel dieser AutorInnen, zu denen beispielsweise Bohumil Stepan⁴⁹ oder Otto Gmelin⁵⁰ gehörten, war die Reduzierung von Angst und Aggression. Gmelins Modifikationsart:

Er modifiziert zwar alle brutalen Passagen – so werden die Kinder nicht ausgesetzt, sondern gehen freiwillig in den Wald, und er ersetzt die Episode des eingesperrten

⁴⁴ Doderer: Einleitung. In: ders.: Über Märchen, S. 9-22, hier: S. 12.

⁴⁵ Ebd., S. 12.

⁴⁶ Friedrich Karl Waechter: Tischlein deck dich und Knüppel aus dem Sack. Reinbeck: 1972. – Zit. nach Pischke: Das veränderte Märchen, S. 106.

⁴⁷ Vgl. Pischke: Das veränderte Märchen, S. 106.

⁴⁸ Vgl. ebd. S. 107.

⁴⁹ Bohumil Stepan: Knusperhäuschen. Köln: 1971. – Zit. nach Pischke: Das veränderte Märchen, S. 108.

⁵⁰ Otto F. Gmelin: Veränderte Märchen. In: Eltern. Heft 11/12 – 1972 u. Heft 1/2/4 – 1973. – Zit. nach Pischke: Das veränderte Märchen, S. 108.

Hänsel und die Backofenszene durch das alte Märchenmotiv der magischen Flucht – das Böse an sich aber, den Kampf mit ihm und seine Überwindung läßt er bestehen.⁵¹

Ein weiteres Merkmal dieser Gruppe der Märchenbearbeitungen ist eine Revidierung des im Märchen vermittelten Frauenbildes. Die passiven, naiven „Belohnungsgaben“ für den siegenden Märchenhelden werden oftmals zu aktiven Heldinnen ummodelliert. Beispiele hierfür sind zahlreich, so wird bei Gmelin die „Tapferer Schneiderin“⁵² zur Heldin, statt „kleine süße Dirne“⁵³ heißt es bei ihm „furchtloses Mädchen“⁵⁴, was das schutzbedürftigen, naive Rotkäppchen zum „aufgeklärten, sich selbst und anderen helfen könnenden Mädchen“⁵⁵ macht. Auch in einer Rotkäppchenversion aus England von Audrey Ackroyd und anderen⁵⁶ macht Rotkäppchen im Märchen selbst die Verwandlung vom ängstlichen, schutzbedürftigen zum wolfsmordenden, ihre Großmutter schützenden Mädchen durch.

Diese bewusste Umkehr der Rollenverhältnisse, die schon Thurber forciert hat, wird innerhalb der Märchenbearbeitungen selbst ironisch auf die Spitze getrieben. In Philippe Dumas' / Boris Moissards Rotkäppchenfortsetzung „Blaukäppchen“⁵⁷ von 1977 fordert die Enkelin des damaligen Rotkäppchens den im Zoo lebenden Urgroßneffen des Wolfes absichtlich heraus und stiftet ihn an, ihre Großmutter zu besuchen. Dass diese dabei wahrscheinlich sterben wird, nimmt sie in Kauf. Ihr Ziel ist es, genauso berühmt zu werden wie die Großmutter damals, koste es, was es wolle. Blaukäppchen hat also vorgesorgt, bewaffnet begibt sie sich in die Wohnung der Großmutter und bedroht den im Bett liegenden vermeintlichen Wolf folgendermaßen: „Das langt, Wolf“, sagte sie in trockenem Ton, „ich weiß, daß du es bist. Schluß mit der Vorstellung. Ich bin nicht so dumm und naiv wie

⁵¹ Pischke: Das veränderte Märchen, S. 108.

⁵² Gmelin: Die Tapfere Schneiderin. In: Eltern, 12/1972, S. 103 f. – zit. nach Pischke: Das veränderte Märchen, S. 109.

⁵³ Brüder Grimm: Kinder- und Hausmärchen, S. 156.

⁵⁴ Gmelin: Das neue Rotkäppchen. In: Eltern, 11/1972, S. 18 ff. - zit. nach Pischke: Das veränderte Märchen, S. 109.

⁵⁵ Pischke: Das veränderte Märchen, S. 109.

⁵⁶ Audrey Ackroyd/ Marge Ben-Tovim/ Catherine Meredith/ Anne Neville: Rotkäppchen. In : Zipes : Rotkäppchens Lust und Leid, S. 180 – 185.

⁵⁷ Philippe Dumas / Boris Moissard: Blaukäppchen. In : Zipes : Rotkäppchens Lust und Leid, S. 200 - 205.

Rotkäppchen.[...]’ “. ⁵⁸ Dabei ist das Mädchen so sehr von ihrem Vorhaben besessen, dass es nicht merkt, dass der Wolf längst in Richtung Freiheit geflohen ist und sie ihre eigene Großmutter mit dem Messer an der Kehle zurück in den Zoo schleift, wo sie sie einsperrt.

Gleichzeitig entstanden zu dieser Zeit auch ganz neue Märchentexte, die die Kritikpunkte an den alten Märchen bewusst beherzigten und unabhängig von einer Vorlage Gegenmodelle darstellten (z.B. Tomi Ungerer⁵⁹, Günter Herburger⁶⁰).

Diese bemüht pädagogisch-didaktischen Umarbeitungen wurden von der Kritik einerseits als avantgardistisch gefeiert, andererseits auch kritisiert, Klaus Doderer:

Die Umfunktionierer allerdings meinten, im Märchen eine Art didaktisches Instrument vor sich zu haben, bei dem man nur ein paar Teile auswechseln bzw. eine Schraube verstellen müsse, um es richtig wieder einsetzen zu können. Umgepolt helfe es nun, in die „richtige“ Richtung zu erziehen, zu beeinflussen, aufzuklären. ⁶¹

Es seien nun die wichtigsten Beobachtungen zusammengefasst. Bei all diesen Märchenbearbeitungen sticht ins Auge, dass es sich erstens um lauter Kurztexte handelt, die oft in (Parodie-)Sammlungen herausgegeben wurden. Die Adaption übertrifft das Original in der Länge meist nicht. Zweitens fällt auf, dass Komik und Satire überaus beliebte Bearbeitungselemente bzw. -formen darstellen, die sich aber nicht auf die erste große Gruppe beschränken, auch innerhalb der zweiten Gruppe wird teilweise mit komischen Elementen gearbeitet.

Nicht unerwähnt sollte bleiben, dass es vom ökonomischen Standpunkt aus auch ganz lukrativ war, Märchen zu bearbeiten und sich somit unweigerlich an der Diskussion zu beteiligen, da allein die Hinweis auf Märchen schon ein Kauf-Anreiz gewesen sein mag. Ob man dabei wirklich immer so viel Neues zu sagen hatte, sei dahingestellt.

⁵⁸ Philippe Dumas / Boris Moissard: Blaukäppchen, S. 203.

⁵⁹ Ungerers Märchen sind, meist in Form von Bilderbüchern, im Diogenes-Verlag Zürich erschienen. – Angabe nach: Pischke: Das veränderte Märchen, S. 95.

⁶⁰ Die „Birne“- Geschichten Günter Herburgers sind bei Luchterhand erschienen.

⁶¹ Doderer: Über Märchen - Einleitung, S. 10.

All diese Adaptionen verfolgen recht einfache Strukturen: Umkehrungen der Geschlechterverhältnisse, Umkehrung von Held und Bösewicht, Versetzung in die moderne Welt / Requisitenmodernisierung, Sublimierung von Grausamkeit. Wo die Bearbeitung komplexer wird, wie z.B. in den sozialkritischen Texten oder den Interpretations-Kritiken à la Fetscher, bleibt die Frage nach dem anvisierten Rezipientenkreis, der oftmals eher im Erwachsenenbereich liegen dürfte.

In all diesen Bearbeitungen erlebte das Märchen jedenfalls eine Entmythisierung, forciert durch die Debatte über seine Aktualität. Das, was davor nur punktuell stattfand, war jetzt gang und gäbe, sogar erwünscht: sich über das verstaubte, starre Genre lustig zu machen, seine Schwächen und Unzulänglichkeiten aufzuzeigen und auf diese hinzuweisen. Durch stilistische und/oder inhaltliche Verfremdung entstand hierbei ein neuer Reiz. Das Märchen mit seinen statischen, traditionellen Strukturen wurde angreifbar.⁶²

Nachdem die Brisanz um das Thema allmählich abklang, wurde auch die kreative Produktion der AutorInnen weniger. Auf wissenschaftlicher Ebene ist derselbe Trend erkennbar: Aufsätze und Publikationen zu diesem Thema stammen fast ausschließlich aus den 70er- und 80er- Jahren, die oben überblicksmäßig dargestellten Märchenbearbeitungen werden darin alle zumindest erwähnt, zum Teil auch ausführlich besprochen. Die meisten davon sind interessanterweise auch problemlos in den hiesigen Bibliotheken auffindbar. (Österreichische Nationalbibliothek, Universitätsbibliothek Wien, Stadtbüchereien Wien).

Natürlich bedeutete das Verebben der Debatte aber keineswegs das absolute Ende jeglicher schriftstellerischer, produktiver Auseinandersetzung mit dem Märchengenre, wie allein schon das Thema der vorliegenden Arbeit beweist. Die neueren Bearbeitungen werden jedoch in der einschlägigen Sekundärliteratur weder besprochen, noch sind sie in den Bibliotheken zugänglich – Wissenschaft ist also auch einer gewissen Mode untergeordnet, lautet die bedenkliche Prämisse, deren Konsequenzen die vorliegende Arbeit umso schwieriger gestaltete.

⁶² Vgl. Pischke: Das veränderte Märchen, S. 98.

Eine Ausnahme bietet diesbezüglich eine relativ junge Publikation der Märchen-Stiftung Otto Kahn zum Thema mit dem Titel „Metamorphosen des Märchens“⁶³, die auch einige der neueren Bearbeitungen miteinbezieht. Um Missverständnissen vorzubeugen, muss eingeräumt werden, dass seit den 80er-Jahren natürlich nicht sämtliche wissenschaftlichen Publikationen verschwunden sind, allerdings ist ihre Anzahl bedeutend kleiner und ihr Zugang oft spezieller. So wird in jüngeren Untersuchungen der Fokus beispielsweise auf Märchenmotivik und -bearbeitungen für Erwachsene gelegt⁶⁴, oder aber auf die literarische Gattung der Parodie⁶⁵, andere fokussieren weibliche Märchenbearbeiterinnen der Vergangenheit⁶⁶ oder die mediale Umsetzung von Märchen⁶⁷. Die didaktischen und pädagogischen Untersuchungen überwiegen hierbei damals wie heute gegenüber den literaturwissenschaftlichen. Nach dem Abklingen der „ideologiskritisch erhitzten“⁶⁸ Diskussion wandte man sich speziell in den 80er-Jahren dann vermehrt den psychoanalytischen Deutungen der Märchen zu.

Interessanterweise tat die ganze Diskussion zum Thema der Beliebtheit des Märchengenres selbst scheinbar keinen Abbruch. Mattenklott hierzu:

Weder die inzwischen tausendfache wiedergekäuten Argumente gegen die Darstellung von Gewalt, noch die turbulente Diskussionen der siebziger Jahre über die Bedrohung emanzipatorischer Erziehung durch das Märchen, sein veraltetes Gesellschaftsbild, seine Verführung zur Realitätsflucht haben seiner Position in Kinderkultur und Unterricht dauerhaft schaden können.⁶⁹

⁶³ Vgl. Gundel Mattenklott / Kristin Wardetzky (Hg.): Metamorphosen des Märchens. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 2005 (Schriftenreihe Ringvorlesungen der Märchen-Stiftung Walter Kahn. Hg. v. Kurt Franz; Bd. 3).

⁶⁴ Vgl. Ann Martin: Red Riding Hood and The Wolf in Bed. Modernism's Fairy Tales. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press 2006.

⁶⁵ Vgl. Craig Monk: Parody as an Interpretative Response.

⁶⁶ Vgl. Elizabeth Wanning Harries: Twice upon a Time. Women Writers and the History of the Fairy Tale. Princeton, New Jersey: Princeton University Press 2001.

⁶⁷ Vgl. Kurt Franz / Walter Kahn (Hg.): Märchen – Kinder – Medien. Beiträge zur medialen Adaption von Märchen und zum didaktischen Umgang. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 2000 (Schriftenreihe der Deutschen Akademie für Kinder- und Jugendliteratur. Volkach e.V.; Bd. 25).

⁶⁸ Mattenklott / Wardetzky: Einführung. In: dies.: Metarmorphosen, S. 1-5, hier: S. 1.

⁶⁹ Mattenklott: Märcheninszenierungen im zeitgenössischen Bilderbuch. In: Mattenklott / Wardetzky: Metarmorphosen, S. 100-118, hier: S. 100.

Diese Beobachtung bestätigen die jährlichen Neuauflagen und Neuausgaben der Märchen im Buchhandel sowie die gerade in der jüngsten Zeit florierende mediale Umsetzung im Kinderfilm (z.B. „Shrek – der tollkühne Held“, „Verwünscht“) und Erwachsenenfernsehen (z.B. „ORF- Märchenstunde“).

Doch zurück zu den literarischen Adaptionen der Märchen der jüngsten Zeit (späte 80er-, 90er- und 2000er- Jahre), die sich von ihren Vorgängern aus den 70er-Jahren abgehehen von ihrer Masse vor allem durch ihren Zugang unterscheiden.

Nachdem sich der Wind um die ganze Debatte gelegt hatte, wurde wieder Platz für einen freieren, spielerischen, kreativeren Umgang mit Märchen geschaffen. Die Bearbeitungen oder Neufassungen waren nicht mehr zwingend dieser oder jener Intention der AutorInnen unterworfen, die sich mit ihren Texten innerhalb der Diskussion positionieren wollten. „Ideologiekritik ist kein leitendes Interesse der Künstler mehr“, resümiert Mattenklott.⁷⁰ Sie beobachtet bei ihrer Analyse der Bilderbücher weiters, dass die alten Trends verschwinden:

Generell ist zu beobachten, dass die alten Texte in den Bildern manche Metamorphose erleben, aber kaum mehr umgeschrieben werden, wie häufig in den siebziger Jahren unter dem Stichwort *Antimärchen*. [...] Selten sind auch Versuche, die Märchen in unserer gegenwärtigen Umwelt anzusiedeln [...].⁷¹

Einer der eklatantesten Unterschiede der neueren Märchenbearbeitungen gegenüber den älteren ist der Rückgang der parodistischen, satirischen Form. Das Märchen als Gattung wird nicht mehr gezielt angegriffen. Gérard Genette, dem ich mich in Kapitel 5.2. im Detail zuwenden werde, spricht in seiner Theorie zur Literatur auf zweiter Stufe - also jeder Art von literarischer Bearbeitung - von ironischer Paraphrasierung in Form von Parodie /Travestie als Erstreaktion auf die großen ersten Erzählungen der Weltliteratur.⁷² Auf die vorliegende Thematik übertragen kann demnach auch von einem ersten, in gewisser Weise naheliegenden Schritt der parodistischen Umarbeitung der Märchen gesprochen werden, bevor man sich dem Genre auf andere Weise nähern konnte.

⁷⁰ Mattenklott: Märcheninszenierung im zeitgenössischen Bilderbuch, S. 101.

⁷¹ Ebd., S. 101.

⁷² Vgl. Genette: Palimpseste, S. 439.

Ein weiterer Unterschied zu den älteren Adaptionen liegt im Umfang der neuen Märchenbearbeitungen. Es kommen kaum mehr neubearbeitete Märchensammlungen auf den Buchmarkt, wie man sie bei Janosch oder Fetscher gesehen hat, geschweige denn werden sie so häufig wie damals in einschlägigen Periodika abgedruckt. Der Trend entwickelt sich diesbezüglich eindeutig zur Auseinandersetzung mit *einem* bestimmten Märchen, diese Auseinandersetzung gestaltet sich naturgemäß komplexer und hat oft eine Ausdehnung des Originaltextes als Konsequenz.

Ein anderer, neuer Zugang ist das sanfte, subtile Einweben von Märchenhandlung und/oder Märchenmotivik in eine gänzlich neue Geschichte, ohne diese wirklich als Bearbeitung zu deklarieren.

Es scheint, als ob die Forderungen Klaus Doderers aus den frühen 80er-Jahren eingelöst worden sind. Er setzte sich für ein „Hinabheben des Märchens von seinem Sockel“⁷³, für eine „unbefangene Sicht des Märchen“⁷⁴ ein, die viel mehr Möglichkeiten biete, als es die damaligen Bearbeitungen taten. Doderer ist der Meinung, dass das Märchen als Genre viel zu stark theoretisiert wurde, als dass es ihm gut getan hätte, und seine Komplexität nicht erkannt worden war. Ihm ging es darum, „die Gloriole um das Märchen auf[zu]brechen und Unvoreingenommenheit gegenüber allen, möglichen Formen des phantasievollen Erzählens wieder zurück[zu]gewinnen.“⁷⁵

Oftmals werden jetzt auch ganz neue märchenhafte Erzählungen kreiert anstatt sich streng an die Vorlage zu klammern.

In einigen dieser neuen Bearbeitungen könnte Pischke vielleicht die „Alternative“ zu den alten Märchentexten finden, die sie Ende der 80er-Jahre in den zahlreichen Parodien nicht gefunden hat:

Alternativen zum alten Märchen können diese Parodien insgesamt nicht anbieten – und sie wollen es auch nicht. In jedem Fall handelt es sich um eine Auseinandersetzung mit der Vorlage, deren Ergebnis erst zu Alternativen führen könnte. In diesem Sinn brauchen die parodistischen Veränderungen sich keinem qualitativen Vergleich mit ihren Originalen

⁷³ Vgl. Doderer: Über Märchen - Einleitung, S. 16.

⁷⁴ Ebd., S. 16.

⁷⁵ Ebd., S. 16.

zu stellen, da ihre Absicht darin besteht, das Märchen anzugreifen und in Frage zu stellen, und nicht darin, es zu ersetzen.⁷⁶

Auch wenn es bei den jüngeren Adaptionen gar nicht mehr erklärtes Ziel der AutorInnen ist, Alternativmärchen zu kreieren, – ein Unterfangen, dessen Erfolgschancen ich ohnehin als äußerst minimal bewerte – so möchten diese Texte sehr wohl als eigenständige literarische Produkte angesehen werden. Literarische Qualität und Kreativität haben die Positionierung bzw. Kritik als Leitziel ersetzt. Im Folgenden soll nun eine Auswahl der neueren, bekannteren Märchenbearbeitungen kurz vorgestellt werden.

Als „gebranntes Kind“ der Märchendebatte kann Christine Nöstlinger bezeichnet werden, die sich darin auf der Contra-Seite positionierte. Sie wehrte sich vor allem gegen das in den Märchen vermittelte Kindheitsbild und plädierte dafür, Kinder und ihre Probleme ernst zu nehmen⁷⁷, später schlug sie diesbezüglich dann aber einen eigenen „Mittelweg“ ein. In „Der gefrorene Prinz“⁷⁸, einem Märchenroman, behält sie zahlreiche Märchenmotive bei und bringt gleichzeitig die realistischen Probleme heutiger Kinder, wie Scheidung und Tod, mit ein, wodurch harte Brüche entstehen. Sie entscheidet sich damit für eine Art Zwischenweg, indem sie die kindliche Wirklichkeit in den Märchenroman holt, aber dennoch Magie als Lösungsstrategie zulässt, da Literatur ihrer Ansicht nach trotz allem als Hoffnungsspende und Refugium fungieren soll. Nöstlinger im Gespräch mit Gabriele Wenke auf die Frage hin, in welchen Büchern sie Kindern geraten habe, sich zu wehren:

Viele. Nur war das damals ja leicht möglich, denn damals war ja die große Welle des phantastischen Kinderbuches. Und da lässt sich das „Zur-Wehr-Setzen“ im phantastischen Bereich lösen. Wenn man fliegen kann wie „Die feuerrote Friederike“, wenn man „aus der Konservendose“ kommt wie der „Konrad“, da kann der Autor die Konfliktlösung auf der phantastischen Ebene herbeiführen, da ist alles möglich. Seit man eher mehr realistische Bücher mit Umweltbezügen schreibt, merkt der Autor ja selber,

⁷⁶ Pischke: Das veränderte Märchen, S. 101.

⁷⁷ Vgl. Sabine Fuchs / Peter Schneck (Hg.): ... weil Kinder nicht ernst genommen werden. Zum Werk von Christine Nöstlinger. Wien: Ed. Praesens 2003 (Kinder- und Jugendliteraturforschung in Österreich 4) .

⁷⁸ Christine Nöstlinger: Der gefrorene Prinz. Ill. v. Friedrich Karl Waechter. Weinheim: Beltz & Gelberg 1990.

daß da die Lösung nicht geht. [...] Ein hoffnungsloses Kinderbuch möchte ich nicht schreiben. Die Geschichte eines kleinen Selbstmörders, es gibt das ja schon bei Kindern von acht, neun Jahren, würde ich Kindern nicht anbieten. Das würde ich nicht wagen. Ich glaub' halt, irgendein Funken Hoffnung muß vorhanden sein.⁷⁹

Auch in Nöstlingers Neufassung von Pinocchio⁸⁰ bringt die Autorin bewusst märchenuntypische Realitätselemente wie Körperlichkeit in das alte Genre, indem sie Pinocchio beispielsweise bluten lässt.

Ein weiterer wichtiger Vertreter dieser neuen Gattung der Märchenbearbeitungen ist Yvan Pommaux, der in seinen außergewöhnlichen Bilderbüchern Comicelemente und filmische Stilmittel verwendet und das Märchen somit in ungeahnte Bahnen lenkt. Er transferiert die Handlung von Rotkäppchen⁸¹, Schneewittchen⁸² und Dornröschen⁸³ in das Genre der Detektivgeschichten und setzt dabei postmodernistische Elemente wie das „Sampling“ und „Steeling“ ein. Es ist die unvoreingenommene spürbare Freude am Zitat, die hier im Vordergrund steht und nicht die Ideologiekritik.⁸⁴

Besonders in der Rotkäppchenvariation „John Chatterton Détective“ lehnt sich Pommaux an den „Film Noir“ an, in dem er auf die sonst im Comic üblichen grellen Farbtöne verzichtet und in den streckenweise nur schwarz-grau-weiß gehaltenen Bildern die Farbe Rot dominieren lässt und auf jeglichen Text verzichtet.

⁷⁹ Ich will Kinder nicht mit Büchern beglücken. Gabriele Wenke im Gespräch mit Christine Nöstlinger. In: Eselsohr 1/1984, S. 10-18. In: Christine Nöstlinger: Geplant habe ich gar nichts. Aufsätze. Reden. Interviews. Wien: Dachsverlag 1996, S. 32 f.

⁸⁰ Christine Nöstlinger: Der neue Pinocchio. Ill. v. Nikolaus Heidelbach. Weinheim: Beltz & Gelberg 1988.

⁸¹ Yvan Pommaux: John Chatterton Détective. Paris : l'école des loisirs 1993.

⁸² Yvan Pommaux: Lilas. Paris : l'école des loisirs 1995.

⁸³ Yvan Pommaux: Le grand sommeil. Paris : l'école des loisirs 1998.

⁸⁴ Vgl. Mattenklott: Märcheninszenierung im zeitgenössischen Bilderbuch, S. 110 f. bzw. Elvira Armbröster-Groh: Bilderbücher in der Grundschule: Yvan Pommaux „Detektiv John Chatterton“. In: Karin Richter / Bettina Hurrelmann(Hg.): Kinderliteratur im Unterricht. Theorien und Modelle zur Kinder- und Jugendliteratur im pädagogisch-didaktischen Kontext. Weinheim, München: Juventa 2004, S. 135 – 143.

Ein anderes Beispiel für einen jüngeren Märchenroman wäre „Ein Märchen ist ein Märchen ist ein Märchen“⁸⁵ von Marjaleena Lembcke. Schon im Titel werden die verschiedenen Erzählebenen des Buches angedeutet, in dem die Märchenfiguren aus der Geschichte heraustreten und ihren Autor zur Rechenschaft ziehen.

Die in der Kinder- und Jugendliteratur beliebte Figur der Märchenprinzessin tritt beispielsweise in Kirsten Boies „Prinzessin Rosenblüte“-Büchern⁸⁶ auf, in welchen sich eine „echte“ Märchenprinzessin mit der heutigen Realität konfrontiert sieht und sich noch viele andere bekannte Märchenfiguren dazugesellen.

Andreas Steinhöfel wiederum kombiniert in „Der mechanische Prinz“⁸⁷ Elemente aus Peter Pan sowie andere Märchenmotive mit moderner Fantasy, beispielsweise in Form eines Videospielsettings.

Noch subtiler und unaufdringlicher verwebt Holly-Jane Rohlens in „Prince William, Maximilian Minsky and Me“⁸⁸ das Märchen von „Die Schöne und das Biest“ in einen modernen Teeny-Roman. Die Protagonistin ist eigentlich unsterblich in Prinz William verliebt, findet aber mit der Zeit Gefallen an dem fledermausähnlichen Gothic-Typ Max Minsky, der sich in der Finalpassage am großen Ball demaskiert.

Zu guter Letzt seien an dieser Stelle natürlich die Märchenbearbeitungen Donna Jo Napolis erwähnt, die im zweiten Kapitel näher vorgestellt werden. Wie können ihre Werke innerhalb der Gattung der Märchenbearbeitungen eingereiht werden? Napolis Herangehensweise besteht darin, jeweils ein Märchen auf Romanlänge auszudehnen, ihre Auseinandersetzung mit dem Text ist also schon gezwungenermaßen komplexer und genauer, um Doderers Gedanken aufzugreifen. Zudem ist im direkten Vergleich mit den frühen, im Zuge der Debatte entstandenen Adaptionen ein wesentlich subtilerer Zugang erkennbar. Die Binärstrukturen des Märchens werden zwar auch aufgebrochen, allerdings nicht mehr im Zuge einer einfachen Umkehrung. So erzählt sie das Märchen von Hänsel und Gretel in „The

⁸⁵ Marjaleena Lembcke: Ein Märchen ist ein Märchen ist ein Märchen. Ill. v. Sybille Hein. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag 2006

⁸⁶ Kirsten Boie: Prinzessin Rosenblüte. Hamburg: Oetinger 1995 bzw. Kirsten Boie: Prinzessin Rosenblüte. Wach geküsst! Hamburg: Oetinger 2007.

⁸⁷ Andreas Steinhöfel: Der mechanische Prinz. Hamburg: Carlsen Verlag 2003.

⁸⁸ Holly-Jane Rahlens: Prince William, Maximilian Minsky and Me. Cambridge MA: Candlewick Press 2005.

Magic Circle⁸⁹ genau wie Maar aus der Sicht einer revidierten Hexenfigur, allerdings geht diese Änderung nicht mit der Zuschreibung von „bösen“ Kindern einher.

Ich möchte mit solchen Vergleichen die Flut der früheren Märchenbearbeitungen nicht unbedingt abwerten, obwohl an dieser Stelle eingeräumt werden muss, dass ihre Produkte in Bezug auf die literarische Qualität stark variieren.

Ich erachte diese Art der produktiven Auseinandersetzung mit dem Märchen als ersten Schritt sogar als absolut notwendig und bedeutend. Aus heutiger Sicht vielleicht naheliegend und unspektakulär, war es in den 70er-Jahren beispielsweise progressiv, innovativ und wichtig - um hier bewusst eine Wertung vorzunehmen - die Verteilung der Geschlechterrollen durch Umkehrung zu dekonstruieren. Auf diesen ersten Schritten der Veränderungen bauen AutorInnen wie Napoli zweifelsohne auf. Trotzdem musste sich die hitzige Debatte erst wieder beruhigen, erst dann war es möglich mit Märchenbearbeitungen als eigenständiges künstlerisches Produkt und nicht als Positionsbekundung wahrgenommen zu werden. Der unvoreingenommene Blick auf das Märchengenre erlaubt auch eine ernsthaftere Auseinandersetzung mit dem Sujet, ein Unterfangen, das bisher kaum in Betracht gezogen wurde.

Napoli, so wie etliche andere kontemporäre AutorInnen, die ebenfalls Märchen bearbeiten, geht mit ihren Romanen nun diesen Schritt weiter. Im Folgenden soll ihr Zugang, der sich im Laufe der Arbeit im Detail erschließen wird, kurz skizziert werden. Es geht bei Napoli nicht mehr um die Attribute „gut“ oder „böse“, sondern um Mischformen, es geht nicht mehr um das Umkehren männlicher und weibliche Rollenbilder umkehren, sondern darum, sich innerhalb eines patriarchalen Systems so weit wie möglich zu emanzipieren. Statt des Holzhammers die feine Klinge, statt plumpen Humors Ernsthaftigkeit, so könnte Napolis Herangehensweise beschrieben werden.

Durch den Wechsel zum psychologischen Roman werden die Charakteristika des Volksmärchens gesprengt, seine Binärstrukturen aufgebrochen, seine Oberflächlichkeit und Eindeutigkeit aufgehoben, was sich besonders in der Charakterdichte der Figuren und der mehrsträngigen Handlung abzeichnet. Den besonderen Reiz an Napolis Romanen machen diese variierte Handlung und ihr struktureller Aufbau aus. Der Erwartungshorizont der LeserInnen wird aber nicht etwa durch ein alternatives Ende durchbrochen. Napoli setzt die Erzählung immer etwas früher als die Märchenhandlung an, kreierte also eine Vorgeschichte, wodurch die

⁸⁹ Donna Jo Napoli: The Magic Circle. New York: Puffin Books 1993

Originalmärchenhandlung, von der alle zentralen Elemente ausnahmslos übernommen werden, motiviert und durch Perspektivierung unter einem anderen Blickwinkel betrachtet werden kann. Den hypertextuellen Praktiken der „Transmotivation“ und der „Perspektivierung/Fokalisierung“ kommt bei der Analyse von „Spinners“ besondere Beachtung zu, da sie als wichtigste Bearbeitungsstrategien verstanden werden können.

Durch die strukturelle Veränderung der Märchen wird nach Pischke die „Machbarkeit von Märchen“ sichtbar gemacht: „Einsicht in die *Machbarkeit von Märchen* werden dem Leser durch die Umkehrungen eines überlieferten Schemas, die Erfindung einer ‚Vor‘-Geschichte und das Konstruieren von Alternativlösungen vermittelt.“⁹⁰

Der Einbruch von realen Elementen in die Märchenhandlung wird bei Napoli nicht wie in den 70er- und 80er-Jahren in Form von Requisitenerneuerung sowie der Thematisierung aktueller Probleme wie Scheidung vorgenommen, sondern geht mit der Transferierung des Märchenplots in eine *frühere* Realität, meist in die Zeit des Mittelalters, einher. Diese Realitätsannäherung der Märchenhandlung kann auch als eine der zentralen Bearbeitungstaktiken der Autorin bezeichnet werden.

Auf die möglichen Beweggründe dieser Änderungen, also die Autorenintention, sowie die damit verbundenen Interpretationsansätze soll direkt in der Analyse eingegangen werden.

⁹⁰ Pischke: Das veränderte Märchen, S. 101.

2. Zur Person Donna Jo Napoli und ihrem Werk

Die Autorin Donna Jo Napoli lebt heute als Autorin, Linguistik-Professorin und Mutter von fünf Kindern in Swarthmore, Pennsylvania.

Die Detailinformationen zu ihrer Biographie, von denen ich mich auf die für ihre schriftstellerische und berufliche Karriere bedeutenden Eckpfeiler beschränken möchte, sind ihrer offiziellen Homepage⁹¹ sowie einem autobiographischen Lexikon-Eintrag⁹² entnommen.

Napoli wurde am 28. Februar 1948 geboren und kam früh mit den verschiedensten Sprachen in Kontakt. Ihre beiden Großeltern wanderten aus Italien nach Amerika aus, weshalb Italienisch für Napoli immer eine besondere Rolle spielen sollte, was sie dazu veranlasste, später am College Italienisch zu inskribieren. In der High School begeisterte sie sich für Französisch und Latein, stach aber ebenso durch ihr besonderes mathematisches Talent hervor. Kreativen Ausgleich zur Geistes- und Naturwissenschaft fand sie im Tanz. Die Entscheidung für Harvard, wo sie Mathematik belegte und abschloss, fällt die Autorin unter anderem wegen der dortigen berühmten Klasse für Modernen Tanz. Die Autorin promovierte schließlich in „Literatur“ und „Romanischen Sprachen“. Erst im Post Graduate Studium widmete sie sich der Linguistik, der Disziplin, in der sie ihre akademische Laufbahn einschlug. Sie lehrte an verschiedenen amerikanischen Universitäten (z.B. University of North Carolina, University of Michigan, Georgetown University) sowie an ausländischen Hochschulen (u.a. Gastprofessuren in Australien, Südamerika, der Schweiz und China). Heute ist sie Studienleiterin der Linguistik am Swarthmore College, Pennsylvania.

Ihre schriftstellerische Karriere entwickelte sich sehr langsam. 14 Jahre vor ihrer ersten Veröffentlichung begann Napoli zu schreiben und Manuskripte auszusenden – ohne Erfolg. Erst 1988 publizierte sie ihr erstes Kinderbuch „The Hero of Barletta“, 1991 ihren ersten Roman „Soccer Shock“ im Verlagshaus Dutton, in dem eine lange Reihe von Veröffentlichungen folgte. Napoli schrieb und schreibt sowohl

⁹¹ Vgl. <http://www.donnajonapoli.com> , Stand 3.6.2009

⁹² Donna Jo Napoli: Donna Jo Napoli. In: Something about the Author. (Autobiography Series; Vol. 23) o.O., o.J., S. 161 – 178. [Dieser Lexikonbeitrag wurde mir direkt von der Autorin als digitale Datei zugesandt, aus dem Dokument gehen Erscheinungsort, Erscheinungsjahr und Angaben zum Herausgeber nicht hervor.]

Bilderbücher, Kinderbücher, Jugendbücher als auch Romane für Erwachsene, von denen letztere bisher noch nicht veröffentlicht wurden. Aus ihren bislang 50 Publikationen wurden etliche mit Preisen ausgezeichnet, darunter „The Prince of the Pond“ (New Jersey Reading Association Award for 1997 und andere), „Stones in Water“ (Golden Kite Award from the Society of Children's Book Writers and Illustrators 1998) und „Albert“ (New York Public Library Children's Books 2001 und andere). Der Gegenstand dieser Arbeit, der Roman „Spinners“, war unter den sogenannten „honor books for the Carolyn W. Field Award of the Pennsylvania Library Association“. Für ihr schriftstellerisches Werk bekam Napoli weiters ein Stipendium der „American Association of University Women for research pursuant to fiction writing“ sowie den „Leeway Foundation Award for Excellence in Fiction Writing“ (1995). Donna Jo Napoli veröffentlichte außerdem eine große Anzahl an linguistischen Studien.

Die Autorin bedient ein weites Genrefeld der Kinder- und Jugendliteratur, sie schreibt unter anderem Mathematikbücher, historische und fantastische Romane sowie humorvolle Kinderliteratur, bearbeitet Märchen, Sagen, Legenden und Mythen. Ihre Werke wurden und werden in zahlreiche Sprachen übersetzt, darunter ins Chinesische, Deutsche, Spanische, Italienische, Hebräische, Portugiesische und Japanische.

Auffallend an Napolis Œuvre sind die zahlreichen Bearbeitungen alter Erzählformen, auch ihr erstes Buch „The Hero of Barletta“ ist eine Neufassung eines italienischen Schwankes. Unter ihren Werken finden sich fünf dezidierte Volksmärchenbearbeitungen, Adaptionen von „Froschkönig“ („The Prince of the Pond“, 1992), „Rapunzel“ („Zel“, 1996), „Rumpelstilzchen“ („Spinners“, 1999), „Hänsel und Gretel“ („The Magic Circle“, 1993), einer Chinesischen Aschenputtelvariation („Bound“, 2004) sowie zwei Kunstmärchenadaptionen, „Die Schöne und das Biest“ („Beast“, 2000) „Das hässliche Entlein“ („Ugly“, 2006). Von diesen Märchenbearbeitungen wurden drei ins Deutsche übersetzt: „Der Prinz vom Teich“, 1995 („The Prince of the Pond“), „Im Zauberkreis“, 1996 („The Magic Circle“) und „Die Tochter des Töpfermeisters“, 2008 („Bound“).

Als Beispiel für die Neufassung von religiösen Legenden kann die der Maria Magdalena („Song of Magdalene“, 1996) genannt werden, in „Sirena“ (1998) nimmt

sie den griechischen Mythos der Sirenen auf, „Hush“ (2007) ist eine Bearbeitung einer irischen Volkssagen, um einige Exempel zu geben.

Diese Arbeit beschäftigt sich mit „Spinners“ als Exempel für Donna Jo Napolis Bearbeitungen der Grimm'schen Volksmärchen für Jugendliche. Auf die zwei anderen Romane dieser Untergruppe, „Zel“ und „The Magic Circle“, wird immer wieder verwiesen und Vergleiche mit ihnen werden angestrebt. Alle drei Vorlagen der Bücher gehören zu der Gattung der Zaubermärchen⁹³, wohingegen „The Prince of the Pound“ und „Ugly“ den Tiermärchen⁹⁴ zugehören und aufgrund des unterschiedlichen jüngeren Zielpublikums nicht Gegenstand dieser Arbeit sind. Napoli bezeichnet die von ihr bearbeiteten Zaubermärchen ob ihres Inhalts auch als „dark fairy tales“⁹⁵. „Bound“ wurde von mir bewusst aus meiner Analyse herausgenommen, da sich dieser Roman, wie oben erwähnt, nicht auf die geläufigen europäischen Aschenputtel-Varianten bezieht, sondern eine chinesische Version als Vorlage nimmt, die sich inhaltlich völlig vom uns bekannten Aschenputtelmärchen unterscheidet. Nur die Familienkonstellation und einige, wenige Handlungselemente lassen Parallelen erkennen. Die Erläuterung dieses Vorlagentextes schien mir dann doch zu weit vom Thema wegzuführen und so beziehe ich mich nur auf die hinreichend bekannten Versionen der Brüder Grimm, die auch Napoli als Vorlage dienten, und kommentiere „Bound“ nur dort, wo keine Kenntnis des Vorlagentextes erforderlich ist.

Als Co-Autor bei „Spinners“ fungierte Richard Tchen, ein 1973 in Kalifornien geborener Mathematiker⁹⁶, mit dem Napoli gemeinsam schon zwei Mathematikbücher verfasste. Aufgrund der aufgetretenen Schwierigkeiten ist und

⁹³ Nach dem Aarne-Thompsonschen Typenverzeichnis [Vgl. Stith Thompson: The Types of the Folk-Tale. A Classification and Bibliography. A. Aarnes Verzeichnis der Märchentypen translated and enlarged, second revision. (Folklore Fellows Communications, hg.v. W. Anderson u.a. 1910 ff.), Helsinki 1961. – Zit. nach: Lutz Röhrich: Märchen und Wirklichkeit. (2. erw. Aufl.) Wiesbaden: Franz Steiner Verlag 1964, S. 305.]: Zaubermärchen sind Teil der „Eigentlichen Märchen“, die die zweite Hauptgruppe der Märchen bilden. – bzw. vgl. Max Lüthi: Märchen. (10. aktual. Aufl. bearb. v. Heinz Rölleke) Stuttgart, Weimar: Metzler 2004 (Sammlung Metzler; Bd. 16) , S. 16 – 24.

⁹⁴ Nach dem Aarne-Thompsonschen Typenverzeichnis: „Tiermärchen“ bilden die erste große Gruppe der Märchen. – Vgl. Lüthi: Märchen, S. 16 – 24.

⁹⁵ Napoli: Something about the Author, S. 174.

⁹⁶ Vgl. <http://www.donnajonapoli.com/biography.html>, Stand: 3.6.2009

bleibt „Spinners“ nach eigener Aussage das einzige Experiment der Autorin, einen Roman in Co-Autorenschaft zu schreiben.⁹⁷ Napoli ist dabei definitiv als Hauptautorin zu bezeichnen, da die Arbeitsaufteilung so gestaltet war, dass Napoli und Tchen gemeinsam am Plot feilten, Napoli aber alles zu Papier brachte. Auch im Vergleich mit ihren anderen Büchern sind der Stil, der Sprachgebrauch sowie der narrative und dramaturgische Aufbau der Märchenbearbeitung „Spinners“ als für die Autorin typisch zu charakterisieren.

Um das Verständnis der Querverweise und Verbindungen zu „Zel“ und „The Magic Circle“ zu garantieren, möchte ich an dieser Stelle kurz den Inhalt der beiden Romane wiedergeben.

2.1. „The Magic Circle“ – Handlungsabriss

„The Magic Circle“ erzählt die Geschichte einer Frau, die ob ihres Aussehens nur „Ugly One“ genannt wird. Sie hat eine Tochter und hält die Familie mit ihren Diensten als Hebamme über Wasser, ihre außergewöhnlichen Kenntnisse der Naturheilkunde hat sie von ihrer Mutter erlernt. Es herrscht der allgemeine Glaube, dass Krankheiten von Teufeln oder Dämonen herbeigeführt werden. Ihre Nachbarin Bala (->Baal) überredet sie schließlich dazu, sich mit der Technik des Zauberkreises auseinanderzusetzen, mit dessen Hilfe man die Teufel herausfordern und vertreiben, selbst aber nicht angegriffen werden könne. Mit dieser Methode vermag die Hässliche einige wundersame Heilungen zu vollbringen, bis sie schließlich eines Tages aus Unachtsamkeit aus dem Kreis tritt und so die Teufel die Macht über sie ergreifen lässt. Zudem wird sie von den Stadtbewohnern der Hexerei bezichtigt, woraufhin sie und ihre Tochter am Scheiterhaufen verbrannt werden sollen. Um das Leben ihrer Tochter zu retten, geht sie einen Pakt mit den Dämonen ein und stimmt zu, fortan für sie zu arbeiten. Diese verwandeln die Mutter kurz in einen Feuersalamander, dem das Feuer nichts antun kann, danach geben sie ihr wieder ihre alte Gestalt zurück. Durch ihren Pakt ist die Hässliche tatsächlich zur Hexe geworden und flieht vor den Dämonen in einen weit entfernten Wald, um sich ihren Befehlen zu entziehen und um nicht den kannibalischen Gelüsten einer Hexe

⁹⁷ Vgl. Email-Interview mit Donna Jo Napoli, 18.3.2009

ausgesetzt zu sein. Dies bedarf großer Selbstdisziplin, die Frau lebt abseits jeglicher Zivilisation, ernährt sich vegetarisch und scheut jeden Kontakt zu Tieren oder Menschen. Nun setzt die bekannte Geschichte von Hänsel und Gretel ein. Die ausgesetzten Kinder kommen durch Zufall zu ihrer Hütte und wohnen für eine Weile bei der Frau. Bald kann sich die Hässliche nicht mehr gegen den Einfluss der Dämonen wehren. Um nicht in Versuchung zu kommen, beißt sie sich die Zunge ab und lässt sich selbst erblinden - ohne Erfolg. Von der plötzlichen Zurückweisung der Kinder enttäuscht schließt sie diese in der Hütte ein. Als sie merkt, dass sie die Dämonen endgültig nicht länger im Zaum halten kann, tut sie so, als ob sie Hänsel mästen würde, um diese zu beschwichtigen. Der Roman gipfelt in der psychologisch hoch brisanten Finalpassage, als die Hexe Gretel bittet, die Temperatur des Feuers zu überprüfen, es dann selbst tut und von sich aus so weit in den Ofen hineinklettert, dass Gretel die Chance ergreifen und sie töten kann. Den Befehlen der Dämonen, sich erneut zu verwandeln, um nicht zu sterben, widersteht sie bewusst.

2.2. „Zel“ – Handlungsabriss

In „Zel“⁹⁸ lebt eine Mutter mit ihrer Tochter Rapunzel, kurz Zel, abgeschieden auf einer Alm in der Schweiz. Zunächst bleibt unklar, wieso die fürsorgliche Mutter ihre Tochter von jeglichem zwischenmenschlichem Kontakt mit anderen fernhalten möchte. Auf dem jährlichen Marktbesuch gelingt es Zel aber doch ein Gespräch mit dem jungen Grafen Konrad zu führen, das beide nachhaltig beschäftigen soll. Sie haben sich nämlich prompt ineinander verliebt. Als die Mutter davon erfährt, ist sie außer sich und befolgt den Befehl innerer Stimmen, das Mädchen weit fortzubringen und in einen Turm zu sperren, um sie zu schützen. In einer Analepse werden die Hintergründe dieser Tat erläutert, in deren Verlauf gleichzeitig der Beginn des „Rapunzel“-Märchens wiederzuerkennen ist. Die religiöse Frau hat so sehr unter ihrer Unfruchtbarkeit gelitten, deretwegen sie von ihrem Mann verlassen wurde, dass sie einen Pakt mit Dämonen eingegangen ist: Wenn sie auf die böse Seite wechselte, würden ihr spezielle Zauberkräfte zuteil, mit deren Hilfe, sie ein Kind bekommen könnte. Wenn das Kind nun dreizehn Jahre alt, jungfräulich, schuldlos sowie nur in persönlicher Beziehung zu ihr stehend sein werde, müsste sie versuchen, es davon

⁹⁸ Donna Jo Napoli: Zel. New York: Puffin Books 1996.

zu überzeugen, ebenfalls auf die Seite der Teufel zu wechseln, nur dann könnte sie weiterhin mit ihm gemeinsam leben.

Seit sich die Frau dafür entschieden hat, hat sie die Fähigkeit inne, parallel verlaufende Handlungen „sehen“ zu können, ohne körperlich anwesend sein zu müssen. Zudem besitzt sie besondere Macht über Pflanzen. Als der Nachbar der Frau ihr schließlich die Rapunzel aus dem Garten gestohlen hat, hat sie ihn dermaßen mit ihren Kräften eingeschüchtert, dass er zugestimmt hat, ihr sein Kind nach dessen Geburt zu überlassen.

Soweit die Vorgeschichte, die die Mutter ihrer Tochter aber nicht gleich gesteht. Stattdessen erzählt sie ihrer Tochter von einem fiktiven Feind, der Zel schaden möchte und vor dem sie nur im Turm geschützt wäre.

Die Zeit vergeht und Zel lebt jahrelang in völliger Isolation im Turm, die einzige Gesellschaft bietet der tägliche Besuch der Mutter, die ihr Nahrung bringt.

Währenddessen begibt sich Konrad auf die langwierige Suche nach dem Mädchen, das ihm nicht mehr aus dem Kopf geht. Erst nach über zwei Jahren hat er Erfolg und findet den Turm. Die beiden verbringen eine Liebesnacht zusammen und Zel wird schwanger. Zel beichtet ihrer Mutter alles, woraufhin sie ihr in Rage die Haare abschneidet und zusammenbricht. Zel wird daraufhin wundersamerweise von Pflanzen hinaus in ein fernes Land getragen. Als Konrad kommt, um Zel zu befreien, findet er nur die Mutter vor, die die abgeschnittenen Zöpfe aus dem Fenster gehängt hat. Im Gespräch wird der geschwächten Mutter klar, dass Konrad Zel wirklich liebt, doch es ist zu spät. Dieser hat sich schon aus dem Fenster gestürzt, um nach Zel zu suchen. Der Aufprall hätte ihn getötet, weshalb die Mutter mit letzter Kraft einen Dornenbusch herbeizaubert, der ihn auffangen soll, allerdings lässt ihn dieser erblinden. Kurz darauf stirbt die Frau.

Zel gebärt Zwillinge und zieht sie alleine in dem fremden Land auf, wo sie bei einer hilfsbereiten Familie untergekommen ist. Der blinde Graf setzt alles daran, seine Geliebte wiederzufinden, es dauert aber schließlich weitere drei Jahre bis das Paar endlich vereint ist. Als die Freudentränen Zels auf das Gesicht und die Augen Konrads fallen, kann dieser wieder sehen.

3. Charakteristika der Volksmärchen

An dieser Stelle möchte ich die wichtigsten Stilmerkmale des europäischen Volksmärchens anführen und es vom Kunstmärchen abgrenzen. Wenn ein Punkt in Bezug auf Napolis Bearbeitung besondere Beachtung verdient, wird er an der jeweiligen Stelle gesondert ausführlicher betrachtet. Bedeutendster Märchenforscher ist in diesem Zusammenhang sicher Max Lüthi, der in den 50er-Jahren des 20. Jahrhunderts seine Ergebnisse mit denen anderer Wissenschaftler in seinen zu Standardwerken avancierten Büchern zusammengetragen hat.⁹⁹ Obwohl manche Ansätze seiner Definitionen von der heutigen Forschung kritisiert werden, worauf ich ebenfalls zu sprechen kommen werde, gibt es keinen Forscher, der seinen Platz hätte einnehmen können und so soll Lüthi dennoch die Basis der folgenden Begriffsbestimmungen bilden.¹⁰⁰

Lüthi spricht von einem Grundtyp des europäischen Volksmärchens, der über die nationalen, zeitlichen und individuellen Verschiedenheiten hinweg die gemeinsamen Züge versammelt und als Idealtyp verstanden werden muss.

Sein Handlungsverlauf ist einsträngig, es gibt keine Nebenhandlungen. Das Märchen ist handlungsfreudig, das Geschehen schreitet rasch voran. Alles wird, wenn möglich, auf die gleiche Fläche projiziert: nämlich die der Handlung, weshalb Flächigkeit zu einem der Hauptmerkmale des Volksmärchens zählt.¹⁰¹

Alles dahinter Stehende [hinter der Handlung] bleibt so gut wie unbeleuchtet. Innenleben (Gefühl, Stimmung, Anstrengung) und Umwelt der Figuren (Familie, Dorfgenossen, Landschaft, soweit sie nicht handlungswichtig sind) spielen eine ebenso geringe Rolle wie die Regionen, in denen die Jenseitsfiguren ihren Platz haben, und die Instanzen, die ihnen ihre Kräfte verleihen. Nur was in die Fläche der Handlung tritt, nur was den hell beleuchteten Weg des Helden kreuzt, wird sichtbar, dafür aber scharf und genau. Figuren und Handlung sind ohne Tiefenstaffelung, statt des Ineinander und Miteinander herrscht das Nebeneinander oder Nacheinander.¹⁰²

⁹⁹ Vgl. Lüthi: Märchen bzw. Max Lüthi: Das europäische Volksmärchen. Form und Wesen. (11. Aufl.) Tübingen, Basel: A. Francke Verlag 2005.

¹⁰⁰ Vgl. Lüthi: Märchen, S. 25 – 32.

¹⁰¹ Vgl. ebd., S. 29 ff.

¹⁰² Ebd., S. 30.

Die einzelnen Episoden der Handlung sind ebenfalls isoliert und entwickeln sich weitgehend aus sich selbst heraus. Die Handlung wird durch Aufgaben, Verbote, Gaben, Hilfen oder Bedingungen von außen statt von innen gelenkt. Verbote und Bedingungen (z.B. Tabus) verschärfen hier die Handlungslinie.¹⁰³

Die Figuren sind eindimensional und besitzen keine psychologische Durchdringung. Auch ihre Eigenschaften werden in Form von Handlung ausgedrückt. Das Märchen ist geprägt von binären Formen, klaren Kontrasten und Extremen, weshalb die Figuren entweder gut oder böse, entweder dumm oder schlau sind. Personen werden im Märchen nicht individualisiert, wenn sie Namen tragen, dann Allerweltsnamen wie Hans oder Iwan, meist werden sie nur mittels Verwandtschaftsverhältnissen (Bruder, Mutter, Stiefmutter...), Berufsbezeichnungen (meist Handwerksberufe) oder gesellschaftlichen Rollenzuschreibungen (König, Prinzessin...) bezeichnet. Der Held/die Heldin des Märchens ist also weder Persönlichkeit, noch Typus, sondern Figur. Der Bogen spannt sich von der Gänsemagd über den Kaufmann bis hin zum König und zeigt die angestrebte, möglichst umfassende Darstellung der menschlichen Welt im Märchen.¹⁰⁴

Am Beginn des Märchens sieht sich der Held/die Heldin mit einer Mangelsituation, einer Notlage, einer Aufgabe oder anderen Schwierigkeiten konfrontiert, die es zu bewältigen gilt. Dabei helfen magische Figuren oder Requisiten, der Ausgang des Märchens ist in der Regel gut. Mit der Hilfe dieser vermittelnden Instanzen endet das Märchen meist in einer konfliktlösenden Situation wie einer Hochzeit. Hinter diesem Schema steht laut Lüthi das allgemeine menschliche Erwartete. An die Stelle einer zu gewinnenden Person kann auch ein Ding treten. Hauptrequisit ist dabei die Gabe, die den Helden/die Hedin zur Lösung der Aufgabe befähigt, sie kann aus der Dingwelt kommen oder aber in Form eines Rates oder einer Dienstleistung erfolgen, oft hat sie wunderbaren Charakter.¹⁰⁵

Die Märchenhandlung sowie alle anderen Figuren, seien es Helfer, Gegner oder Partner, sind auf den/die normalerweise aus der diesseitig-menschlichen Welt

¹⁰³ Vgl. Lüthi: Märchen, S. 30 f.

¹⁰⁴ Vgl. ebd., 27 ff. bzw. Stefan Neuhaus: Märchen. Tübingen, Basel: A. Francke Verlag 2005, S. 5.

¹⁰⁵ Vgl. Lüthi: Märchen, S. 4 bzw. 25 ff.

stammenden Helden/Heldin, ausgerichtet. Gegner und Helfer stammen meist aus der außermenschlichen Welt. Typische Jenseitsfiguren sind Hexen, Zwerge, Feen, Zauberer, Riesen oder nicht weiter benannte alte Frauen oder Männer.¹⁰⁶

Das Magische wird im Märchen als selbstverständlich wahrgenommen, das Wunderbare und das Reale koexistieren. Es treten sprechende Tiere, manchmal auch Pflanzen und Gegenstände auf. Aufgrund dieser Koexistenz spricht man auch von einer „Zweiwelt-Erzählung“.¹⁰⁷

Das Geschehen im Märchen ist ort- und zeitlos, es strebt auch diesbezüglich nach Universalität. „Eine von den Bedingungen der Wirklichkeitswelt unabhängige Erzählung wunderbaren Inhalts, die keinen Anspruch auf Glaubwürdigkeit hat.“¹⁰⁸, lautet eine Definition des Märchens von Kurt Ranke, auf die sich Lüthi bezieht. Die Sprache des Märchens ist einfach, der Text besteht vor allem aus Hauptsätzen, oft werden wiederkehrende Formeln eingesetzt:

Zu den Formeln gehören nicht nur die festgeprägten Anfänge und Schlüsse [...], sondern auch Verse (mitunter gesungene Verse), wörtlich wiederholte direkte Reden im Inneren der Erzählungen und manche andere, vor allem die Vorliebe für stilisierte und gesetzmäßig variierte Wiederholung überhaupt: die Formel und die Dreizahl und das Gesetz der Steigerung [...].¹⁰⁹

Während Rundzahlen wie „sieben“ oder „hundert“ Figuren, Dinge oder Fristen bezeichnen, ist die Dreizahl handlungsbildend. Nach der zweiten und/oder dritten Wiederholung tritt entweder eine Steigerung (z.B. drei immer schönere Prinzessinnen) oder ein Kontrast (Umkehr, Wende) ein.¹¹⁰

Die Dingwelt des Märchens, die aus allgemeinen Repräsentanten besteht, unterteilt sich wieder in Alltagsgegenstände und Zauberdinge. Das Märchen bevorzugt

¹⁰⁶ Vgl. Lüthi: Märchen, S.4 bzw. 27 ff.

¹⁰⁷ Vgl. ebd., S. 3.

¹⁰⁸ Kurt Ranke: Betrachtungen zum Wesen und zur Funktion des Märchens. 1958 (Studium Generale 11), S. 647 f. – Zit. nach Lüthi: Märchen, S. 4.

¹⁰⁹ Lüthi: Märchen, S. 30.

¹¹⁰ Vgl. ebd., S. 30.

Requisiten von stark geprägter und eindeutiger Gestalt (Tisch, Kleid, Schwert, Haus u.v.m.).¹¹¹

André Jolles prägte in Zusammenhang mit Märchen, Sage, Legende und Schwank den Begriff der „Einfachen Formen“, „[...] die sich, sozusagen ohne Zutun eines Dichters in der Sprache selbst ereignen, aus der Sprache selbst erarbeiten.“¹¹²

Lüthi nutzt diese Definition zur Unterscheidung von Volks- und Kunstmärchen, an diesem Punkt setzt nun die heutige Kritik an Lüthi:

Zum Begriff des Volksmärchen gehört, daß es längere Zeit in mündlicher Tradition gelebt hat und durch sie mitgeformt worden ist, während man das Kunstmärchen zur Individualliteratur rechnet, geschaffen von einzelnen Dichtern und genau fixiert, heute meist schriftlich, in früheren Kulturen durch Auswendiglernen überliefert.¹¹³

Die Zuordnung „Märchen – mündlich tradiert, kein Autor“ und „Kunstmärchen – Autor“ ist für die heutige Forschung nicht mehr tragbar, wie Stefan Neuhaus subsumiert: „Alle Märchen haben einen Autor, selbst wenn der sich heute nicht mehr feststellen lässt“.¹¹⁴ Neuhaus zeigt in vielen Beispielen auf, wie sehr die Märchen von den Brüdern Grimm stilisiert und bearbeitet wurden, dann aber als „authentisch“ und „natürlich“ ausgegeben wurden.¹¹⁵ Er definiert das Kunstmärchen durch seine inhaltlichen Merkmale, die denen des Volksmärchens oftmals genau entgegengesetzt sind. Um nicht zu weit auszuholen, seien diese in aller Kürze nach Neuhaus wiedergegeben:

Die Handlung vom Kunstmärchen ist nicht linear, es gibt Nebenhandlungen und zeitliche Rückblenden. Zur Komplexität der Handlung addiert sich jene der Sprache – komplizierter Satzbau und schwierige Vokabel sind keine Ausnahmen. Es finden sich häufig Ort- und Zeitangaben. [...] Die wichtigsten Figuren werden psychologisiert, sie haben gute und böse Eigenschaften, auch wenn in der Regel das eine oder das andere überwiegt. Zur Psychologisierung gehört, dass die Heldin oder der Held eine Entwicklung

¹¹¹ Vgl. Lüthi: Märchen, S. 28.

¹¹² André Jolles: Einfache Formen: Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz. Tübingen 1974, S. 8. – Zit. nach Lüthi: Märchen, S. 14.

¹¹³ Lüthi: Märchen, S. 5.

¹¹⁴ Neuhaus: Märchen, S. 3.

¹¹⁵ Vgl. ebd., S. 131- 142.

durchmacht; [...]. Die Figuren werden oftmals in einer konkreten Gesellschaft und in Alltagssituationen gezeigt [...]. Die Handlung steuert nicht auf ein glückliches, sondern auf ein - zumindest teilweise – unglückliches Ende zu, verbunden mit einer relativen Offenheit des Schlusses [...].¹¹⁶

Gemeinsam haben die beiden Märchengattungen eine durch Mangel gekennzeichnete Ausgangssituation sowie das Vorkommen wunderbarer Gegenstände und Figuren. Auch die Symbolik und Metaphorik ist ähnlich, allerdings unterscheidet sich das Kunstmärchen diesbezüglich durch Originalität.¹¹⁷

Nicht mehr ganz so einfach durch das Gegenteil abzugrenzen sind folgende, gewichtige Unterscheidungen, Neuhaus weiter:

Das Kunstmärchen bedient sich häufig des Stilmittels der Ironie. Das hängt mit dem wichtigsten Unterschied zusammen, der die Modernität des Kunstmärchens begründet: Geschildert wird nicht ein geschlossenes Weltbild, sondern eine fragmentarisch erfahrbare, problematische Welt, in der sich ein Subjekt bewegen muss, das sich auch seiner selbst, vor allem der eigenen Wahrnehmung, nicht sicher sein kann.

Das Wunderbare ist konsequenterweise nicht Bestandteil der Wahrnehmung aller Figuren. Oftmals finden sich zwei Handlungsebenen, die man eigentlich genauer als Wahrnehmungsebenen bezeichnen müsste, da es vom Subjekt abhängt, ob es das notwendige Sensorium für Dinge mitbringt, die sich mit Naturgesetzen nicht erklären lassen [...]. Die Trennung der beiden Welten ist graduell sehr unterschiedlich [...].¹¹⁸

¹¹⁶ Neuhaus: Märchen, S. 8.

¹¹⁷ Vgl. ebd., S. 8.

¹¹⁸ Ebd., S. 8.

4. Rumpelstilzchen – KHM 55

4.1. Handlungsabriss

Nach der Behauptung des Müllers, seine Tochter könne Stroh zu Gold spinnen, muss sie dies vor dem König dreimal unter Beweis stellen. Da sie keinerlei magische Fähigkeiten besitzt, hilft ihr dabei ein zwergähnliches Dämonenwesen, das als Gegenleistung eine Kette, einen Ring und schließlich das Erstgeborene des Mädchens einfordert. Das Mädchen stimmt zu. Als es so weit ist und das Männlein das Kind holen will, bittet die Müllerstochter um Gnade, woraufhin es ihr eine dreimalige Chance einräumt, seinen Namen zu erraten. Beim dritten Male gelingt ihr das, da sie es hat ausspionieren lassen und es sich selbst verraten hat. Aus lauter Wut und Zorn über ihren Erfolg reißt sich das Männlein „Rumpelstilzchen“ selbst entzwei.

4.2. Herkunft, Struktur und zentrale Motive

Die Herkunft des Märchentypus' AaTh 500 (Name des Unholds) ¹¹⁹ ist unbekannt, es existieren zahllose Varianten aus den verschiedensten Ländern:

Das Verbreitungsgebiet umfaßt Mittel-, Nord- und Westeuropa (einschließlich der Brit. Inseln und Irlands), das Baltikum, Ungarn, Italien, die west- und südslav. Sprachgebiete sowie China und Japan. Der Ursprung von AaTh 500 wurde teils in Schweden, teils auf den Brit. Inseln, auf kelt. Boden in Irland oder Schottland, teils am Rhein oder in Frankreich gesucht. Jedoch kann keine der vorgetragenen Hypothesen überzeugen, so daß Ursprung und Herkunft des Typs weiter im dunkeln bleiben. ¹²⁰

¹¹⁹ Nach dem Aarne-Thompsonschen Typenverzeichnis: Stith Thompson: The Types of the Folk-Tale. Helsinki 1961. – Zit. nach: Röhrich: Märchen und Wirklichkeit, S. 305.

¹²⁰ Lutz Röhrich: Name des Unholds (AaTh 500). In: Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung. Hg.v. Rolf-Wilhelm Brednich. Begr. v. Kurt Ranke. Berlin, New York: Walter de Gruyter 1977 ff. Bd. 9. Berlin, New York 1999, Sp. 1164 – 1180, hier: Sp. 1165. [Bis 2009 sind 12 Bände erschienen].

Die früheste vollständige Fassung von AaTh 500 wird M.J. L'Héritier de Villadon zugeschrieben, die in ihrem Roman „La Tour ténébreuse et les jours lumineux“ (1705) das Feenmärchen „L'Histoire de Ricdin-Ricdon“ einwebt.¹²¹

Das „Rumpelstilzchen“-Märchen der Brüder Grimm (KHM 55), das dem AaTh 500-Typus zugehört, machte gegenüber seiner Urfassung unbekannter Herkunft eine starke inhaltliche Umgestaltung durch:

Dort gab es weder einen prahlerischen Müller noch einen habgierigen König und auch nicht den N.[amen] Rumpelstilzchen. [...] In der Urfassung [...] verläuft die Motivation des Goldspinnens gerade umgekehrt wie in späteren Fassungen und ist in echt märchenhaftem Sinne zu verstehen: Das Mädchen kann nur Gold spinnen. Aber seine Umgebung verachtet und mißversteht diese Fähigkeit. Der Prinz dagegen erkennt darin etwas Königliches und ist bereit, das Mädchen zu heiraten.¹²²

Auch das Ende wurde gegenüber der Urfassung, in der der Dämon auf einem Kochlöffel zum Fenster hinausfliegt, verändert.¹²³

Die definitive Endfassung des KHM 55 gehört schlussendlich wegen „seiner klaren und dramatischen Szenen, wegen seiner durchsichtigen Komposition und seiner äußerst kunstvollen Bauweise [...] zu den beliebtesten Grimm-Stücken.“¹²⁴

Das Märchen ist zweigliedrig, wobei in beiden Teilen eine dreifache Steigerung erfolgt. Nach der Erkenntnis, dass sich der Dämon selbst verraten hat, findet das Märchen seinen Höhepunkt in der grotesken Selbstschädigung.¹²⁵ Die beiden Teile – der erste endet mit der Hochzeit, der zweite mit dem Tod des Dämons – sind nicht einfach aneinandergereiht:

Wenn indessen die Teile 1 und 2 sich deutlich voneinander abheben, sind sie doch miteinander verkettet: Die Notlage des zweiten Teils ist die Folge des im ersten Teil

¹²¹ Vgl. Röhrich: Name des Unholds, Sp. 1168 f.

¹²² Ebd., Sp. 1170.

¹²³ Vgl. ebd., Sp. 1171.

¹²⁴ Ebd., Sp. 1170.

¹²⁵ Vgl. Hans-Jörg Uther: Handbuch zu den „Kinder- und Hausmärchen“ der Brüder Grimm. Entstehung – Wirkung – Interpretation. Berlin: Walter de Gruyter 2008, S.135.

Vorgefallenen. Es handelt sich nicht um eine bloße Reihung, sondern um eine Verschränkung. Das Umschlagen von Hilfe in Bedrohung wird dargestellt.¹²⁶

Zentrale Motive des Märchens sind: „(1) Übernatürliche Spinnhilfe; (2), Geheimnisvoller Name; (3) Kind als Lohn für Hilfe; (4) Namenraten als Äquivalent für Kind; (5) Selbstschädigung durch Preisgabe des Namens in Versform.“¹²⁷

An dieser Stelle sei noch ein Kommentar erwähnt: Da es sich beim Märchen „Rumpelstilzchen“ eindeutig um ein Volksmärchen und kein Kunstmärchen handelt, meint der Terminus „Märchen“, auf den im Folgenden immer wieder eingegangen wird und der in Wortzusammensetzungen wie „Märchenelement“, „Märchencharakteristikum“ und dergleichen vorkommt, immer das *Volksmärchen* und nie das Kunstmärchen.

¹²⁶ Röhrich: Name des Unholds, Sp. 1170.

¹²⁷ Uther: Handbuch der KHM, S. 135.

5. Spinners

5.1. Handlungsabrisse

Ein junger Mann und eine junge Frau wollen heiraten. Der Vater des Mädchens ist aber ob der finanziellen Lage des Mannes - er ist einfacher Schneider - dagegen und möchte die Hand seiner Tochter dem wesentlich älteren Müller der Stadt geben. Beim Gespräch mit dem Vater schaukeln sich die Versprechen des verzweifelten Schneiders immer weiter hoch, bis er in der Hitze des Gefechts verspricht, seine Geliebte in Gold zu kleiden. Mittellos wie er ist, kommt ihm die Idee, aus Stroh einen goldenen Faden zu spinnen, doch auch dieses Vorhaben scheint zum Scheitern verurteilt, bis es ihm nach einer Nacht voller erfolgloser Bemühungen schließlich doch gelingt, einen solchen Faden herzustellen. Nach wochenlanger intensivster Tag- und- Nachtarbeit am Spinnrad, das er zuvor einer alten Frau entwendet hat, ist das Kleid schließlich fertig, doch der Schneider ist am Ende seiner Kräfte – und nicht nur das. Der Fuß, den er zum Betätigen des Rades benutzt hat, ist durch die Überanstrengung seltsam verformt und pumpt außerdem kontinuierlich weiter, auch wenn der Mann nicht am Spinnrad sitzt, wodurch er nicht mehr gehen kann. Wohl wissend, dass der zukünftige Schwiegersohn von bester Gesundheit sein muss, möchte er den Hochzeitstermin verschieben. Was er trotz etlicher Anspielungen nicht begreift, ist, dass seine Geliebte ein Kind von ihm erwartet und um der Schande zu entgehen, möglichst bald heiraten muss. Als sich sein Zustand weiter verschlechtert, entschließt sich das Mädchen, in die Ehe mit dem Müller einzuwilligen. Nach einigen Monaten trifft das einstige Liebespaar wieder aufeinander, das Gespräch der Hochschwangeren und des physisch einschneidend veränderten Mannes endet im Streit, der in einer Beleidigung des Schneiders gipfelt, die den weiteren Fortgang der Geschichte prägt.

Das Vorhaben des Schneiders, den Müller nach der Geburt des Kindes über die wahren Tatsachen aufzuklären, verläuft im Sand, als die junge Mutter im Kindbett stirbt. Gebrochen verlässt der Schneider die Stadt.

Soweit die Vorgeschichte, es folgt ein größerer Zeitsprung und die Handlung setzt ein, als Saskia, das Kind des Schneiders und der jungen Frau, zehn Jahre alt ist. Ihr

„Vater“ – der Müller – ist Alkoholiker und geht seinem Broterwerb nur noch sporadisch nach, was das junge Mädchen dazu veranlasst, sich selbst um das Haus und das Geldverdienen zu kümmern. Vorerst schlägt sie sich mit angebautem Gemüse und als Marktaushilfe durch, bis sie eines Tages von der Mutter einer Freundin lernt zu spinnen. Mit dem Spinnrad ihrer Mutter avanciert sie schon bald zu einer echten Expertin des Faches, was es ihr ermöglicht, ihre Ware zu verkaufen.

Parallel dazu führt der frühere Schneider und jetzige Spinner (ab diesem Zeitpunkt nur mehr „the spinner“ genannt) ein erbärmliches Leben als umherstreifender Krüppel, der sich stetig bemüht, bei den Leuten seine Fertigkeit gegen Kost und Logis einzutauschen, was ihm meist mehr schlecht als recht gelingt.

Inzwischen ist der Müller wegen einer starken Krankheit vom Alkohol abgekommen und nimmt wieder die Position als Ernährer der Familie ein. Saskia spinnt, er mahlt und verkauft ihre Ware.

Den ziellosen Spinner zieht es wieder in seine Heimatstadt, wo er von einer Bediensteten des Königshofes - Elke - Anerkennung für seine feine Arbeit bekommt. Sie verschafft ihm eine beständige Arbeit und einen Platz zum Wohnen in einer baufälligen Baracke im Wald. Als er von seiner jungen Konkurrentin erfährt und die Zusammenhänge erkennt, veranlasst er durch einen geschickten Handel, sein intaktes Spinnrad gegen das alte Rad von Saskias Mutter zu tauschen, um etwas zu besitzen, das ihn an seine ehemalige Liebe erinnert.

Die Alkoholabstinenz des Müllers ist nur von kurzer Dauer gewesen und in einem Gespräch mit dem König, der durch seine Bedienstete Elke auf Saskias außergewöhnliche Ware aufmerksam gemacht worden ist, kommt es zum Unvermeidlichen: Der vermeintliche Mutlieferant Alkohol gepaart mit dem Hang des Müllers zu prahlen sowie die herablassende Art des Königs veranlassen ihn zu der Behauptung, seine Tochter könne alles – sogar Stroh zu Gold spinnen. Was folgt, ist wohl bekannt, dreimal stellt der König das „Talent“ Saskias auf den Prüfstand, dreimal kommt ihr „das Männlein“ – also Saskias Vater, der von Elke über die missliche Lage informiert worden ist, zur Hilfe. Durch den Tausch der Spinnräder zu einem früheren Zeitpunkt im Handlungsverlauf fügt es sich, dass just das Rad, auf dem schon einmal das Wunder möglich war, wieder zur Verfügung steht. Als Gegenleistung verlangt der Spinner, der einerseits vom Ekel in Saskias Augen bei seinem Anblick und andererseits von der Erinnerung an die verschmähte Liebe zu

ihrer Mutter enttäuscht ist, wie auch im Original, einen Ring, eine Kette und zuletzt das Erstgeborene Saskias.

Nach bestandener Prüfung will der König die mittlerweile fünfzehnjährige Saskia zur Frau nehmen, diese lehnt aber ab. Erst als sie zurück in der Stadt von den Menschen ob ihrer „Fähigkeit“ einerseits gemieden, andererseits ausgenutzt wird, willigt sie in die Heirat ein und der König verbrennt das vermeintlich magische Spinnrad.

Um für das Kind gewappnet zu sein, das der Spinner als sein eigenes aufziehen will, bringt er sein Zuhause und sich selbst mit täglichem Training auf Vordermann.

Inzwischen unternimmt Saskia alles, um eine Schwangerschaft zu verhindern und führt ein Leben im goldenen Käfig.

Die Geschichte nimmt jedoch ihren Lauf und Saskia gebiert schließlich ein Mädchen, das trotz aller Sicherheitsvorkehrungen eines Nachts vom Spinner gefordert wird. Aus Mitleid mit seiner Tochter gesteht er ihr die Chance zu, das Kind zu behalten, wenn sie denn seinen Namen errate – es geht aber nicht um seinen wirklichen, sondern um jenen, den ihm ihre Mutter damals im Streit gegeben hat, wodurch er sich in Sicherheit wiegt, dass sie ihn niemals erraten werde. Nach zwei gescheiterten Versuchen, schickt Saskia, wie die Müllerstochter im Märchen, Boten aus, die den Spinner ausspionieren sollen – und wirklich, auch bei Napoli verrät er sich selbst. Als sie ihm seinen Namen „Rumpelstiltskin“ schließlich entgegenschleudert, kommt es zu einer ähnlichen Szene wie in der Märchenvorlage. Das verkrüppelte Bein des Mannes wird unkontrolliert durch die Luft geschleudert, er bricht durch den Boden, woraus er sich nur befreien kann, indem sein Bein stecken bleibt und er blutend in die Nacht hinaus humpelt.

5.1.2. Allgemeine Betrachtungen zum Inhalt

Napoli und Tchen behalten also die ursprüngliche Märchenhandlung bei, die aber erst nach der Hälfte des Romans einsetzt (auf Seite 105 von 197). Erweitert durch eine neue Vorgeschichte bekommt der altbackene Märchenplot allerdings eine neue Dimension. Erst nach geraumer Zeit wird den LeserInnen klar, dass der Schneider das spätere „Rumpelstilzchen“ sein wird, zusätzlich verleiht das neue Beziehungsgefüge von der Königin und dem Männlein als Vater und Tochter der Geschichte besonderen Reiz. Vor diesem neuen Hintergrund wird Konfliktpotential geschaffen und die Geschichte so bereichert. Durch die Vorgeschichte erschließt sich das „Warum?“ zum altbekannten „Was?“ der Märchenhandlung und die eindeutigen Zuordnungen von „gut“ und „böse“ werden aufgehoben, worauf im Folgenden noch genauer eingegangen werden wird.

5.2. Formale Analyse

5.2.1. Die Art der Märchenbearbeitung - definiert nach Gérard Genette

Der Analyse von Donna Jo Napolis Texten wurde bewusst kein Theoriekapitel über „Literatur auf zweiter Stufe“ vorangestellt, da die Definition nach Genette¹²⁸ - obschon schon etwas älter liefern seine Betrachtungen mit Abstand die umfassendsten Erkenntnisse zum Thema – sich besser direkt am Text anwenden lässt und erst nach der Kenntnis seiner Grundlagen Sinn macht.

Von den fünf Typen der Transtextualität (Intertextualität, Paratextualität, Metatextualität, Hypertextualität, Architextualität) ist für die Analyse Donna Jo Napolis Werk die Hypertextualität von besonderem Interesse. Genette definiert sie wie folgt:

Darunter verstehe ich jede Beziehung zwischen einem Text B (den ich als *Hypertext* bezeichne) und einem Text A (den ich, wie zu erwarten, als *Hypotext* bezeichne), wobei Text B Text A auf eine Art und Weise überlagert, die nicht die des Kommentars ist. [...] Wir gehen von einem allgemeinen Begriff eines Textes zweiten Grades [...], d.h. eines Textes aus, der von einem anderen, früheren Text abgeleitet ist. Diese Ableitung kann deskriptiver und intellektueller Art sein, wenn ein Metatext (etwa diese oder jene Seite der *Poetik* des Aristoteles) von einem anderen Text (*Oedipus Rex*) „spricht“. Sie kann aber auch ganz anders geartet sein, wenn B zwar nicht von A spricht, aber in dieser Form ohne A gar nicht existieren könnte, aus dem er mit Hilfe einer Operation entstanden ist, die ich, wiederum provisorisch, als *Transformation* bezeichnen möchte, und auf den er sich auf eine mehr oder weniger offensichtliche Weise bezieht, ohne ihn unbedingt zu erwähnen oder zu zitieren. (S. 14 f.)

Natürlich treten die fünf Transtextualitätsgattungen nicht streng getrennt voneinander auf, sondern können durchaus ineinander greifen, allerdings ist als Definitionsversuch für Napolis Bearbeitungsart der Volksmärchen die Hypertextualität von größter Bedeutung.

Genette unterscheidet im weiteren Verlauf seiner Erörterung zwei Arten der Transformation, die er am Beispiel der Beziehung zwischen Homers „Odyssee“

¹²⁸ Vgl. Genette: Palimpseste – In der Folge wird die Seitenzahl dem Zitat direkt nachgestellt.

(Hypotext) und James Joyces „Ulysses“ (ein Hypertext) sowie Vergils „Aeneis“ (anderer Hypertext) erklärt:

Die von der *Odyssee* zum *Ulysses* führende Transformation kann (in sehr groben Zügen) als *einfache* oder *direkte* Transformation beschrieben werden, die darin besteht, die Handlung der *Odyssee* ins Dublin des 20. Jahrhunderts zu verlegen. Die Transformation derselben *Odyssee* zur *Aeneis* ist entgegen allem Anschein (und trotz der historischen Nachbarschaft) komplexer und indirekter [...] er [Vergil] hat Homer, wie schon seit Jahrhunderten festgestellt wird, *nachgeahmt*. [...] Joyce entnimmt ihr ein bestimmtes Handlungs- und Beziehungsschema zwischen den Personen, das er in einem völlig anderen Stil behandelt, Vergil entnimmt ihr einen bestimmten Stil, den er auf eine andere Handlung anwendet. Oder, krasser gesagt: Joyce erzählt die Geschichte des Ulysses in einer anderen Manier als Homer, Vergil erzählt die Geschichte des Aeneas in der Manier Homers. (S. 15 ff.)

Es wird also, vereinfacht gesagt, zwischen Transformation im Sinne von „dasselbe anders sagen“ und Nachahmung im Sinne von „etwas anderes auf dieselbe Weise sagen“ unterschieden.

Napoli ahmt in keinem Falle den Märchenstil nach, sondern behält vielmehr die Handlung bei, der sie durch die Erweiterung der Vorgeschichte eine neue Bedeutung gibt, und rollt die Geschichten so vor diesem Hintergrund neu auf, weshalb die in dieser Arbeit untersuchten Werke als Transformationen zu bezeichnen sind.

Als Transformationsuntergattungen legt Genette vorerst die Parodie (modifiziert das Thema und belässt den Stil) und die Travestie (modifiziert den Stil und belässt das Thema) fest, als Nachahmungsgattungen den Pastiche (stilistische Nachahmung, die auf Kritik oder Verspottung abzielt) und die Persiflage (thematische Nachahmung, die auf Kritik oder Verspottung abzielt). Parodie und Pastiche ordnet Genette die Funktion „nicht-satirisch“/„spielerisch“ zu, der Travestie und der Persiflage das Register „satirisch“. Es führte zu weit, alle diese Subgattungen im Detail zu betrachten, zumal Napolis Werke ihnen nicht zugeordnet werden können.

Da es genug Bearbeitungen gibt, die weder als satirisch noch spielerisch, sondern durchaus als ernst zu bezeichnen sind - als Beispiel wäre Thomas Manns „Doktor Faustus“ zu nennen, in dem der Fauststoff verarbeitet wurde - veranlasst das zur Erweiterung des Schemas:

Diese dritte funktionelle Kategorie zwingt uns dazu, unser Schema nach rechts zu erweitern, um Platz für eine dritte Spalte, die der ernsten Transformation und Nachahmungen zu schaffen. Diese beiden großen Kategorien sind nie als solche untersucht worden und tragen daher keinen eigenen Namen. Für die ernste Transformation schlage ich den neutralen und extensive Begriff der *Transposition* vor, und für die ernsten Nachahmungen läßt sich ein zu *Pastiche* und *Apokryph* ungefähr synonym, aber neutralerer Begriff verwenden, nämlich der der *Nachbildung*. (S. 43 f.)

Genette räumt in einer Fußnote ein, dass an Stelle von Transposition genauso andere Begriffe (Neufassung, Umarbeitung, Überarbeitung, Neugestaltung usw.) möglich gewesen wären, er sich aber für jenen entschieden habe. Selbstverständlich können sich auch diese Untergattungen vermischen. Es ist also festzuhalten, dass „Spinners“ wie auch die beiden anderen Märchenbearbeitungen Napolis Transpositionen von Volksmärchen sind. Sie greifen die Märchenhandlung auf und verhandeln sie neu – allerdings entgegen zahlreichen anderen Bearbeitungen auf eine nicht-satirische oder spielerische Art und Weise, sondern „ernst“. Beibehalten wird also der Plot, der durch eine Vorgeschichte und Hintergrundinformationen in ein neues Licht gerückt wird, durch formale Kunstgriffe (z.B. Fokalisierung – auf die ich noch im Detail zu sprechen kommen werde) wird dieser Effekt noch verstärkt. Der Stil hingegen wird verändert, was sich zu einem großen Teil allein schon vom Genrewechsel her ergibt. Formale Merkmale des Märchens (Flächigkeit, keine Orts- und Zeitangabe, keine psychologische Durchdringung der Figuren usw.) werden nicht übernommen. Auf all diese Operationen wird noch genauer eingegangen werden, ihr kurzer Umriss soll nur als Verdeutlichung für die Zuordnung zur Transposition dienen.

Genette beurteilt die Transposition als „wichtigste unter sämtlichen hypertextuellen Praktiken“ (S. 287.). Der Parodie, dem Pastiche, der Persiflage und der Travestie sei sie schon allein ob ihres Umfangs überlegen:

Und abgesehen von einer möglichen Ausnahme, der Weiterführung, kann jede dieser Praktiken nur zu kurzen Texten Anlaß geben, da sie andernfalls Gefahr läuft, die Leserbereitschaft seines Publikums allzu stark zu beanspruchen. Die Transposition hingegen kann in umfangreichen Werken wie *Faust* oder *Ulysses* zum Tragen kommen, deren Textbandbreite und deren ästhetischer und/oder ideologischer Anspruch so weit reichen kann, daß er den hypertextuellen Charakter dieser Werke verschleiert oder

überlagert: eine Produktivität, die selbst wieder mit der Mannigfaltigkeit der eingesetzten Transformationsverfahren zusammenhängt. (S. 287.)

Damit soll nicht gesagt werden, dass Napolis Jugendromane auf eine Stufe mit „Ulysses“ oder „Faust“ gestellt werden sollen, in dieser Arbeit sollen keine literarische Wertigkeiten bestimmt werden. Genettes Beobachtung dient jedoch sehr wohl zur Abgrenzung der Transpositionen Napolis von anderen Werken aus dieser Gattung, die im ersten Kapitel angesprochen wurden und die sich größtenteils aus kurzen Texten zusammensetzen, von denen ein erheblicher Teil mit Komik und Satire arbeitet, also nicht den Kriterien der ernststen Transposition entspricht.

Da innerhalb der Transpositionsgattung die unterschiedlichsten Transpositionsoptionen zu Tage treten, sieht sich Genette genötigt, wiederum Unterformen zu definieren, die er gesondert erläutert. Diese Operationen treten aber so gut wie nie in ihrer Reinform auf, meist lassen sich innerhalb einer Transposition mehrere dieser Praktiken erkennen, sie können also beliebig kombiniert werden. Genette ordnet ein Beispielwerk hier immer nach der dominantesten Charakteristik ein:

Ich ordne diese elementaren Praktiken somit je nach dem Maß, in dem sie auf den Sinn des transformierten Textes einwirken oder, genauer gesagt, je nachdem, wie offenkundig und eingestanden diese Einwirkung ist, weshalb ich zwei grundlegende Kategorien unterscheide: die im Prinzip (und ihrer Absicht nach) rein *formalen* Transpositionen, die nur versehentlich oder infolge einer perversen und nicht angestrebten Konsequenz an den Sinn des Textes rühren, etwa bekanntlich bei der Übersetzung (die eine sprachliche Transposition ist), und unverhohlen und absichtlich *thematischen* Transpositionen, wo die Transformation des Sinns offenkundig, ja offiziell und vorsätzlich ist. (S. 288.)

Die Grenze zwischen formaler und thematischer Transposition ist selbstverständlich nicht klar zu ziehen, sondern recht brüchig und durchlässig.

Nach dieser allgemeinen Einleitung in Genettes Palimpsest-Theorie möchte diese Arbeit hier einen Bruch vornehmen und die einzelnen Transpositionsoptionen – sofern sie Napoli vorgenommen hat – direkt bei der Werkanalyse wiederaufnehmen. An dieser Stelle muss erwähnt werden, dass Genette sich bei seinen Erläuterungen hauptsächlich auf Beispiele aus der Weltliteratur und der Bearbeitung ihrer Stoffe stützt, vor allem zieht er die Transformationen und Imitationen antiker Stoffe zu Rate.

Märchenbearbeitungen werden in seinem Werk also nicht dezidiert als Beispiele herangezogen, weshalb die Zitate zu Definitionen und Zuordnungen in dieser Arbeit über die Brücke dritter Werke gehen muss.

5.2.2. Struktur und Aufbau

Der Roman gliedert sich in 33 Kapitel, die durch sechs größere Teile („parts“) strukturiert sind, welche jeweils betitelt sind. Diese Titel nehmen das Hauptthema des jeweiligen Teiles vorweg (z.B. „Names“ für den letzten Teil oder „Young Love“ für den ersten). Der vom Rumpelstilzchen-Märchen her bekannte Plot setzt ab der Hälfte des Buches ein (auf Seite 105 von 197: „Part Four: Gold“), diesem voran gestellt wird die Vorgeschichte. Diese Teilung der Geschichte ist eine, die aus der direkten Vergleichsanalyse mit der Märchenvorlage entsteht. Inhaltlich stimmiger wäre es, die Trennungslinie zwischen dem ersten Teil („Young Love“) und dem Rest des Buches zu ziehen, da hier zum einen ein nicht unbedeutender Zeitsprung von zehn Jahren erfolgt und zum anderen das Figurenpaar „young man – young woman“ von den ProtagonistInnen Saskia und dem Spinner (seines Zeichens der ehemalige „young man“) abgelöst werden, von denen abwechselnd Kapitel für Kapitel berichtet wird.

Es gibt also bei genauer Betrachtung zwei Vorgeschichten. Die eine zeichnet die Entwicklung der Müllerstochter vom Kind zur jungen Frau nach, die andere geht eine Generation zurück und gibt Einblicke in das Leben von Saskias Mutter und ihrem Geliebten bis zu dem Zeitpunkt von Saskias Geburt bzw. dem Tod der Mutter.

Der spezielle Aufbau bewirkt eine gewisse Strategie von Napoli und Tchen im Umgang mit den LeserInnen: diese nämlich im Ungewissen zu lassen. Die paratextuellen Hinweise auf Cover und im Klappentext („A legend reinvented“; „Napoli has a magic touch with fairy tales, remaking them from the inside out“) bzw. der explizite Verweis auf „Rumpelstilzchen“ bei den Publikationsangaben („Summary: Elaborates on the events recounted in the fairy tale , “Rumplestiltskin“, in which a strange little man helps a miller’s daughter spin straw into gold for the king on the condition that she will give him her first-born child.“) lassen für die LeserInnen keinen Zweifel daran, dass es sich bei dem vorliegenden Roman um eine Märchenbearbeitung handelt. Das Reizvolle an der Lektüre ist aber, dass der Erwartungshorizont durchbrochen wird, wenn zunächst unklar bleibt, welchen Rollen der junge Mann und die junge Frau im Märchen entsprechen. Man begibt sich dabei sofort auf die falsche Fährte, nimmt an, das Mädchen sei die Müllerstochter, der später die undankbare Aufgabe zuteilwird, Stroh zu Gold spinnen zu müssen. Auch bleibt lange verschleiert, ob der Spinner weiß, dass das ungeborene Kind der jungen Frau sein eigenes ist. Des Weiteren ist auch nicht sofort klar, welche Rolle Saskia in

der ganzen Geschichte bekleidet, da sie erst relativ spät zu spinnen beginnt. So führen die Autoren durch ihre verwobenen Beziehungsgeflechte und die Mehrschichtigkeit der Geschichte ihre LeserInnen bewusst an der Nase herum, wodurch sich „Spinners“ in Bezug auf seine Subtilität von anderen Märchenbearbeitungen abgrenzt. Die RezipientInnen werden dazu angehalten, selbst mitzudenken, was für ein älteres Publikum reizvoll sein kann.

Manche Außergewöhnlichkeiten bleiben gänzlich ungeklärt wie die Ursache des magischen Talents des Spinners. Auf diesen Aspekt – man könnte von einer Strategie von Autorin und Co-Autor sprechen – weist in einer Onlinerezension Patty Campbell hin:

One of the marks of Napoli's skill is that her stories draw us into the characters' predicaments long before we figure out their original source in folklore. In *Spinners*, she and coauthor Richard Tchen weave a tale of a young tailor who cripples himself while spinning gold thread on a magic wheel to win his beloved's hand. Spurned for his ugliness, he watches her marry the miller and die giving birth to the child he knows is his own. The girl grows up to become a master spinner, but only when the cruel young king commands her to spin straw into gold do we begin to sense a creeping familiarity. When a deformed man demands her firstborn child as a return for spinning the gold, we are almost sure. But not until the very last, when to save her baby the young mother must guess her unknown father's secret name, do we, like her, know that this is Rumpelstiltskin, of whom we've heard tell long ago.¹²⁹

Es bleibt allerdings anzuzweifeln, ob selbst die unbedarftesten jungen LeserInnen sich tatsächlich erst am Ende des Buches in Bezug auf die Identität des Spinners in Sicherheit wiegen. Dennoch ist aus dieser kurzen Kritik gut der gegebene Spannungsfaktor der Lektüre erkennbar, der durch die strukturelle Strategie erwirkt wird.

Ähnlich verhält es sich bei „*The Magic Circle*“ sowie bei „*Zel*“, wo der eigentlichen Märchenhandlung ebenfalls eine Vorgeschichte vorangestellt wird, wodurch die Figurenzugehörigkeit lange unklar bleibt.

Die von der Länge her recht gleichmäßig gestalteten Kapitel werden im letzten Teil („Names“) zu skizzenartigen Szenen von ein paar wenigen Seiten, die die Spannung zusätzlich schüren.

¹²⁹ http://www.amazon.de/gp/product/014131110X/ref=olp_product_details?ie=UTF8&me=&seller= , Stand: 3.6.2009.

Dem ganzen Roman samt Titel- und Autorenangabe vorangestellt ist eine Auszugspassage aus dem Buch. Es ist die Szene, in der der Spinner von seiner Konkurrenz erfährt: einem vierzehnjährigen Mädchen. Später findet sich diese Passage im dritten Teil („Yarn“) wieder. Diese Voranstellung von Schlüsselszenen ist bei Napoli nichts Neues, auch bei ihrer „Rapunzel“-Transformation „Zel“ bedient sie sich dieses Verfahrens.

Die Handlung in „Spinners“ verläuft größtenteils chronologisch und wird nur durch wenige Analepsen durchbrochen. Insgesamt vergehen im Buch gut 17 Jahre.

5.2.3. Quantitative Transformation – die Amplifikation

Als eine wichtige hypertextuelle Operation kann nach Genette die quantitative Transformation betrachtet werden, die im Wesentlichen aus den Untergruppen Erweiterung und Reduktion besteht. Bei der Transformation vom kurzen, prägnanten Märchen zum psychologischen Roman liegt auf der Hand, dass massive Erweiterungen vorgenommen werden müssen. Klar ist, dass jede formale quantitative Veränderung meist auch Auswirkungen auf den Inhalt hat, weshalb die Grenzen zwischen Formalem und Thematischem noch einmal deutlich als fließend zu postulieren sind. Aus diesem Grund beansprucht Genette den Begriff der Amplifikation – in der klassischen Rhetorik Überbegriff für die stilistische Dehnung – für sich neu als Zusammenwirkung von eben dieser stilistischen Dehnung und der thematischen Erweiterung:

Wie man sehen konnte, verweisen die zwei Begriffe Erweiterung und Dehnung auf einfache Praktiken, die man selten im Reinzustand antrifft. Und es versteht sich von selbst, daß keine halbwegs konsequente Ausgestaltung bei einem dieser Typen verharrt. Man muß also die thematische Erweiterung und die stilistische Dehnung eher als die zwei grundlegenden Wege einer generalisierten Ausgestaltung ansehen, die meistens darin besteht, beide zu verbinden und zusammenwirken zu lassen und für die ich den klassischen Terminus *Amplifikation* vorbehalten habe. (S. 363.)

Minimierende quantitative Transformationen wie die Reduktion, Verdichtung und Verknappung, auf die sich Genette ebenfalls bezieht, spielen bei „Spinners“ keine Rolle. Doch zurück zur Amplifikation: Napolis Herangehensweise an das Volksmärchen ist also eindeutig als amplifizierend auszumachen, stilistische Dehnungen und thematische Erweiterungen gehen Hand in Hand. Die Abhebung vom Volksmärchen in punkto Oberflächlichkeit erfolgt in „Spinners“ stilistisch mittels Präziösität und Genauigkeiten, Dehnungen, die Genette unter dem Sammelbegriff der „definierenden Transformation“ (S. 362.) zusammenfasst und die wiederum zu thematischen Erweiterungen führen. Dazu zählen zahlreiche descriptio-Passagen über die Dingwelt, Figuren, Örtlichkeiten und Zeit sowie die Gesellschaft – kurz alle Informationen, die im Volksmärchen ausgespart werden. Besonders häufig setzen Napoli und Tchen deskriptive Passagen ein, wenn sie den körperlichen Ausdruck von Gefühlsregungen beschreiben, was viel zur Atmosphärik des Romans beiträgt, zum

Beispiel: „The heavysset man grinds his teeth in thought, his jaw muscles rippling visibly through his skin.“¹³⁰ Diesbezüglich hebt sich Napolis Transposition deutlich vom Märchengenre ab, Lüthi: „Selten nennt das Märchen Gefühle und Eigenschaften um ihrer selbst willen oder um Atmosphäre zu schaffen.“¹³¹ Detailliert wird auch die Tätigkeit des Spinnens beschrieben, worauf an anderer Stelle eingegangen wird. Gedeht wird des Weiteren durch die häufig verwendeten Repetitionen, ein Beispiel: „They bend and straighten and bend and straighten, pitiful sticks that hardly bear their own weight.“ (S. 159.)

Eine andere Dehnungsart wird wieder durch den Genrewechsel zum psychologischen Roman bedingt: der Einsatz von Dialog und innerem Monolog.

Thematisch erweitert wird der ursprüngliche Märchenplot durch neue Nebenhandlungen und Figuren, die aus dem Handlungsabriss deutlich geworden sein sollten und an dieser Stelle nur mehr zusammengefasst werden: Die erste Erweiterung betrifft die Liebesgeschichte des Schneiders und der jungen Frau bis hin zu ihrem Tod im Kindbett. Danach beginnt der Themenkomplex rund um Saskias Leben. Ihr Arbeitsalltag und ihr Beziehungsgefüge zu ihrem Vater und Dagmar werden erläutert. Parallel dazu wird die Geschichte um die Beschreibung des Vagabundenlebens des Spinners erweitert, bis schließlich die Haupthandlung einsetzt. Diese wiederum wird amplifiziert, indem auf die Zeit am Hof zwischen der Spinnaufgabe und dem Kindesraub eingegangen wird. Die letzte Amplifikation betrifft den parallel dazu montierten Einblick in die Vorbereitungen des Spinners, die er bezüglich seines Enkelkindes trifft, sowie seine Beziehung zu Elke. Das Märchenende deckt sich vom Handlungsaufgebot her nahezu mit der Finalpassage des Romans.

Diese „Rumpelstilzchen“ – Variante ist eine mögliche Amplifikation des Märchens. Ein und derselbe Hypotext kann also in unterschiedlichen Amplifikationen divergieren, die sogar antithetisch sein können, worauf Genette verweist.¹³² Dieses

¹³⁰ Donna Jo Napoli, Richard Tchen: Spinners. New York: Puffin Books 1999, S. 7. – In der Folge wird die Seitenzahl dem Zitat direkt nachgestellt.

¹³¹ Lüthi: Das europäische Volksmärchen, S. 15.

¹³² Vgl. Genette: Palimpseste, S. 365 f.

Phänomen ist innerhalb der zahlreichen Märchenbearbeitungen deutlich zu erkennen.

5.2.4. Transmodalisierung

Darunter versteht Genette jede Art der Modifikation des Darstellungsmodus des Hypotextes, nicht aber einen Gattungswechsel innerhalb eines Modus, da dieser als thematische Operation einzuordnen wäre.¹³³ Genette unterscheidet zwischen der intermodalen Transmodalisierung, also dem Wechsel des Modus, der Narrativisierung oder der Dramatisierung, die für Napoli keine Rolle spielt, und der intramodalen Modifikation, auf die ich jetzt zu sprechen komme.

Genette bedient sich folgender Kategorien als Hilfsmittel:

Aufgrund der Komplexität des narrativen Modus und der Vielfalt seiner Variablen sind die Transformationsmöglichkeiten a priori zahlreicher. Auch hier werden wir wieder den Kategorien Zeit, Modus und Stimme begegnen. (S. 393)

Die Kategorie „Zeitlichkeit“ umfasst Änderungen in der Chronologie des Hypotextes. In einen ursprünglich chronologischen Text können Anachronien (Ana- oder Prolepsen) gebracht werden, oder aber die Anachronien des Hypotextes werden im Hypertext aufgehoben.¹³⁴ Wie bereits in Kapitel 5.2.2. „Struktur“ angesprochen, weist „Spinners“ keine großen Chronologieänderungen auf. Es wird lediglich in einigen wenigen Analepsen von der Lebenssituation des Spinners während der Jahre nach dem Tod der jungen Frau sowie kurz von seiner Kindheit berichtet. Ansonsten wird die Chronologie des Hypotextes in der Haupthandlung des Romans vollkommen beibehalten.

Zur Kategorie „Dauer und Frequenz“ sagt Genette:

Man kann *ad libitum* die Erzählgeschwindigkeit einer Erzählung modifizieren: Szenen in Überblicke verwandeln und umgekehrt, Ellipsen oder Paralipsen füllen und, oder einführen; singulative Segmente in iterative verwandeln und umgekehrt. (S. 394.)

Ich denke, nach den vorangegangenen Kapiteln müsste klar geworden sein, wie Napoli und Tchen die Frequenz und Dauer verändert haben, womit ich auch diesen Punkt nur in aller Kürze streifen möchte, da erst in der Kategorie „Modus -

¹³³ Vgl. Genette: Palimpseste, S. 382 f.

¹³⁴ Vgl. ebd., S. 393.

Perspektive/Fokalisierung“ die wirklich dominanteste formale Transformationsoperation von statuten geht. Autorin und Co-Autor haben die Erzählgeschwindigkeit des Hypotextes massiv verlangsamt, das 900-Wörter-Märchen wurde in „Spinners“ auf rund 90 Seiten Haupthandlung aufgeblasen. Alle Ellipsen, Sinnlücken und Brüche wurden gefüllt bzw. geglättet. Kurzdialoge werden zu ausführlichen Gesprächen gemacht, die Figuren durch Psychologisierung mit eigener Gedankenwelt versehen, die in Form von inneren Monologen ihren Niederschlag findet, Taten werden motiviert, neue Handlungsstränge hinzugefügt und Vorgänge genau beschrieben. Auf die semantische Ebene dieser Aspekte soll noch im Detail eingegangen werden, auf formaler Ebene führen diese Operationen zu einer verlangsamen Erzählfrequenz. Dies bedeutet allerdings nicht, dass in „Spinners“ insgesamt keine Ellipsen oder Brüche auftreten können, – man denke nur an den Zeitsprung von zehn Jahren – die Haupthandlung allerdings, die ja dem Plot des Hypotextes entspricht, weist keine neuen Ellipsen oder dergleichen auf, sondern füllt lediglich jene der Märchenhandlung.

Die Kategorie „Modus Distanz“ umfasst nach Genette die Beziehung zwischen direkter und indirekter Rede oder zwischen Showing (szenischer Darstellung) und Telling (berichtende Erzählung), die im Hypertext verändert oder umgekehrt werden kann, womit Distanz geschaffen oder überbrückt werden kann.¹³⁵ Das Märchen „Rumpelstilzchen“ besteht ca. zur Hälfte aus direkter Rede, die indirekte Rede spielt kaum eine Rolle. Die LeserInnen werden also unmittelbar ins Geschehen hineingezogen, die Nähe zu den Figuren und der Handlung wird hervorgehoben, dem Showing (direkter Dialog) kommt folglich große Bedeutung zu. Wenn sich der Literaturtheoretiker András Horn in Bezug auf die Distanz die Frage stellt:

Sehen wir das Dargebotene mit jedem relevanten Detail, „dramatisch“, oder bloss [sic] aus der Vogelperspektive? Haben wir etwas Konkretes vor uns oder eher etwas Allgemeines, welches das Gemeinsame, Wiederkehrende vieler konkreter Abläufe zusammenfasst?¹³⁶

¹³⁵ Vgl. Genette: Palimpseste, S.394.

¹³⁶ András Horn: Theorie der literarischen Gattungen. Ein Handbuch für Studierende der Literaturwissenschaft. Würzburg: Königshausen und Neumann 1998, S.132.

- so kann dies für das Märchen nur mit „dramatisch“ und „konkret“ beantwortet, die Distanz der RezipientInnen zum Dargebotenen als nahe bezeichnet werden.

Die handlungsfreudigen Szenen mit mehreren Figuren sind in „Spinners“ natürlich dialogreich, in den umfangreichen Passagen, in denen die Hauptfiguren Saskia und der Spinner sich selbst überlassen sind, weicht der Dialog ihrer Innensicht. Interessanterweise kommt auch im Roman so gut wie keine indirekte Rede vor. Horn generell über die epische Form: „Für längere epische Werke scheint es von Vorteil zu sein, wenn Szene und Panorama sich abwechseln, wenn sie mit einem bestimmten Rhythmus alternieren.“¹³⁷ Diese Alteration kommt in „Spinners“ zwar zum Tragen, allerdings wird die potentielle Distanz minimiert. Die RezipientInnen finden sich entweder in den Dialogpassagen ganz nah am Geschehen oder ganz involviert in die Gedankenwelt der Figuren wieder.

Das Telling (reine Erzählung) überwiegt zwar, allerdings schafft dies keine generelle Distanz zum Geschehen, sondern immer nur zur einen oder anderen Partei, je nach dem, aus welcher Sicht das Geschehen geschildert wird, womit ich schon fast beim letzten und bedeutendsten Modus angelangt bin, dem der Perspektive.

5.2.4.1. Modus Perspektive – die Fokalisierung

Definition nach Genette:

Dabei handelt es sich um Operationen, die den narrativen „Standpunkt“, oder, wie es auf Französisch heißt, die *Fokalisierung* der Erzählung modifizieren. Eine ursprünglich „allwissende“ das heißt nicht fokalisierte Erzählung läßt sich beliebig auf die eine oder andere Figur fokalisieren: etwa *Tom Jones* auf Tom, oder, vertrackter, auf Sophie (usw.). Umgekehrt kann man eine fokalisierte Erzählung *defokalisieren*, etwa *Maisie*, und dem Leser alles mitteilen, was ihm im Hypotext nicht mitgeteilt wurde. Man kann schließlich eine bereits fokalisierte Erzählung *transfokalisieren*: zum Beispiel *Madame Bovary* umschreiben, indem man den Standpunkt Emmas aufgibt und die Fokalisation der ersten Kapitel auf Charles auf den ganzen Roman ausdehnt; oder indem man den Standpunkt Léons oder Rudolphes übernimmt;[...] (S. 349.)

Das Märchen „Rumpelstilzchen“ wird, wie dem Großteil seines Genres entsprechend, von einem allwissenden/neutralen/nicht- fokalisierten Standpunkt erzählt, das Innenleben der Figuren wird nicht erschlossen.

¹³⁷ Horn: Theorie der literarischen Gattungen, S. 133.

Dazu in der Enzyklopädie des Märchens, die sich ebenfalls auf Genette bezieht:

Von den drei möglichen Fokalisierungen, die G.[érard] Genette unterscheidet (Nullfokalisierung, interne sowie externe Fokalisierung), kommen im Märchen die Nullfokalisierung der auktorialen Erzählinstanz (die mehr weiß bzw. sagt, als irgendeine der Figuren weiß bzw. wahrnimmt) und die interne Fokalisierung (der Erzähler weiß nicht mehr, als die Figur weiß) zur Anwendung. Der Sonderfall, daß ein Märchen als Erlebnisschilderung in der Form der -> Ich-Erzählung wiedergegeben wird, ist der internen Fokalisierung zuzurechnen.¹³⁸

Es liegt hier also kein Sonderfall vor, im KHM 55 kommt die Nullfokalisierung zur Anwendung. Diese Erzählposition wird von der Kritik als „position of omniscience and authority“¹³⁹ bezeichnet, was auch Auswirkungen auf die Leserposition hat: „[...]so that the reader is passive and not engaged in the sense that they participate in interpreting these tales.“¹⁴⁰ Eine von Napolis Hauptstrategien bei der Neuaufrollung der alten Märchenhandlungen ist nun die Aufhebung des allwissenden Erzählers und die Verschiebung der Perspektive : „Donna Jo Napoli [...] has spun new life into the tales of Rapunzel, Rumpelstiltskin, Hansel and Gretel [...] so that young people might read them from different perspectives.“¹⁴¹

In „Spinners“ tritt demnach die von Genette erstgenannte Fokalisierung zu Tage. Die Erzählperspektive ist fast durchgängig personal und in der dritten Person Singular gehalten, in den wenigen Ausnahmen schaltet sich eine Art auktorialer Erzählerkommentar ein.

Das personale Erzählverhalten definiert sich folgenderweise:

In der modernen Epik seit Henry James sind ganze Erzählungen aus der Perspektive einer einzigen Gestalt geschrieben worden. Die dargestellte Welt wird von uns in solchen

¹³⁸ Alfred Messerli: Raumvorstellungen. In: Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung. Hg.v. Rolf-Wilhelm Brednich. Begr. v. Kurt Ranke. Berlin, New York: Walter de Gruyter 1977 ff. Bd. 11. Berlin, New York 2004, Sp. 355 – 364, hier: Sp. 360.

¹³⁹ Rosemary Jackson: Fantasy: The Literature of Subversion. New York: Methuen 1981, S.154. – Zit. nach: Hilary S. Crew: Spinning New Tales from Traditional Texts: Donna Jo Napoli and the Rewriting of Fairy Tale. In: Children's Literature in Education. Vol. 33 No. 2. (2002), S. 77-95, hier: S. 94.

¹⁴⁰ Crew: New Tales from Traditional Texts, S.78.

¹⁴¹ Ebd., S.77.

Fällen so erlebt, wie sie vom Bewusstsein dieser Gestalt widergespiegelt, reflektiert wird[...].¹⁴²

Die Besonderheit von „Spinners“ liegt demzufolge darin, dass die Autoren eine Erzählform wählen, die herkömmlicherweise die Sicht *einer* Person wiedergibt und diese auf zwei Personen ausweiten. Dabei lässt Napoli, wie auch schon in „Zel“ (die Zauberin) und „The Magic Circle“ (die Hexe) die Bösewichtfigur schlechthin zu Wort kommen und den LeserInnen Einblicke in ihre Sicht der Geschichte zukommen, die natürlich einiges relativiert – hier also die des Rumpelstilzchens. Dieser gegenüber stellt Napoli in „Spinners“ interessanterweise die Perspektive des „Opfers“, der Gegenspielerin des Rumpelstilzchens – die der Müllerstochter/Saskia. Die anderen Figuren, wie der König oder der Müller, werden nicht fokalisiert, sie bleiben sehr platt.

Crew spricht in diesem Zusammenhang von einer Strategie der Untergrabung bzw. der Aufbrechung des allwissenden Erzählers: „In retelling fairy tales, Napoli chooses narrative strategies of telling a story that subvert the omniscient anonymous narrator of traditional tales in order to present other sides of the story.“¹⁴³

Diesem Weg folgend sind in Napolis Werken zwei verschiedene Erzählstrategien erkennbar, Crew weiter:

The main strategie that Napoli uses in several of her retellings is the use of first-person character-bound narratives that, perhaps, engage readers more readily because of their potential identification with protagonists[...]. In other retellings, Napoli employs plural narrative characterized by multiple shifts of perspective. Napoli's narrative strategies particularly work to give voice and perspective to those who have generally been considered as the Other in traditional fairy tales.¹⁴⁴

Es geht bei Napoli also immer darum, den „anderen“, den Stummen, wenn man so möchte, eine Stimme zu verleihen, um ein anderes Licht auf die Geschichten zu werfen. Meist sind das Charaktere in archaischen Texten, in Märchen, Mythen oder Legenden, die sich besonders dafür eignen, da sie im kollektiven Gedächtnis der Menschen eingebrannt sind und in diesen Texten eine allgemeine Gültigkeit

¹⁴² Horn: Theorie der literarischen Gattungen, S.142.

¹⁴³ Crew: New Tales from Traditional Texts, S.78.

¹⁴⁴ Ebd., S.78.

transportiert wird, die nicht hinterfragt wird. Das „Wort“ wird in Napolis Œuvre auffallend oft Frauenfiguren erteilt, deren Geschichten zwar allbekannt, deren Sicht der Dinge aber bisher kaum von Interesse war. Seien es Maria Magdalena, die Sirenen oder eben Aschenputtel, Rapunzel und die Müllerstochter.

Trotzdem ist der Schritt, diesen passiv gezeichneten Gestalten ein Sprachrohr zu geben und Leben einzuhauchen - vor allem vor dem Hintergrund der Gender-Problematik – ein naheliegender und dadurch wenig verblüffender oder gar spektakulärer. Diesen Weg verfolgten auch einige der im ersten Kapitel vorgestellten Märchenbearbeitungen. Desweiteren wurde innerhalb dieser Gattung auch schon den Antagonisten die Chance eingeräumt, sich zu erklären, allerdings nie ohne die Märchenhandlung nachhaltig zu verändern. Natürlich kann man, wie Iring Fetscher es vormachte, Rotkäppchen als die wahre Böse darstellen und den Wolf als Opfer zeichnen, ebenso tat es Paul Maar mit der „Geschichte vom bösen Hänsel, der bösen Gretel und der Hexe“. Dies bringt aber immer eine Veränderung innerhalb des Handlungsapparates mit sich, der die Gräueltaten der besagten ProtagonistInnen weglässt oder beschönigt. All das wurde von mir als „Erstreaktion“ beschrieben und oftmals als etwas plump in der Ausführung bezeichnet. Die Schwarz-Weiß-Struktur des Märchens wurde bei diesen Texten quasi beibehalten und nur umgekehrt, was lediglich eine „Weiß-Schwarz“-Zeichnung bewirkte. Napoli geht jetzt einen Schritt weiter. Mit der Fokalisierung auf „the Others“, um es mit Crew auszudrücken, und der psychologischen Durchdringung sowie der Individualisierung der Figuren, die nicht mehr wie auswechselbare Stereotypen wirken, gelingt eine Relativierung und damit einhergehend eine „Vergrauung“ eines archaischen Märchenplots. Als raffinierter Schachzug gestaltet sich bei „Spinners“ die Vorgeschichte, die die späteren Taten des Spinners herleitet, motiviert und relativiert – vielleicht sogar entschuldigt, ohne aber die Grundhandlung des Märchens zu verändern.

Zurück zur Fokalisierung, welche neben der Amplifikation des Plots, wie bereits gesagt, ein Hauptmerkmal von Napolis Neufassung des Märchens darstellt. Napoli und Tchen bedienen sich also gleich zweier Fokalisierungen, die abwechselnd zum Tragen kommen und die von Crew als „plural narratives“ definiert werden. In der Romantheorie und Erzählforschung spricht man diesbezüglich vom sogenannten „multiperspektivischen Erzählen“:

Ein solches Erzählen liegt dann vor, wenn ein Autor dem Leser verschiedene Perspektiven entweder in der Ich- oder in der Er/Sie-Form eröffnet, wenn er also den

Standpunkt, den Blickwinkel, die Weltanschauung usw. des Erzählers wechselt. [...] Vielmehr dienen die einzelnen Positionen dazu, unterschiedliche Aspekte der Thematik zu erörtern. Der Leser muss also selbst eine Konjektur der einzelnen Gesichtspunkte veranstalten und seine Sicht der Dinge aus dem Wechselspiel der Blickwinkel und Standpunkte entwickeln.¹⁴⁵

Bei dieser Definition ist für „Spinners“ insbesondere die Beobachtung wichtig, dass die LeserInnen beim multiperspektivischen Erzählen aktiv mit eingebunden werden. Sie müssen sich ihre Sicht der Dinge aus den verschiedenen angebotenen Perspektiven selbst bilden.

„Part One“ des Buches, also die ersten vier Kapitel, werden ausschließlich aus der Sicht des Spinners geschildert. Danach alterniert die Erzählperspektive zwischen Saskia und ihm, wobei innerhalb eines Kapitels kein Wechsel stattfindet und immer ein ganzes Kapitel aus der Sicht eines der HauptprotagonistInnen aufgebaut ist. Nach dem einseitigen Beginn ist das Gleichgewicht bald wieder hergestellt und im Laufe des Buches holen die Saskia-Passagen die des Spinners noch ein (Fokalisierung auf Saskia: 18 Kapitel; Fokalisierung auf den Spinner: 15 Kapitel). Die Fokalisierung auf die im Märchen als sehr passiv, unbeholfen und naiv gezeichnete Müllerstochter, wird von Crew als typisches Element des „feminist writing“ bezeichnet:

The narrative strategy used in *Spinners* is representative of Napoli's practice of telling stories from the position of those frequently represented as the Other in the traditional tales. The employment of narrative strategies that tell the other side of story, or present story from multiple perspectives, is one associated with feminist writing. As feminist analyses have pointed out, the traditional tales appear to be neutral and value-free because their stories are told by, seemingly, allknowing and disinterested narrators. In choosing to employ immediate-engaging-first-person and plural narrative strategies, Napoli makes more evident the values encoded into her texts. She renegotiates the ideologies and gender power relations encoded into the traditional tales she reworks and embellishes.¹⁴⁶

Diese Beobachtung ist sicher richtig, auf die Bedeutung von Gender-Zuschreibungen wird in dieser Arbeit auch noch eingegangen werden, allerdings ist damit die

¹⁴⁵ Matthias Bauer: Romantheorie und Erzählforschung. Eine Einführung. (2.aktual. u. erw. Aufl.) Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler 2005, S. 96 f.

¹⁴⁶ Crew: *New Tales from Traditional Texts*, S. 82

narrative Strategie der Autoren noch nicht hingehend erklärt. Ein Argument, das auch gegen die ausschließlich gender - motivierte Fokalisierung spricht, ist, dass Saskias Mutter ebenso wie der König oder der Müller nicht-fokalisiert bleiben, dazu Donna Scanlon in einer Rezension des „Rambles“- Cultural Arts Magazines: „Her story ends shortly thereafter; it is her daughter, Saskia, who becomes the focus of the tale.“¹⁴⁷

Es geht in diesem Roman eben nicht nur um die Sicht der Frauenfigur, ebenso wenig wie nur um die Sicht des Bösewichts, das Zusammenwirken beider Perspektiven ist von Bedeutung. Durch die Innensicht *beider* Figuren verschwimmen die Grenzen von „Gut“ und „Böse“ völlig, beide Figuren liefern Identifikations- und Mitgefühlspotential, beide Figuren handeln nicht ausschließlich „gut“ oder „böse“. Auf die Frage nach der Auflösung dieser märchentypischen Binärstrukturen in „Spinners“ antwortet Napoli – und damit wird die formale Ebene für einen kurzen Exkurs verlassen – wie folgt:

Why are there so few toggle switches (binary patterns, as you say) in my stories? I have to say because that's how my characters reveal themselves to me. They are real people in my head. They are no figments of my imagination. They exist and they inhabit me while I'm writing their story. How many people in real life do you know who are totally one way or another, with no subtlety? Why should these people in my head be any different?¹⁴⁸

Es wird durch diese Fokalisierung die gesamte „Aussage“ des Buches verstärkt, dass nicht alles so ist, wie es auf den ersten Blick erscheint und alles (mindestens) zwei Seiten hat. Es kommt immer auf die Betrachtungsweise an, absoluten Wahrheiten existieren nicht; wobei ich nicht so weit gehen möchte, dies als „Lehre“ oder gar „Moral“ zu bezeichnen. Es geht vielmehr darum, das eindimensionale Moral-Verständnis des Märchens im Sinne von „Gutes wird belohnt“ und „Schlechtes wird bestraft“ aufzuheben und ihm eine neue Dimension hinzuzufügen, was durch die doppelte Fokalisierung „Täter“-„Opfer“ erfolgt, wobei auch diese beiden Rollenzuschreibungen selbst Stück für Stück dekonstruiert werden. Was übrig bleibt, ist eine Königin, die tränenüberströmt das gebrochene Rumpelstilzchen beweint, von dem sie weiß, es zerstört zu haben und eben jenes bis aufs Blut gedemütigte Rumpelstilzchen, das zwar den Kindesraub begehen wollte, allerdings primär aus

¹⁴⁷ http://www.rambles.net/napoli_spinners.html , Stand: 3.6.2009.

¹⁴⁸ Email-Interview mit Donna Jo Napoli, 18.3.2009

einem Bedürfnis nach Liebe heraus und sekundär, um sich für den Raub an seinem eigenen Kind zu entschädigen.

Ohne von Moral sprechen zu wollen, sei dieser Interpretationsansatz an dieser Stelle als These formuliert und soll in der weiteren Analyse auf seine Haltbarkeit überprüft werden. In dieser Beobachtung bestätigt sich auch die oben getätigte Aussage, dass formale Operationen selten im Reinzustand auftreten und meist (mitunter erheblichen) Einfluss auf die inhaltliche Umgestaltung des Hypotextes haben, was auch Genette im Zuge der Erörterung der Transfokalisationen noch einmal hervorhebt:

Wie ich ohne großen Verdienst angekündigt hatte und wie wir ohne große Mühe ständig verifizieren konnten, gibt es keine *unschuldige* Transposition – ich will sagen, keine, die nicht auf die eine oder andere Weise die Bedeutung ihres Hypotextes modifiziert. Bei der Übersetzung, der Versifikation und bei den meisten „formalen“ Transpositionen, die wir vorhin erwähnt haben, sind diese semantischen Modifikationen gewöhnlich allerdings unfreiwillig hingenommen und eher pervers geartet als absichtlich angestrebt.[...] Bei den verschiedenen Formen der Ausgestaltung oder der Transfokalisation hingegen erweist sich die Absicht als solche als komplexer und ehrgeiziger, da sich niemand damit brüsten kann, einen Text zu verlängern, ohne wieder Text und damit Sinn hinzuzufügen, oder „dieselbe Geschichte“ von einem anderen Standpunkt aus zu erzählen, ohne wenigstens deren psychologische Resonanz zu modifizieren. Solche Praktiken fallen also zumindest teilweise unter die Transposition im starken Sinn des Wortes oder unter die (offen) *thematische* Transposition[...]. (S. 403 f.)

Hinzu kommt, dass ja nicht einfach zwei unabhängige Parallelhandlungen erzählt werden, sondern die ProtagonistInnen einander begegnen und die LeserInnen so an ihrer gegenseitigen Wahrnehmung teilhaben können. Besonders brisant wird es, wenn eine Szene aus beiden Blickwinkeln betrachtet wird. Dies findet zwar nicht bei ein und derselben Szene statt - wie bereits erwähnt, folgt Napoli der Handlung chronologisch - hierfür bietet sich aber die Dreifachwiederholung des Märchens geradezu an, um dieses Experiment auszuführen. Diese Möglichkeit kommt im KHM 55 zweimal zum Tragen, einmal bei der dreimaligen Wiederholung des Goldspinnens und einmal beim dreimaligen Namenraten. Beide Gelegenheiten werden von Napoli wahrgenommen. Die unterschiedliche Perspektivierung beim Namenraten wird dramaturgisch geschickt aufbereitet. Nachdem der Spinner, aus dessen Sicht die Passage erzählt wird, Saskia nach dem ersten Besuch siegessicher verlässt, wird das Namenraten ohne Überleitung, nur durch die Kapitelnummerierung getrennt, ein

zweites Mal wiederaufgenommen. Erst nach einigen Absätzen erkennt man, dass es diesmal Saskia ist, die fokalisiert wird. Im direkten Vergleich dieser Schilderung einer fast identischen Szene bekommen die zwei unterschiedlichen Perspektiven besonderes Gewicht. Einerseits fühlen die LeserInnen natürlich mit Saskia mit, die verzweifelt versucht, ihr Kind zu retten, andererseits bietet auch der Spinner Identifikationspotential, wenn er, in seinem Zwiespalt gefangen, Saskia sogar helfen möchte. Somit wird die Grundaussage des Romans auf eine Subebene übertragen und ihre Bedeutung damit verstärkt: Alles hat zwei Seiten, es kommt immer darauf an, aus welchem Blickwinkel man es betrachtet, weshalb bei vorschnellen Werturteilen Vorsicht geboten ist.

Eine besondere Dynamik bekommt die Erzählung, wenn sich die beiden Fokalisierungen gegen Ende des Buches (Ende „Part Five“, „Part Six“) sehr schnell abwechseln und in extrem kurzen Kapiteln zwischen den Perspektiven „geswitcht“ wird, was zum Spannungsaufbau beiträgt.

Wichtiges Stilmittel dieser Fokalisierung bzw. dieses personalen Erzählstils ist in „Spinners“ die erlebte Rede, die häufig verwendet wird und oft von Interjektionen begleitet wird. Zwei beliebige Beispiele:

He takes a handful straw. Other plants yield yarns – there’s no reason why straw can’t yield a yarn that shines golden to the eye. And if it has the sheen of gold, isn’t it gold yarn? Oh, God, please. (S. 14.)

He wakes to late morning in a pool of sweat. The hottest part of summer is not yet here, but the air is already heavy and thick. Where is the young woman? (S. 25.)

Während „The Magic Circle“ auf nur eine Person fokalisiert ist, „übertrifft“ „Zel“ im Bezug auf das multiperspektivische Erzählen „Spinners“ sogar, da dort die Blickwinkel dreier Figuren wiedergegeben werden (Zel, Mutter, Konrad). Durch die magische Fähigkeit der Mutter Dinge zu „sehen“, ohne physisch präsent zu sein, ist es sogar möglich ein und dieselbe Szene aus zwei Perspektiven zu schildern, ohne dass diejenigen Personen aufeinander treffen - also einmal aus der Sicht der/des Handelnden und einmal aus der der Mutter. Somit wird der spielerische Rahmen der Perspektiven noch um ein Stück erweitert.

5.2.5. Sprache und Stil

Im Vergleich zur einfachen, klaren Sprache des Volksmärchens, hebt sich Napolis Sprachgebrauch deutlich von ihrer Vorlage ab. Der Autorin ist ein hohes Sprachniveau in ihren Kinder- und Jugendbüchern überaus wichtig:

A third rule is to use good language. Here's where I part from many school teachers. But I believe in my approach. The standard for what's good language in contemporary fiction should be your ear. [...] Pay attention to regional talk, ethnic talk. Pay attention to how people change their phrasing in formal situations. [...] ¹⁴⁹

Konkret auf die gewählte Sprache in den Märchenbearbeitungen bezogen schreibt Napoli weiter:

The standard for historical fiction – and I include certain ways of telling fairy tales and myths here – is different. Here you have to guess a little bit. Certainly if you're writing about medieval times, you cannot write the way the people spoke both because you don't know how the spoke and because your reader would never understand it even if you presented it accurately. So what do you do? In these situations I use whatever mechanisms I can think of to give a sense of distance in time (and often in place). I choose vocabulary that isn't all that common. I don't use contradictions (notice how "I am tired" is more formal than "I'm tired"). I sneak in archaisms like the word "whom". These things can help. ¹⁵⁰

„Spinners“ und die anderen Märchenbearbeitungen sind demnach geprägt von verschachtelten Sätzen, veraltetem, ungewöhnlichem Vokabular (z.B.: „betrothed“, „Zel“ S. 41, anstatt „engaged“ für verlobt), diversen Fachtermini (zum Beispiel das Spinnen betreffend) sowie Ausdrücken in deutscher Sprache bzw. Fremdwörtern (z.B. wurst, S. 152; schnapps, S. 41; naïveté, S. 131; reverie, S. 99; dirndl, „Zel“ S. 49). Auf die Frage hin, ob der letztgenannte Aspekt durch Napolis linguistischen Hintergrund erklärbar sei, antwortet sie selbst:

I don't ever know the local color before hand. I have to do a lot of research. It takes a huge amount of time. But I really enjoy it.

¹⁴⁹ Napoli: Something about the Author, S. 177.

¹⁵⁰ Ebd., S. 177 f.

My linguistic skills influence me because I'm not afraid to throw in words from another language. Language is language – and I let myself play with it.

Usually, though, my research is done by reading in English or Italian. I rarely read in other languages. (Although I did read in French for *Beast* – and I always read in German for the Grimm stories, but I have an English translation beside it.)¹⁵¹

Auffallend ist, dass das Tempus in „Spinners“, wie auch in „Zel“ und „The Magic Circle“ im Präsens gehalten ist, was Unmittelbarkeit und Dringlichkeit erzeugt.

Napolis Stil ist geprägt von Pathos und Dramatik, was sich auf unterschiedlichste Weise äußert. So sinniert der Spinner bedeutungsschwanger „All he has in the world is the spinning wheel on the back [...]“ (S.62.), an einer anderen Stelle verzweifelt Saskia: „There's nothing left to give the spinner. He will enter to greet an empty-handed woman. He will leave behind a dead woman.“ (S. 128.). Nach einer Beleidigung durch Dagmars Mutter folgt beispielsweise die Metapher: „Saskis catches her breath for an instant against the slap of the insult and the clutch of fear it brings.“ (S. 69.).

Häufig verwendet die Autorin zur Verstärkung der dramatischen Wirkung Interjektionen, einige Beispiel: „Oh, he has no self-delusion.“ (S. 52.), „Oh to cup those palms around the young woman's roundness“ (S. 29.) oder „Ha! At the rate she's making money, Saskia will be able to buy back Mother's spinning wheel by Christmas. Ha!“ (S. 97.).

Diese Herangehensweise verbunden mit der genauen Beschreibung von Gefühlszuständen der ProtagonistInnen trägt, wie bereits angesprochen, viel zur Atmosphärik des Buches bei, die sich von der der Märchenvorlage abhebt.

Weiters setzen Napoli und Tchen die Repetition als Stilmittel ein, was oft im Zusammenhang mit dem Spinnvorgang einhergeht, aber auch zur Affirmation einer Aussage beitragen kann: „He spins. The straw breaks. He spins. The straw cuts his drying skin. He licks away the blood and spins.“ (S. 14.), an einer anderen Stelle heißt es: „His leg cramps painfully, but he pedals harder and faster and harder and faster.“ (S. 15.), das letzte Beispiel hierzu: „[...] and yes the whole world is wonderful, wonderful.“ (S. 37.).

Eine weitere Besonderheit des Sprachstils ist die Verwendung von Onomatopoetika, also Lautworten, die interessanterweise auch im Volksmärchen vorkommen, und die

¹⁵¹ Email-Interview mit Donna Jo Napoli, 18.3.2009

ebenfalls meist wiederholt werden. So heißt es bei den Grimms: „Das Männchen nahm das Halsband, setzte sich vor das Rädchen, und schnurr, schnurr, schnurr, dreimal gezogen, war die Spule voll.“¹⁵² Bei Napoli ganz ähnlich: „Whir and spin and whir. The morning passes. He finishes the first sack of whool.“ (S. 67.), oder an einer anderen Stelle: „He stomps feet. His rumpled leg flies uncontrollably, as though pedaling the floor – *thump, thump, thump.*“ (S. 196.).

Zur Steigerung der Unmittelbarkeit sowie der Spannung setzt Napoli oft Kurzsätze und Ellipsen ein, ein Beispiel aus Zel: „One two three four... On and on. I open my eyes. [...] I climb. [...] The door is rock hard; the hatch is rock hard. Safe. I climb.“ (S. 70.).

Napolis Sprachsensibilität schlägt sich unter anderem in Sprachspielen nieder: „Saskia spins around, imagining the boys flying past.“ (S. 38.) oder „Saskias head spins“ (S. 110.), auf die Einwebung der dem Namen „Rumpelstiltskin“ nahe stehenden Wörter wie „rumple“ und „crumple“ wird noch genauer verwiesen werden. Im KHM 55 verrät sich das Männlein durch einen Reim, den es vorträgt, während es ums Feuer hüpfet:

Heute back ich, morgen brau ich,
 übermorgen hole ich der Königin ihr Kind;
 ach wie gut ist, daß niemand weiß,
 daß ich Rumpelstilzchen heiß!¹⁵³

Dieser wird in „Spinners“ etwas abgeändert übernommen, steht allerdings nicht zusammenhanglos da, sondern bezieht sich auf die Situation, in der sich der Spinner gerade befindet. Er ist dabei, sich Essen zuzubereiten:

Today the meat I roast
 Today the bread I bake
 Tomorrow tomorrow tomorrow
 The queen's baby girl I take
 For she'll never guess her mother's sin
 The one who named me Rumpelstiltskin
 She'll never guess

¹⁵² Brüder Grimm: Kinder- und Hausmärchen, S. 285.

¹⁵³ Ebd., S. 287.

So the baby is mine
 O joyous night
 O rapturous dawn (S. 192 f.)

Auch kommt dieser Reim nicht so unvermutet daher wie im Märchen, das Motiv des gesungenen Reimes wird in „Spinners“ vorbereitet. Der Spinner singt im Roman schon dreimal zuvor ein Lied, das seine Gemütslage widerspiegelt. Meist singt er aus Vorfreude auf sein Kind, wie in diesem Beispiel:

The sky goes by goes sigh goes high
 It lifts your wings, it helps you fly
 You'll grow so wide and strong and long
 Like once I was, like I will be
 My sweet, my love, my one baby. (S. 159.)

Napoli legt in „Spinners“ demnach Wert auf hohes Sprachniveau und bringt darin ihren eigenen, speziellen Sprachstil ein, was ihre Bearbeitungen deutlich von der Volksmärchengattung unterscheidet. Durch ihren linguistischen Background versteht sie es aber durch bestimmte Praktiken (Lautworte, Reim) doch eine Referenz zur Märchengattung herzustellen.

5.3. Inhaltliche Analyse

5.3.1. Die semantische Transformation: diegetische Transposition – pragmatische Transposition

Genettes Definition für die semantische Transformation, die der oben erwähnten Transposition im starken Sinne des Wortes bzw. der thematischen Transposition gleichkommt:

Der dominierende Effekt ist, wie gesagt, nunmehr eine thematische Transformation, die an der Bedeutung des Hypotextes rührt: Für diesen Effekt sehe ich den Terminus *semantische* Transformation vor, der an sich bereits einleuchtend ist. Eine solche Transformation kann eventuell [...] im Reinzustand auftreten, aber meistens verwendet und/oder bedingt sie als Konsequenz (die Kausalbeziehung ist hier nicht gerade eindeutig) zwei andere Transformationspraktiken, nämlich die *diegetische* Transposition oder den Wechsel der Diegese und die *pragmatische* Transposition oder die Modifikation der für die Handlung konstitutiven Begebenheiten und Verhaltensweisen. (S. 404.)

Genette unterscheidet hier die Diegese als die auf die Geschichte bezogene räumlich-zeitliche Welt, den Rahmen also, von der Handlung. Transpositionen können die Diegese nun beibehalten (homodiegetisch) oder verändern (heterodiegetisch, = Transdiegetisation/diegetische Transposition). Wenn demnach beispielsweise der historische oder geographische Rahmen oder das soziale Milieu des Hypotextes verändert wird, oder aber die handlungstragenden Figuren eine andere Identität erhalten (z.B. aus Odysseus wird Leopold Bloom), spricht Genette von einer diegetischen Transposition. Als homodiegetische Transposition wäre ein Hypertext zu bezeichnen, wenn die Einschreibung in die diegetische Welt gleich bliebe, Figuren also ihre Staatsangehörigkeit, ihr Geschlecht oder ihre Familienzugehörigkeit nicht veränderten. Ein beinahe untrügliches Zeichen dafür wäre laut Genette die Beibehaltung der Figurennamen.¹⁵⁴

Genette warnt davor, automatisch anzunehmen, dass die Transdiegetisation notwendigerweise eine intensivere thematische Transformation bedingt als die homodiegetische Transposition:

¹⁵⁴ Vgl. Genette: Palimpseste, S.403 – 432.

[...] trotz seiner Diegese ist *Doktor Faustus* in vielerlei Hinsicht dem Geist des *Volksbuches* treuer als der Faust von Goethe [...]. Die diegetische Transposition ist folglich weder eine notwendige noch eine ausreichende Voraussetzung für die semantische Transformation. Sie ist nur ein fakultatives Instrument, das häufig wie eine unabhängige Praktik behandelt wird. Man könnte sogar zwischen diesen beiden Positionen eine gewisse Unvereinbarkeit wahrnehmen, die auf einer doppelten Kompensationsbewegung beruhen würde: Die heterodiegetische Transposition insistiert auf die thematische Analogie zwischen ihrer Handlung und der ihres Hypotextes („mein Held ist nicht Robinson, aber Sie werden sehen, dass er ein Abenteuer erlebt, das dem von Robinson sehr ähnlich ist“), die homodiegetische Transposition im Gegensatz dazu auf die Freiheit der thematischen Interpretation („Nach so vielen anderen Robinsongeschichten schreibe ich wieder eine, aber täuschen Sie sich nicht, ich gebe ihr einen ganz anderen Sinn.“). (S. 423.)

Wie ist nun Napolis/Tchens „Spinners“ zu klassifizieren? Am ehesten würde ich das Werk als eine Mischform zwischen homo- und heterodiegetisch ansehen, allerdings deutlich näher am Homodiegetischen. Auf den ersten Blick scheinen die Figuren ihre Identität zweifellos beizubehalten, weder Geschlecht noch Figurenrolle innerhalb des Romans werden verändert – diesbezüglich wäre die Transposition also eindeutig als homodiegetisch zu bezeichnen. Ebenso ist, folgt man Genettes Definition, die Freiheit der thematischen Interpretation gewährt, auch Napoli und Tchen positionieren sich in einer Tradition von Märchenbearbeitungen und präsentieren ihre „neue“, „andere“ Version der altbekannten Geschichte. Für die Klassifizierung als homodiegetische Transposition spricht weiters, dass Napoli und Tchen die Märchenhandlung nicht in eine heutige Zeit verlegen, demnach keine „Annäherung“ vornehmen, die Genette als herkömmliche Bewegung der diegetischen Transposition ansieht:

Wie man bereits [...] bemerken konnte, ist die gewöhnliche Bewegung der diegetischen Transposition eine Bewegung der (zeitlich, geographisch, sozial) *annähernden* Verschiebung: Der Hypotext transponiert die Diegese seines Hypotextes, um sie in den Augen seines eigenen Publikums näher zu rücken und zu aktualisieren. Meines Wissens gibt es keine Ausnahmen von dieser Dominante. Man könnte sich zwar ausmalen, wie wohl eine in das Athen von Perikles oder an den Hof von Arthur versetzte *Bovary* aussehen würde, aber solcher Vefremdungseffekt wäre offensichtlich der „natürlichen“ Bewegung der diegetischen Übertragung, die immer vom entferntesten zum naheliegendsten geht, konträr. (S. 416.)

Hier handeln die Autoren wider den Trend der bisherigen Märchenbearbeitungen, von denen eine Vielzahl die Märchenhandlung in die heutige Zeit verlegt, demnach dieser „natürlichen Bewegung“ folgt. Obwohl Napoli und Tchen keinen genauen Ort und keine präzise Zeit nennen, wie es bei den anderen Volksmärchentranspositionen Napolis der Fall ist („Zel“ ist in der Schweiz zur Zeit der Gegenreformation angesiedelt, „Bound“ zu Zeiten der Ming – Dynastie im Norden Chinas, „The Magic Circle“ zu Beginn des 16. Jahrhunderts in Deutschland), ist die Geschichte doch relativ eindeutig im deutschen Reich zur Zeit des Mittelalters verortet. Für den Ort sprechen zahlreiche Hinweise im Text, angefangen von den Namen bis über deutsche Bezeichnungen für typisch deutsche Nahrungsmittel oder Getränke (Vgl. Kapitel „Realismus vs. Märchenwelt“). Eine mittelalterliche Gesellschaft ist durch die Feudalstruktur, den Hinweis auf Hexenglauben und Hexenverbrennung, ein ökonomisches System sowie zahlreiche andere Details erkennbar (Hinweis auf feindliche Länder, Völkerbünde, Markttreiben, fahrende Zirkustruppe, königliche Schauspieler, Details über das Spinnen, Kochen, Backen, u.v.m.). Die Autoren haben die Handlung also bewusst in die wahrscheinliche Entstehungszeit und auch den Entstehungsort des Originalmärchens versetzt bzw. in gewisser Weise dort gelassen.

In ihrer Untersuchung zu den „Märcheninszenierungen im zeitgenössischen Bilderbuch“¹⁵⁵ geht Gundel Mattenklott genauer auf die Mittelalteraffinität der Märchenbearbeitungen ein¹⁵⁶, die sie teilweise in der Entstehungszeit des Märchens begründet sieht. Dabei erläutert sie den Mittelalterbezug der verschiedenen Märchensammlungen:

Viele Märchen sind in Sammlungen des späten Mittelalters bzw. der frühen Neuzeit überliefert (in den *Gesta Romanorum* von der Wende des 13. zum 14. Jahrhundert, in den *Piacevoli notti* des Straparola, 1550-1953 [sic; richtig: 1553], im *Pentamerone* des Basile, 1634-36) und tragen die Signatur ihrer Epoche – einer feudalen, agrarischen Gesellschaft, in der erst langsam zwischen den einander zugeordneten Umwelten der Feudalherrschaft und des Dorfes sich die freie Bürgerstadt zu entfalten begann. Die zumindest in Deutschland inzwischen kanonische Sammlung und Aufzeichnung der Märchen durch die Brüder Grimm wurde angeregt durch die Entdeckung und Neubewertung mittelalterlicher Lebensformen, Kunst und Literatur, die die Grimms

¹⁵⁵ Mattenklott: Märcheninszenierungen im zeitgenössischen Bilderbuch, S. 102.

¹⁵⁶ Auf diese Mittelalteraffinität der Märchenarbeiten wird noch in Kapitel 5.3.4. genauer eingegangen.

während ihres Studiums in Marburg bei Savingny, in der Begegnung mit Clemens Brentano und den Minneliedbearbeitungen Ludwig Tiecks kennen lernten.¹⁵⁷

Wie bereits in Kapitel 4.2. erwähnt wurde, existieren mehrere Versionen des Märchens „Rumpelstilzchen“ mit Wurzeln in den unterschiedlichsten Ländern, wie zum Beispiel das Feenmärchen „L'Histoire de Ricdin-Ricdon“ aus Frankreich, dezidiert Ursprung und dezidiertes Herkunftsgebiet des Märchens sind aber nicht bekannt.

Da Napoli sich aber dezidiert auf die Grimm'sche Version bezieht, die sie ihres Wissens nach als älteste bezeichnet (aus einem Interview: „I refer to the earliest version I can find, which for German tales, is typically the Brothers Grimm. I try not to look at later versions.“¹⁵⁸), ist ihre Wahl des deutschen „Reiches“ im Mittelalter als Schauplatz der Handlung nachvollziehbar.

Auf die Frage nach dem gewählten Setting in ihren Büchern bezieht sich Napoli auf ihren Roman „Beast“, eine Bearbeitung des Kunstmärchens „Die Schöne und das Biest“:

I choose the place by what will make my story better. A story about a man turning into a lion (like *Beast*) is best in a country where people don't eat bloody meat (like any Muslim country) -- so that the country helps to make the horror of the situation worse. That's what I look for in a setting -- ways to tighten the screws -- to make frightening things horrifying, sad things tragic, funny things hilarious, whatever.

Ihre Aussage könnte folglich dahingehend interpretiert werden, dass das schlimmste Umfeld für einen der Magie fähigen, verkrüppelten und entstellten Menschen eine mittelalterliche Gesellschaft ist, die ihn ausstößt.

Wie im dritten Kapitel erläutert, sind im Volksmärchen keine Ort- und Zeitangaben zu finden, weshalb bei „Spinners“ streng genommen nicht von einer Verschiebung der Diegese die Rede sein kann. Napoli *definiert* vielmehr den im Märchen allgemein

¹⁵⁷ Mattenklott: Märcheninszenierungen im zeitgenössischen Bilderbuch, S. 102 bzw. vgl. Heinz Rölleke: Die Märchen- und Sagensammlungen der Brüder Grimm. In: Dieter Hennig / Bernard Lauer (Hg.): 200 Jahre Brüder Grimm. Die Brüder Grimm. Dokumente ihres Lebens und Wirkens. Kassel 1985/86. S. 101-111, hier: S. 103 – Zit. nach: Mattenklott: Märcheninszenierungen im zeitgenössischen Bilderbuch, S. 102.

¹⁵⁸ Email-Interview mit Donna Jo Napoli, 18.3.2009.

gehaltenen Rahmen, im direkten Vergleich mit ihren anderen Büchern geschieht das in „Spinners“ allerdings noch am wenigsten explizit. Durch diese definierende Diegetisation und die Entwicklung von neuen Figuren und neuen Beziehungsgefügen (Saskia als Tochter des Spinners und nicht des Müllers) wird nun doch etwas an der Diegese des Hypotextes gerüttelt, weshalb die Klassifizierung als homo- bzw. heterodiegetisch, wie oben angedeutet, nicht eindeutig von statten gehen kann. Darum meine Einordnung ihrer Werke als (der Homodiegetisation näher stehende) Mischformen, auf die Genette ob ihres seltenen Vorkommens so gut wie nicht eingeht. Als einziges fiktives Beispiel für eine solche Mischform nennt er einen modernen, heute lebenden Odysseus, der dennoch seine ursprüngliche Identität beibehält.

Warum ist diese Klassifizierung von „Spinners“ wichtig für die von mir postulierte These bezüglich der „Aussage“ des Texts?

Eine eindeutige diegetische Transposition, wie sie viele der im ersten Kapitel besprochenen AutorInnen vornehmen, vornehmlich angefangen beim Geschlecht der Figuren, führte nicht zum selben „Effekt“ wie es Napolis Werke tun. Die totale Aufgabe oder Verschiebung der Figurenidentität mag als Verfremdungseffekt für die LeserInnen zwar reizvoll sein, würde aber nicht dazu dienen, das alte Märchen aus einem neuen Blickwinkel zu erzählen, wodurch die RezipientInnen zu überraschenden Erkenntnissen kommen würden. Die Beibehaltung bzw. Definition der Diegese ist ebenso wie die Beibehaltung des Grundplots des Märchens eine notwendige Operation, um das Ziel der Autorin zu verfolgen: mit den Worten Gerhard Haas': „Was immer so erzählt wurde, muß nicht deshalb schon wahr sein...“.¹⁵⁹ oder frei nach Genette: „Nach so vielen anderen *Rumpelstilzchengeschichten* schreibe ich wieder eine, aber täuschen Sie sich nicht, ich gebe ihr einen ganz anderen Sinn.“ Es geht Napoli folglich darum, einen zweiten, intensiveren Blick auf das altbekannte Märchen zu werfen und damit aufzuzeigen, dass die uns geläufigen Vorgänge sich auch anders entwickelt hätten können, wodurch die LeserInnen ihr gefestigtes Urteil über Bösewichte und HeldInnen revidieren müssen. Stünde auf einmal ein fiktiver Müllerssohn im Zentrum der Geschichte oder läge der Fokus auf einem weiblichen Rumpelstilzchen, so wäre

¹⁵⁹ Haas: Märchen und Sage, S. 313.

diese Strategie der Autorin nicht mehr wirksam. Folglich müssen die Grundidentitäten der Figuren bestehen bleiben.

Auf die pragmatische Transposition, also die Modifikation des Handlungsverlaufes, wurde bereits im Detail eingegangen. Fest steht, dass dieser Verlauf in Spinners definitive Veränderungen durchmacht, die Grundelemente der Handlung allerdings bestehen bleiben. An dieser Stelle seien diese Modifikationen des Handlungsverlaufes noch einmal erwähnt, um zum einen als Abgrenzung zur diegetischen Transformation zu dienen. Zum anderen stellt die pragmatische Transformation ebenfalls einen fakultativen Aspekt der semantischen Transformation dar. Da sie von Genette als elementare Konsequenz der diegetischen Transposition definiert wird, spricht auch dieses Indiz für die Klassifizierung von „Spinners“ als Mischform zwischen homo- und heterodiegetischer Transposition.

Die modifizierte Handlung wird von Genette „als gröbste und schwerfälligste“ am Hypotext wirkende Modifikation überhaupt bezeichnet, weshalb „kein Autor dazu neigen [wird], sie ohne die Garantie eines ‚Grundes‘, das heißt einer Ursache oder eines Zweckes zu praktizieren.“ (S. 425.). Genette folgert weiter: „Die Handlung eines Hypotextes modifiziert man nur, *weil* man dessen Diegese transponiert hat [...] oder *um* seine Botschaft zu transformieren.“ (S. 425 f.) Auf letzteren Aspekt, der auf „Spinners“ zweifellos zutrifft, wurde schon bei der Schlussbetrachtung der diegetischen Transposition eingegangen, des Weiteren wird er in den kommenden Sub-Kapiteln der inhaltlichen Analyse zum Tragen kommen, weshalb ich dieses Kapitel hier schließen möchte.

5.3.2. Zentrale Themen

5.3.2.1. Bedeutung des Namens – der Akt der Benennung

Das Namengeben bzw. -finden ist im Originalmärchen wie auch bei Napolis Version ein zentrales Thema. Bei beiden Texten geht das Erraten des Namens im Finale einher mit dem Behalten des Kindes der Königin. Kommt diese Aufgabe im Märchen doch recht unvermutet, wird sie bei Napoli nachhaltig vorbereitet und anders gewichtet, woraus sich eine unterschiedliche Bedeutungsebene ein und desselben Handlungselements ergibt

In der Märchenanalyse wird das Erraten des Namens oft als Machtgewinn über eine Person erklärt, so auch beim Märchen vom Rumpelstilzchen:

Dieses Kernmotiv vom mythischen Zauber des Namens hat die Forschung besonders interessiert und häufiger Anlaß zu Altersspekulationen des Märchens – es sei in germanischer Zeit entstanden – geführt [sic]. Wer den Namen des Dämons kenne, so heißt es mit vielen Beispielen [...], habe Gewalt über den Träger des Namens und breche seine Kraft, rufe ihn aber auch als Helfer herbei (KHM 136: Der Eisenhans). Der Name eines Dämons ist nie ein menschlicher Name. Sein Alter ist nicht abzuschätzen [...], wie aus Wechselbalsagen hervorgeht, in denen der Zwerg sich selbst verrät.¹⁶⁰

Es gibt diesbezüglich aber geteilte Meinungen in der Märchenforschung, Lutz Röhrich:

Das Märchen vom Rumpelstilzchen (KHM 55; Aa.-Th. 500), das im allgemeinen als Musterbeispiel für die Macht des Namenzaubers genannt wird, scheint allerdings damit nichts zu tun zu haben [...].

Die Tatsache, daß der Dämon die Wette verliert, ist nun mit der Macht des Namens erklärt worden: dadurch, daß das Mädchen den Namen ausspricht, habe das dämonische Wesen seine Macht verloren. Der Untergang des Dämons ist aber nur eine Folge der maßlosen Wut Rumpelstilzchens darüber, daß sein Name erraten wurde und die Belohnung verloren ging. Kein Namenzauber liegt vor, sondern eine Art Rätselwette. Der Gegenstand des Ratens könnte auch etwas anderes sein als der Name [...]. Nach anderen Versionen soll nicht der Name, sondern das Alter des dämonischen Wesens erraten werden. [Varianten bei Johannes Bolte u. Gegorg Polivka: Anmerkungen zu den

¹⁶⁰ Uther: Handbuch zu den KHM, S. 136.

Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm, 5 Bde., Leipzig 1913-1932, 2.Aufl. Hildesheim 1963, S. 497.] Ein richtiges Raten ist in beiden Fällen ähnlich schwer, denn das Alter eines Dämons ist unberechenbar, und er hat keinen menschlichen Namen. Ein archaisches Merkmal dieses Rätselwettkampfes ist es allerdings, daß es um sehr existentielle Dinge geht.¹⁶¹

In „Spinners“ wird dem Namen definitiv eine zentrale Bedeutung zugeschrieben (bezeichnenderweise trägt der letzte Teil des Buches den Titel „names“), in diesem Falle wäre es also keineswegs gleichgültig, ob nach diesem oder nach dem Alter gefragt werden würde, was sich wiederum dadurch erklären lässt, dass das KHM 55 und keine andere Variante des Stoffes als Hypotext fungierte.

Folglich wird vom Thema im Original ausgehend, dieses bei „Spinners“ dem neuen Genre gemäß ausgeweitet, psychologisiert und bekommt durch die Vorgeschichte eine neue Bedeutung. Dem zu Gute kommt die englische Bedeutung des Wortes „to rumple“, die Napoli geschickt auszunutzen weiß: „to rumple: verkrumpeln, verknittern, verschrumpeln“, „stilt“ bedeutet „Stelze“.¹⁶²

Als sich der Schneider und die jetzige Frau des Müllers kurz vor ihrer Niederkunft treffen und sie ihn aufgrund seines unansehnlichen Aussehens als „You poor ugly man“¹⁶³ (S. 30.) bezeichnet, kommt es im darauf folgenden Streitgespräch zu einer Erniedrigung seiner Person durch eine Namensgebung, die er bis zuletzt nicht überwindet:

She swallows her tears. "I'm sorry I said that. I only meant that you're so . . . rumped. I should'n't have said that." [...] "I'm so sorry. But it's true: You are no longer my love."

"And who are you? What will the miller call you when he sees my son crawl from your womb?"

She wraps her arms protectively around her belly; her eyes instantly glitter with fear. "This is not your child."

"You know it is."

She lifts her chin defiantly. "Before this moment, I felt sorry for you. But as you spoke, your features crumpled in upon themselves. Your soul is as rumped as your body." She tosses her hair back. She narrows her eyes. "What do you want? I will pay what you ask."

¹⁶¹ Röhrich: Märchen und Wirklichkeit, S. 77.

¹⁶² Vgl. Pons. Dictionary of the English Language. (4. Aufl.) Glasgow: HarperCollins 1998, S. 1346 bzw. <http://pons.eu>, Stand: 17.5.2009.

¹⁶³ Donna Jo Napoli, Richard Tchen: Spinners. New York: Puffin Books, 1999, S.30.

He cannot answer. She turns to go. He grabs for her and falls. She stops, looks down at him. "Pathetic wretch. You diminish us both." And she names him, a new name, a name of revulsion. (S.31.)

An dieser Stelle wird noch nicht ausgesprochen, wie genau die junge Frau ihn nennt, erst auf den letzten Seiten des Romans findet der Name, der zugleich als Titel der englischen Übersetzung von KHM 55 fungiert, seine explizite Erwähnung: „Rumpelstiltskin“ (S.193.). Hergeleitet durch sein verkrüppeltes Aussehen und verstärkt durch das Wortpaar „rumpled – crumpled“, bekommt diese besondere Art der Beschimpfung also einen Sinn, der im Deutschen nicht so klar gegeben ist:

Der Name Rumpelstilzchen ist aus Johann Fischarts Kinderspielverzeichnis in seiner Gargantua-Übersetzung und – Bearbeitung Geschichtsklitterung [...] entlehnt. Fischart erwähnt in seinem Verzeichnis von Kinderspielen einen Klopffeist namens „Rumpele stilt oder der Poppart“. 164

„Stilt“ leitet sich, so fasst Uther die Forschungsergebnisse zusammen, von „Stelze“ ab und „rumpeln“ sei gleichbedeutend mit „poltern“. 165 In der Enzyklopädie des Märchens kann man zusätzlich dazu erfahren: „Diesen N.[ame]nbeleg haben haben die Brüder Grimm jedenfalls ihren hess.[ischen] Fragmentfassungen aufgepropft, zumal der dort vorkommende N.[ame] Rumpenstünzchen eine Kontinuität anzudeuten schien.“ 166 Der Geist poltert also auf einer Stelze, wie das Männchen auf einem Bein hüpfte, als es ums Feuer tanzte. Interessanterweise kommt in einem der gereimten Lieder, die der Spinner singt, das Motiv der Stelze dezidiert vor, wenn es heißt: „[...] the stilt that breaks / the world that cries“ (S. 62.), was metaphorisch für sein Bein verstanden werden kann.

In anderen regionalen deutschsprachigen Varianten des Volksmärchens, werden dem übernatürlichen Spinnhelfer ganz andere Namen gegeben, so zum Beispiel „Purzingele“ in einer Tiroler Fassung oder „Hans-Öfeli-Chächeli“ in einer Schweizer Version. 167

Abgesehen von der Benennung mit diesem neuen, wenig schmeichelhaften Namen, hat der Spinner aber mit einem anderen Problem zu kämpfen: der Nicht-Benennung.

¹⁶⁴ Uther: Handbuch zu den KHM, S. 135.

¹⁶⁵ Vgl. ebd., S.135.

¹⁶⁶ Röhrich: Name des Unholds, Sp. 1170.

¹⁶⁷ Vgl. ebd., Sp. 1165.

Was auf den ersten Blick paradox erscheint, ist schnell erklärt und findet im Roman selbst mehrere Male explizit Erwähnung. Durch die Aufgabe seiner Stelle als Schneider und seiner Wohnstätte sowie den Verlust seines alten Aussehens, kommt es auch zum Verlust seines Namens. Als er sich nach einiger Zeit bei einem ärmlichen Vater und dessen Sohn, in deren Haus er für sie als Schneider und Spinner gearbeitet hat, sehr wohl und angenommen fühlt, kommt es doch wieder nur zum abrupten unschönen Abschied. Seine Reaktion:

For they are Thomas and Hansjakob, and he is still the spinner. Neither of them has ever asked his name. Maybe he has no real name anymore. Just the ugly made-up name that the young woman spat at him on the morning of her death. But he does have a name. Everyone knew it when he was the tailor. (S. 58.)

Etwas unklar ist deshalb, wieso Napoli und Tchen ihren LeserInnen den richtigen Namen des Schneiders vorenthalten. Er wird von Anfang an nur mit seiner Berufsbezeichnung beschrieben, zuerst „the tailor“, dann „the spinner“, oder aber als „young man“ bezeichnet. Hier übernehmen die Autoren ein klassisches Element aus dem Volksmärchen.

Auch die junge Frau, Saskias Mutter, bleibt namenlos, sie ist „the young spinster“ oder „the young woman“. Obwohl die Vornamen des Müllers und des Königs ihre Erwähnung finden, werden sie fast immer nur als „miller“ und „king“ bezeichnet. Die zweite Hauptprotagonistin Saskia hingegen erhält einen konkreten Namen, sowie auch die meisten Nebenfiguren aus ihrem Umfeld. Diese sind als typisch germanische Namen identifizierbar, die einen Hinweis auf den Ort des Geschehens geben. Angefangen vom eben genannten Thomas und Hansjakob, reichen die Namen von Dagmar, Elke, Franz über Karl, Christof und Ludwig bis zu Gretchen und Adolf, und werden von den nicht-deutschsprachigen LeserInnen mit ziemlich großer Wahrscheinlichkeit als „deutsch“ erkannt. Einzig das Stubenmädchen Bridget tanzt hier aus der Reihe. Napoli und Tchen behalten die Namen, sofern im Märchen vorhanden, also bei, was als Indiz der homodiegetischen Transposition gilt, durch ihre Hinzufügung von neuen Namen wäre hier aber wieder der Terminus der „definierenden Transposition“ angebracht.

Im weiteren Verlauf der Geschichte wird immer deutlicher, wie wichtig der Name als Identitätsstifter für den Spinner ist. Sein erstes Treffen mit Elke endet mit der

lakonischen Bemerkung: „'She doesn't ask his name. No one asks his name.'“ (S. 68.), nachdem sie sich vorgestellt hat. Als die Beziehung zu Elke intensiver wird, nennt sie ihn „my little man“ (z.B. S. 84.), einerseits durch das Possessivpronomen „my“ einen Beziehungsstatus signalisierend und dadurch aufwertend zu interpretieren, andererseits durch das „little man“ nah am „Männlein“ im Märchentext und auf seine Deformierung hinweisend.

Der Spinner ist empört darüber, als ihm Elke von Saskia erzählt, ohne ihren Namen zu kennen: „'You asked her all these things and you didn't even show the courtesy to ask her name?'“ (S. 87.) - wieder ein untrüglicher Hinweis auf die Bedeutung der Namen im Roman. Als sich Elke daraufhin unverständlich zeigt: „'Why does it matter so much? A name is just a name'“, möchte der Spinner aussprechen, was in ihm vorgeht, schafft es aber nicht: „A name is a person, the spinner wants to say. A name is an emblem of worthiness.“ (S. 87.)

An dieser Stelle klärt sich also endgültig, wofür die Namensgebung in „Spinners“ steht. Im Gegensatz zum Volksmärchen, wo die Figuren mit Berufs- oder Geschlechtszugehörigkeitsbezeichnungen auskommen bzw. mit Allerweltsnamen ausgestattet werden, um den Universalcharakter beizubehalten, steht das Absprechen des Namens in diesem Fall symbolisch für das Absprechen der Menschlichkeit, für das Absprechen der Zugehörigkeit zu einer sozialen Gesellschaft. Einmal meint der Spinner lakonisch, dass im Gegensatz zu ihm selbst sogar Haustiere Namen hätten. Durch seine äußere „Verwandlung“ wird der Spinner also prompt aus dem gewohnten Gesellschaftsgefüge verbannt und erfährt Demütigung und Erniedrigung, wenn er zum Beispiel wie ein Tier unter dem Tisch schlafen muss, um nicht obdachlos zu sein. Als die bereits erwähnten Figuren Hansjakob und Thomas den schlafenden Mann nahe eines Waldweges erblicken, verwechseln sie ihn sogar mit einem „pile of junk“(S. 51.), also einem Haufen Krempel oder Müll. Die Nicht-Benennung oder das Absprechen eines Namens steht also für den immensen Verlust des sozialen Status, den der Spinner erleiden muss. Er ist in den Augen der anderen Menschen kein Mensch mehr, gehört nicht mehr zu ihnen.

Er selbst im Text zu Saskia: „'Nothing is simple about a name.[...] Doesn't a name reflect a person?'“ (S.184.). Für die Figur des Rumpelstilzchens im Märchen, die im Gegensatz zum Spinner gar keinen anderen Namen als den von ihm verschmähten

trägt, ergibt sich daraus kein Problem, da sie als zwergähnliche Zauberfigur von Anfang an nie einen menschlichen Status innehat.

Auch die wertende Benennung der Beziehungsgefüge innerhalb der Protagonisten fällt den LeserInnen ins Auge. Als Saskia schon als Königin ihren Vater, dem sie zu Recht die Schuld an ihrer Lage gibt, bewusst strafen und ausgrenzen möchte, spricht sie ihn nicht mehr wie bisher als „Father“ an, sondern distanziert sich durch die Bezeichnung „miller“. Ebenso drückt der Spinner seine Zu- oder Abneigung für Saskia bei seinen drei nächtlichen Besuchen durch die Benennung ihres Beziehungsstatus aus. Nennt er sie einmal „child“ (S. 182.), dann wieder „queen“ (S. 184.) und schließlich „daughter“ (S. 186.).

Das Suchen nach dem Namen des Spinners ist im Roman strukturell gleich aufgebaut wie im Märchen und unterscheidet sich nur durch das prekäre Detail, dass es sich hier um Vater und Tochter handelt, die um das Kind kämpfen, was sich in den zwiespältigen Gefühlen des Spinners widerspiegelt, doch dazu an anderer Stelle mehr. Die von Saskia ausfindig gemachten Namen sind lediglich ausgefeilter, die Suche danach etwas detaillierter geschildert. So reicht ihre Liste von germanischen Namen, mit denen sie alphabetisch beginnt – wieder ein Hinweis auf den Schauplatz – über griechische, italienische, französische und hebräische Namen. Als sie den richtigen Namen ausfindig gemacht hat, konfrontiert sie ihn, ebenso wie im Märchen, nicht sofort damit, sondern versucht noch andere Varianten. Sind diese im Märchen ganz simpel „Heinz“ und „Kunz“¹⁶⁸ (abgeleitet von den Namen der Staufer-Kaiser Heinrich und Konrad), stellt Saskia mit ihren Versuchen auf der einen Seite einen linguistischen Bezug zum Wort „Rumpelstilzkin“ her, indem sie sprachliche Pendants findet, gleichzeitig gibt sie damit auch eine psychologische Analyse des Mannes:

“Broken Wing.”
 “Is that your guess?”
 “One of them.”
 “No.”
 “Broken Leg.”
 “It isn’t broken. No.”

¹⁶⁸ Brüder Grimm: Kinder- und Hausmärchen, S. 288.

“Broken Heart.”

“You’re wasting our time.”

“Is your name...” Saskias’s voice sounds faint, even to herself. Suddenly she knows she is about to destroy him, this man who wants to love and live with her child. “Is your name, perhaps, Rumpelstiltskin?” (S. 196.)

Es geht in „Spinners“ also nicht um den bloßen Rateakt, der den Spinner so in Rage versetzt, sondern um die Denunzierung seiner Person mit der Benennung „Rumpelstilzkin“ durch seine Tochter.

5.3.2.2. Schönheit – Hässlichkeit – Ausgrenzung:

die gesellschaftliche Wertigkeit von Äußerlichkeit und ihre Folgen

Das Kontrastpaar „schön - hässlich“ ist zentral im Märchen und geht fast zu 100 Prozent mit der Klassifizierung von „gut“ und „böse“ einher.

Die böse Hexe ist hässlich, die gute Prinzessin schön, solche Zuordnungen mittels doppelter positiver Charakterisierung sollen pädagogisch betrachtet dem kindlichen Leser Klarheit und Eindeutigkeit gewähren. Die Möglichkeit der Wandlung beschränkt sich auf die Äußerlichkeit und zwar vom Hässlichen zum Schönen, wie es zum Beispiel bei Aschenbrödel der Fall ist.¹⁶⁹

Auch bei Napoli und Tchen wird ein deutlicher Kontrast von schön und hässlich innerhalb des Figureninventars herausgearbeitet, allerdings geht dieser nicht einher mit der Zugehörigkeit von „gut“ und „böse“, deren Grenzen bei „Spinners“ sowie bei allen anderen Märchenbearbeitungen von Napoli ohnehin fließend sind.

Saskia wird mehrmals als „pretty“ (z.B. S. 69.) und „beautiful“ (S. 128.) bezeichnet, ihr blondes Haar wird hervorgehoben („Her hair glistens gold with moonlight.“, S. 118.) und es wird erwähnt, dass sie am Markt aufgrund ihrer Schönheit ihre Ware leichter loswird. Eine Art Kontrastfigur stellt hier ihre gleichaltrige Freundin Dagmar dar, die als weniger gutaussehend beschrieben wird. Das Aussehen ihrer Freundin ist sogar Grund zur Eifersucht, die mit Dagmars Verlobung aber schwindet.: „Dagmar is no longer jealous of Saskia’s beauty. Nor is she jealous of the yarns Saskia spins. She is in love.“ (S. 103.) Dagmar, durch und durch als positive (Helfer)figur zu charakterisieren, entspricht in ihrem Aussehen also nicht der klassischen Märchenformel „gut – schön“. Auch der Müller wird als unansehnlich gezeichnet, was aber vermutlich mehr aus seinem Lebensstil heraus begründet ist als dass es an seinem tatsächlichen Aussehen liegt, Saskias Mutter hingegen entspricht wieder der typischen schönen Mädchenfigur im Märchen.

Viel stärker herausgearbeitet ist aber der äußerliche Kontrast von Tochter und Vater. Man kann sogar soweit gehen zu behaupten, dass hier nicht die Hässlichkeit als

¹⁶⁹ Vgl. Lüthi: Märchen, S. 28.

Konterpart zur Schönheit fungiert, sondern umgekehrt. Saskias Schönheit ist im Vergleich zu der Herausarbeitung des Deformations - Motivs nahezu belanglos und dient lediglich dazu, dieses hervorzuheben.

Als „young man“ findet das Aussehen des Spinners weder positive noch negative Erwähnung, nach seiner Veränderung allerdings um so mehr. An dieser Stelle muss angemerkt werden, dass diese nicht auf einen Schlag von staten geht, sondern sich sein Äußeres kontinuierlich zum Schlechten hin wandelt. Somit kann nicht von einer Verwandlung oder einem Wunder im Sinne des Volksmärchens gesprochen werden, Max Lüthi:

Und wiederum entsprechend zieht es [das Märchen] das Extrem allen Mittel- und Zwischenzuständen vor; [...] und namentlich das Wunder, das mit einem Schlag alles verändern, verwandeln kann (während in der Wirklichkeit das allmähliche Sichwandeln vorherrscht).¹⁷⁰

Von Bedeutung ist aber nicht die bloße Tatsache seiner Veränderung, sondern die Reaktion der Menschen darauf und die daraus resultierende Ausgrenzung aus der Gesellschaft aufgrund von Äußerlichkeiten, die schon in Kapitel 5.3.2.1. angesprochen wurde und auf der eindeutig der Fokus von Napoli und Tchen liegt. Das Ausmaß seiner Deformierung findet gar nie wirklich detaillierte Erwähnung, abzulesen ist es aber indirekt anhand der Reaktionen der Menschen auf das Auftreten des Spinners bzw. an dessen Selbstwahrnehmung. Es wird in „Spinners“ also keineswegs ein voyeuristisches Verlangen nach dem Hässlichen befriedigt, vielmehr geht es um die Konsequenzen, die die äußerliche Veränderung des Spinners nach sich zieht, angefangen von der Ablehnung über die Ausgrenzung bis hin zur völligen Isolation des Mannes in seinem Einsiedlerdasein. Fokus liegt bei alledem auf der persönlichen Gefühlslage des Ausgestoßenen und seiner inneren Entwicklung, in der sein späteres Verhalten begründet liegt.

Diesbezüglich werden zwei „Zwecke“ erfüllt: Zum einen wird den jugendlichen RezipientInnen der Umgang mit Andersartigkeit vor Augen geführt und somit das Thema Vorurteile angesprochen, zum anderen fungiert die Ablehnung, die der Spinner aufgrund der gängigen Schönheits- sowie Hässlichkeitszuschreibungen erfahren hat, als Begründung - man könnte sogar von Rechtfertigung sprechen - für die Wandlung der Hauptfigur zum „Bösen“; wobei wieder eingeräumt werden muss,

¹⁷⁰ Lüthi: Märchen, S. 30.

dass diese Klassifizierungen nie so klar zuzuordnen sind. Anhand von Passagen aus dem Buch soll diese Behauptung in der Folge veranschaulicht werden.

Die erste Form von Ablehnung erfährt der Spinner von der Person, von der sie ihn am meisten schmerzt: Saskias Mutter. Als sich sein Zustand trotz intensiver Pflege immer weiter verschlechtert, wendet sie sich von ihm ab: „'I can't bear to look at you' She cries openly now. 'I can't stand to hear you rave about spinning straw into gold. I can't abide your dreadful leg.'“ (S. 26.). Konkrete Erwähnung seiner körperlichen Veränderung findet sich an folgender Stelle: „The toes of his curled foot have twisted so now that foot cannot fit in the other shoe – but that is no matter, for it bearily touches the ground.“ (S. 29.). Zusätzlich wird angemerkt, dass er durch die Krümmung des Beines und des Rückens erheblich an Körpergröße eingebüßt hat und seine Hände daher ungleich groß wirken, weiters geht er zunächst mit Stock, dann mit zwei Krücken. Sein Gang wird als hinkend charakterisiert („he hops inside“, S. 55.) Mit den Jahren verschlechtert sich sein Gesundheitszustand und damit einhergehend sein Aussehen beträchtlich.

Plus his rumpled leg has suddenly turned more feeble; he leans on two walking sticks now, favoring his good leg so much that his back arcs toward it more each year. He feels old and decrepit, though he knows if he didn't have that rumpled leg, he'd be a strong man now, a man in the prime of life. A father carrying his third or fourth child on his shoulders instead of this infernal spinning wheel. (S. 60.)

Napoli und Tchen schildern also die Gegenrichtung zu der oben angesprochenen typischen Wandlung von „hässlich“ zu „schön“. Ein gesunder, nicht unattraktiver Mann wird im Laufe der Geschichte zu einem unansehnlichen Außenseiter. Sein Aussehen geht auch keineswegs mit den Attributen von „gut“ und „böse“ einher, er ist lange Zeit hässlich und „gut“. Ironischerweise verändert sich sein Aussehen zum Zeitpunkt des Kindesraubes durch sein körperliches Training wieder zum Besseren hin.

Als Beispiel für die Veranschaulichung sowohl für die Selbstwahrnehmung des Spinners als auch für die Reaktion auf seine äußere Erscheinung eignet sich die Szene des ersten Zusammentreffens mit Thomas und Hansjakob, die an obiger Stelle

schon einmal kurz angesprochen wurde. Vater und Sohn entdecken den schlafenden Mann von ihrem Pferd aus.

The spinner opens his eyes. He turns his head and looks up the boy and his father, who now stand over him, aghast. He keeps his face as calm as he can – he aims for a serene look. Oh, he has no self-delusion. He has seen himself in looking glasses. The slant of his body makes its mark even on his face, so that his left ear, left eye seem to rise. But with the correct mind-set, he can lessen this distortion. [...] At the same time, he is conscious of the man's boots, of how an unplanned move can turn revulsion into fear, in the merest instant making those boots a formidable enemy. He readies himself for retreat back into the woods. (S. 51 f.)

Die Wörter „aghast“, „revulsion“ und „fear“ spiegeln gut die Reaktion auf sein Aussehen wider. Als der Mann ihn unerwarteterweise fragt, ob er Hilfe benötige, sind die LeserInnen Zeuge eines armselig anmutenden Versuches von Seiten des Spinners so ansehnlich wie nur möglich zu wirken:

The spinner rises to his feet, slowly, ever so slowly, to give the man and his son time to adjust to the sight of him. He straightens his clothes, brushing at his sturdy trousers, his fine sleeves. The whole time his eyes move slowly from the face of the man to the face of the boy and back again. He presses the wrinkles in his right pant leg, which hide his curved, sticklike limb and make it seem as though the leg itself is as rumpled as cloth. It is the bane of his existence, that cursed leg. When he is as presentable as he can be, he lets his hand drop to his sides and waits.

The boy's mouth hangs open. (S. 52.)

Hier wird wieder der frappierende Unterschied zu der Rumpelstilzchenfigur im Hypotext deutlich, bei der ihr andersartiges Aussehen nie zur Diskussion steht, ganz zu schweigen es als „Fluch ihrer Existenz“ zu bezeichnen. Die Situation des allein im Wald hausenden Bösewichts wird in „Spinnders“ folglich als Ausgangssituation hergenommen und eine neue Problematik daraus entsponnen. Auch in „The Magic Circle“ werden die Hässlichkeit der Protagonistin und der Umgang ihrer Mitmenschen damit thematisiert. Hänsel und Gretel erstarren zunächst bei ihrem Anblick, lassen sich aus Hunger dann aber doch dazu überreden hereinzukommen.

Zurück zum Spinner: Schon bald nach dem Verlassen seiner Heimatstadt führt er das Leben eines Asozialen, wie in einer Analepse berichtet wird. Manchmal muss er in

Hühnerställen übernachten, und selbst wenn er Arbeit und Unterkunft bei Menschen findet, behandeln sie ihn keineswegs als ihresgleichen, so werden beispielsweise die Kinder von ihm fern gehalten. („The children in the families he's worked for where shooed away from him by wary mothers.“, S. 57.).

Auch Elkes erste Begegnung mit ihm ist geprägt von Misstrauen bzw. einem äußerst rüden Kommandoton ihm gegenüber, der seinen niedrigen sozialen Status im Vergleich zu dem der Hofbediensteten widerspiegelt. In der beiläufig gesetzten Phrase: „He's been whipped for less.“ (S. 63), nachdem er am Markt fast einen Obstkorb umgestoßen hätte, zeigt sich das dunkelste Gesicht der Umgangsformen der Stadtbewohner gegenüber einem sozialen Außenseiter: Gewaltanwendung.

Gerade Elke, die später Gefühle für den Spinner entwickelt, bringt es bei ihrer ersten Begegnung am Marktplatz auf den Punkt, als sie ihm eine Anstellung anbietet, den er ablehnen will, weil er weiter ziehen müsse:

„You don't have anywhere to go. You don't even have a place to sleep.“

He looks at her. She cannot read his mind, his eyes. She guesses. But it cuts him that she guesses right. She knows no one like him can be folded into a family or a corps of servants. (S. 68.)

Als sie ihm anbietet, in einer baufälligen Baracke im Wald zu wohnen, wird dem Spinner klar, was dieser Schritt bedeuten würde: die endgültige Abkapselung von jeglicher menschlicher Zivilisation, die endgültige Aufgabe der Zugehörigkeit zu ihr.

„I know a place where you can stay. It's away from everyone. In the woods.“

A prickle of fear crawls up the spinner's skin. Is this what he really wants, to live away from everyone? Is he really to give up people entirely? [...]

The spinner can hardly hear her for the blood trobbing in his temples. This is it. This is the end of trying. (S. 68.)

Was im Märchen ganz normal ist – das Hausen der Bösewichte im Wald, fern von den Menschen – wird hier zur Schlüsselstelle. Mit der Ausgrenzung aus dem häuslichen Bereich und der Übersiedelung in die Natur, auch wenn sie freiwillig erfolgt, ist die endgültige Isolation des Spinners besiegelt. Die örtliche Trennung von der Gemeinschaft leitet die Entwicklung zur „anderen“ Seite, zur „bösen“ wenn man so möchte, ein – auch wenn sich zeigt, dass er nie endgültig dort ankommt. Dies geschieht im Bewusstsein des Mannes, der stumm auf den Vorschlag Elkes eingeht

und manifestiert sich in einem Zitat an einer etwas weiter vorgerückten Stelle im Roman:

And each time she [Elke] comes, she brings news of bake fairs and a traveling circus troupe, of threats from nearby kingdoms and new alliances that void them. Elke brings the world beyond these woods as well. (S. 84.)

Natürlich geht das Leben in der Isolation, allein mit seinem Handwerk, nicht spurlos an ihm vorbei – hier sind eindeutige Parallelen zu Napolis „Zel“ erkennbar. Fernab von den Menschen hat er verlernt diese einzuschätzen. Obwohl ihn Einsamkeit und das Bedürfnis nach Liebe und Zuneigung quälen, kann er mit Elkes sanften Annäherungsversuchen nichts anfangen. Geprägt von Hass und Quälerei seitens der Menschen verhält er sich im Gegenteil oft sehr schroff und hart Elke gegenüber, die ihn quasi versorgt und seine einzige Bezugsperson darstellt.

Da der Mann weiß, dass sich sowohl Saskia als auch Elke (auch wenn sie aus Zuneigung darüber hinwegsieht) von ihm physisch abgestoßen fühlen, setzt er seine Hoffnung auf sein ungeborenes Enkelkind: „But what is the love of this woman [Elke] in comparison to the love of a child? A child he can hold in his hands and sing lullabies to. A child who will never see him as ugly.“ (S. 158.) – an dieser Stelle wird die Hässlichkeit direkt angesprochen. Er hofft also darauf, dass ihn sein Enkelkind vorurteilsfrei lieben wird und sich nicht durch Äußerlichkeiten davon abbringen lassen wird.

Ein ganz anderer Aspekt von Schönheit ist das Schaffen, das Kreieren von schönen Dingen bzw. die Freude an deren Besitz. Durch ihr Handwerk sind Saskia und ihr Vater dazu fähig, selbst „Schönheit“ zu produzieren, was vor allem für Saskia von großer Bedeutung ist: „Saskia has the power to make beauty. Spinning gives her that power. [...] Saskia is poor, but she has the means to give a wonderful Christmas gift.“ (S. 74.). Das Mädchen macht sich weit weniger aus ihrem eigenen Aussehen als aus der Beschaffenheit ihrer Ware, die Tätigkeit des Spinnens ist für sie weit mehr als nur Broterwerb, worauf noch zu sprechen kommen wird. Hilary S. Crew hierzu: „Saskia is represented as an artist as she blends fragrant meadow grasses with wool, rye stalks with flax, and ‘spider silk’ with ‘fruit fiber’“¹⁷¹ Sie stellt Garnsorten her, die es bisher nicht gegeben hat, was Saskia auch gegenüber dem König anspricht: „Then why

¹⁷¹ Crew: New Tales from Traditional Texts, S.88.

should I waste my time spinning gold, when I could make beauty no one has seen before? (S. 127.)

In „Rumpelstilzchen“ motiviert das Streben nach ökonomischem Gewinn die Handlung: Der Grund für die Ehe zwischen der Müllerstochter und dem König ist einzig der, dass sie seinen Reichtum noch vergrößern kann. Kann sie das nicht, muss sie sterben. Ist die Situation bei Napolis und Tchens Version doch etwas diffiziler, so greifen die Autoren doch genau dieses Thema heraus und setzen diesen kapitalistischen Werten eine Art „l’art pour l’art“- Einstellung Saskias entgegen. Natürlich spinnt sie, um Geld zu verdienen, aber hierfür reichten normale Garne aus, sie aber stellt an sich den Anspruch einzigartige sowie die schönste Ware zu produzieren, weil nur das sie gänzlich befriedigt.

Wieder Crew:

In many of Napoli's novels, the desire to possess beautiful objects for their wealth or for personal hubris is placed in contradiction to the desire to possess them for the pleasure and joy of experiencing the essence of their beauty.¹⁷²

Die Freude am Besitz von Schönheit ist ein Motiv, das in Napolis Roman „The Magic Circle“ noch viel stärker herausgekehrt wird. Die Hässliche lässt sich nicht etwa dazu überreden den Zauberkreis zu erlernen, weil sie anderen Menschen so dringend helfen will, es ist vielmehr die Belohnung der Reichen, – oftmals in Form von Edelsteinen - die sie lockt. Auch bei der Dekoration des Hauses zeigt die Frau ein besonderes Gespür für Schönheit und Ästhetik: „Bala sighs. 'How did such an ugly one as you get such an eye for beauty?'“¹⁷³. Die Gier nach Schönheit und Reichtum ist es schließlich auch, die ihr zum Verhängnis wird und sie aus dem Zauberkreis treten lässt, um nach einem glänzenden Ring zu greifen, der von den Dämonen als Lockmittel eingesetzt wurde.

¹⁷² Crew: New Tales from Traditional Texts, S.89.

¹⁷³ Napoli: The Magic Circle, S. 3.

5.3.2.3. Magie

Zentraler Bestandteil des Volksmärchens ist das Vorkommen übernatürlicher Elemente. Charakteristisch für das Märchen ist in dem Fall nach Max Lüthi:

[...] das Miteinander von Wirklichkeit und Nichtwirklichkeit, welches das Märchen von erfundenen Erzählungen mit realistischem oder pseudorealistischem Anspruch wie Novellen, Romanen, science fictions (und, zusammen mit der strengen Gliederung, auch von willkürlichen Phantastereien) unterscheidet.¹⁷⁴

Das Übernatürliche, oder „Wunderbare“ wie es in der Märchenforschung oft genannt wird, begegnet den Märchenfiguren als etwas Selbstverständliches und Normales.

Hier unterscheiden sich Donna Jo Napolis Romane sehr deutlich von dem Märchengenre, das sie inspiriert hat. In ihren Märchenbearbeitungen ist Magie ein wesentlicher Bestandteil, zwar nicht immer in gleichem Ausmaß bedeutend, aber immer als etwas Übernatürliches wahrgenommen.

In „Spinners“ ist das Wunderbare beschränkt auf den Gegenstand des Spinnrades, das der Spinner einer alten Frau entwendet hat. Der Mann besitzt sonst keine magischen Fähigkeiten, die er ausüben könnte. Ob er bemächtigt ist, auf einem anderen Rad Stroh zu Gold zu spinnen, bleibt offen. Magie ist in „Spinners“ ein wichtiger Bestandteil, allerdings ist sie nicht *das* Zentralthema, wie auch im amerikanischen School Library Journal angemerkt wird: „Magic does occur, of course, but it doesn't drive the story.“¹⁷⁵ Seine Fähigkeit geht ihm auch alles andere als leicht von der Hand, das Goldspinnen ist ein mühsamer, zeitaufwendiger Prozess, der seine Opfer fordert: „The first time the spinner spun straw into gold, he did it for himself. It cost his leg, his looks, his health. The second time, he did it for Saskia. It will cost her firstborn. Miracles cost.“ (S. 167.).

Im Gegensatz zu der äußerst realistisch angelegten Geschichte bleiben die Umstände rund um den „Alchemieprozess“ im Halbdunkeln. Lang ist unklar, ob der Schneider überhaupt tatsächlich Gold spinnt oder nur einen Faden, der so aussieht: „By dawn, he has a skein of gold yarn. It is straw, his mind tells him. Yet it holds firm an supple like gold. Divine gold. He stares.“ (S. 15.). Der Zauber wird nicht durch eine Formel

¹⁷⁴ Lüthi: Märchen, S. 3.

¹⁷⁵ <http://search.barnesandnoble.com/Spinners/Donna-Jo-Napoli/e/9780141311104#TABS> , Stand: 17.3.2009

oder einen Spruch eingeleitet, sondern ergibt sich aus der Kombination aus dem Rad und tränendurchnässtem Stroh. Auch bei den drei weiteren Malen, bei denen er dieses Wunder vollbringt, benetzt der Mann das Stroh mit seinen Tränen. Daraus ergeben sich zwei Beobachtungen: Der magische Prozess ist ein emotional schmerzvoller und den menschlichen Tränen werden besondere Fähigkeiten zugesprochen - ein Motiv, das im Märchen öfters zu Tage tritt, man denke nur an das Ende von „Rapunzel“, wo die Tränen des Mädchens auf die Augen des erblindeten Prinzen rinnen und ihn so zu heilen vermögen. Durch seine Fähigkeit zu weinen unterscheidet sich der Spinner deutlich von der Hexenfigur in „The Magic Circle“ und der Zauberin in „Zel“, die nach ihrem Pakt mit den Dämonen zu diesem Ausdruck emotionalen und körperlichen Schmerzes nicht mehr fähig sind. Diese Tatsache könnte daher rühren, dass der Spinner im Gegensatz zu ihnen, nie bewusst eine übernatürliche Gabe erbeten hat, die an solche Bedingungen geknüpft hätte sein können.

Ungeklärt bleibt, wieso dieses Wunder negative Folgen nach sich zieht. Die LeserInnen können nur vermuten, dass es mit dem Unmut der alten Frau, der Besitzerin des Spinnrades, zu tun hat:

By the time he arrives at her door, it is full night. Yet she stands in the doorway, like last time. "Good evening, old woman."

"Tailor? I thoght I'd seen the last of you."

"I forgot because . . . "

"You forgot my livelihood?"

"I was busy and my leg . . . "

"What about your leg?"

"A cramp. I got it spinning on your wheel. Ho do I make it go away?"

She frowns. "It won't go away."

"What? How can you say that?"

"You have what you deserve." (S. 24.)

Wenn die Frau also Zauberkräfte besäße, wäre es denkbar, dass sie ihn ob seines unverschämten Verhaltens mit einem Fluch oder Ähnlichem belegt hat. Man erinnere sich an die Aufzählung Lüthis im dritten Kapitel: „Typische Jenseitsfiguren sind Hexen, Zwerge, Feen, Zauberer, Riesen oder nicht weiter benannte alte Frauen oder

Männer.“¹⁷⁶ Die unbenannte alte Frau könnte demnach etwas mit dem Schicksal des Spinners zu tun haben, auf Aufklärung warten die LeserInnen hier aber vergebens.

Immer wieder treten im Roman mystische Elemente auf, die den Gegenpart zu der sonst so auf Logik und Rationalität begründeten Handlung bilden. So liest der Schneider beispielsweise gute und schlechte Omen aus der Natur, des Weiteren erblickt er immer wieder, zuerst bei seiner Geliebten, später bei Saskia, „dust angels“ über den Haaren der Frauen tanzen, die aus dem Stroh zu kommen scheinen: „The dust in the air dances around her head like a halo. There are so many dust angels now, all borne of the straw.“ (S. 17 f.)

Die Figuren in „Spinners“ reagieren auf die magischen Vorkommnisse nicht mit dem Selbstverständnis, das die Märchenfiguren dem Wunderbaren entgegenbringen würden: „Der Held oder die Heldin eines Märchens wundert sich nicht über das nach den Gesetzen der Natur Unmögliche. Übernatürlichen Helfern am Wegesrand begegnet der Märchenheld aufgeschlossen und ohne Scheu.“¹⁷⁷

Das Verhalten der Figuren in „Spinners“ ist alles andere als aufgeschlossen, es reicht von Misstrauen über Angst und Ausgrenzung bis zum Wunsch nach Selbstbereicherung. Die ersten Worte der Geliebten des Schneiders, als sie von dessen Tat erfährt, sind bezeichnenderweise: „You scare me [...]“ (S. 19.).

Auch im König erweckt Saskias „Fähigkeit“ Misstrauen:

But what that spinner did last night went beyond beauty. Saskia shudders.
The king inspects the spinning wheel. He bends to consider the axle support. He tries to turn it. His obvious ignorance of spinning seems grotesque to Saskia. [...]
“Is this a magic wheel?”
What might magic mean? “If you call my yarns magic, then yes.”
The king seems to like this answer. “Who are you?”
“The miller’s daughter”, says Saskia without hesitation. [...]
“Are you a witch? A tool of evil?”
“No.” Saskia’s heart thumps denial. “No!”
“The miller said you were a wizard.”
Saskia searches back over Father’s words of yesterday. “A wizard with fibers.”

¹⁷⁶ Lüthi: Märchen, S. 28.

¹⁷⁷ Kathrin Pöge-Alder: Märchenforschung. Theorien, Methoden, Interpretationen. Tübingen: Gunter Narr Verlag 2005, S. 24.

The king's eyes cloud with doubt. "You've done well. Can you perform other miracles?"

"No."

The king ponders this. "But you admit that this is a miracle?"

"Yes. But I'm no witch, I swear."

"That better be true, or I'll have you burned." (S.121 f.)

Dieser Dialog reflektiert gut den mittelalterlichen Umgang mit jeder Art von „Zauberei“, auf den sich Napoli und Tchen stützen. Zauberei wird sofort mit dem Bösen assoziiert („tool of evil“), die Anschuldigung eine Hexe zu sein, wird vehement abgelehnt – aus gutem Grund: Hexenverbrennung ist üblich.

Ähnlich verhält es sich mit den Stadtbewohnern. Die Nachricht von Saskias „Talent“ verbreitet sich schneller, als ihr lieb ist. Als plötzlich Dagmars Mutter Saskia mit ihrem Sohn verkuppeln will, riecht sie Lunte und spricht mit Dagmar:

Who can be trusted? „Did everyone hear I spun straw into gold?“ [...]

"People are afraid."

"Of what?"

"They say you must be a witch."

"So that's why your mother acted so strange."

Dagmar gives a harrumph. "Mother has hopes. She wants Stefan to marry you." [...]

"Do you see me as a source of riches?" [...]

"Everyone in town, everyone I meet, will either be afraid of me or want me to spin gold for them, or both." (S. 144.)

Auch vor ihrem Vater macht die Goldgier nicht Halt. Er, der seine Tochter erst in diese missliche Lage gebracht hat, wittert in ihr den großen Geldsegen und ist der Erste, der möchte, dass sie ihr „Wunder“ für ihn wiederholt. Deshalb ist Saskia umso dankbarer, als der König das Spinnrad verbrennen lässt und Saskia nie wieder gezwungen ist, ihre Gabe nochmals unter Beweis zu stellen. Trotzdem wird sie auch als Königin fortan von der Bevölkerung mit Skepsis betrachtet und gemieden: „People she had known all her life gave wide berth to the queen who performed miracles.“ (S. 153 f.).

Gleichzeitig verleihen die (vermeintlichen) Zauberkünste auch Macht. Dies zeigt sich am Beispiel des Spinners. Saskia weiß nicht, dass er - geführt von Elke - auf herkömmlichem Wege in das Schloss gekommen ist und vermutet dahinter Magie. Ebenso ist sie sich nicht sicher, wozu er noch fähig ist, weshalb sie aus Angst niemandem von seinen Drohungen erzählt:

Maybe she should shout. Maybe she should wake the entire castle. But the man before her can spin straw into gold. And he gets in here without being seen, night after night, as he did when she was locked in the rooms of straw. Why does he even bother with his sham right now? He can simply spirit Mathilde [der Name ihrer Tochter] away. (S. 186.)

Saskias Angst wird von ihrem Vater bei ihrem ersten Zusammentreffen bewusst geschürt, da er sich über den Vorteil im Klaren ist, den er durch ihren Glauben an seine magischen Fähigkeiten erhält:

„Are you magic?“

The spinner recognizes it is to his advantage that she follow [sic] this line of thought. She is more likely to obey him if she believes he has extraordinary powers. (S. 119.)

In diesem Zitat wird noch einmal deutlich, wie Magie von den Figuren wahrgenommen wird: als „extraordinary“, also alles andere als selbstverständlich.

Die letzte Szene, in der übernatürliche Kräfte am Werk sind, ist zugleich die letzte Szene des Buches: die (im Vergleich zum Märchen etwas abgeschwächte) Selbstzerstörung des Spinners. Zur besseren Veranschaulichung die ungekürzte Finalpassage:

„You couldn't know. You couldn't have guessed on your own.“ He pulls his hair. „Devils speak through your mouth.“ He stomps feet. His rumpled leg flies uncontrollably, as though pedaling the floor – *thump, thump, thump*. He grabs at the empty air. „Dust devils. My devils.“ His leg pounds relentlessly with unnatural force. It breaks through the floor. The spinner tries to pull himself free, but he is caught. He is a prisoner of that leg. That leg that even now pumps inside the hole and shakes him to the top of his head. He yanks away with so much force, he rips asunder. He hops to the courtyard doors, a river of blood flowing from his groin. He throws them open with a scream that shatters glass. He disappears into the night, his rumpled leg still pumping in the hole. Pumping, pumping.

Saskia drops to her knees. Blood and tears and milk merge. Everything twists. Like that leg.

That leg that goes still, at last. (S. 196 f.)

Die Behauptung des Männleins im Märchen, die Frau hätte ihr Wissen vom Teufel, findet sich hier fast genauso wieder, allerdings mit einem kleinen, aber feinen Unterschied: Der Spinner spricht in der Pluralform von „devils“. Diese Änderung ist

typisch für Napoli, auch in ihren anderen Märchenbearbeitungen tritt kein personifizierter Teufel als Einzelperson auf (genauso wenig wie Gott als Vertreter der guten Seite, nur „The Magic Circle“ bildet diesbezüglich eine Ausnahme), sondern Teufel oder Dämonen in der Mehrzahl – daraus lässt sich wieder das Absprechen der Existenz des „einen Guten“ und des „einen Bösen“ erkennen.

Des Weiteren fungieren die „dust devils“ als Negativpendant zu den oben erwähnten „dust angels“, die die schönen Frauen zu umtanzen scheinen.

Der Spinner reagiert mit ähnlichem Jähzorn wie Rumpelstilzchen im Original, allerdings ist dieser Zorn nicht ausschließlicher Grund seiner Selbstzerstörung, wie es im Märchen der Fall ist: „[...] schrie das Männlein und stieß mit dem rechten Fuß vor Zorn so tief in die Erde, daß es bis an den Leib hineinfuhr, dann packte es in seiner Wut den linken Fuß mit beiden Händen und riß sich selbst mitten entzwei.“¹⁷⁸.

In „Spinners“ sind zusätzlich magische Kräfte am Werk („unnatural forces“), die sein Bein, wie nach dem ersten Mal Goldspinnen, gegen seinen Willen wild treten lassen und so das Einbrechen in den Boden erwirken. Das unfreiwillige Pumpen kommt für die LeserInnen keineswegs überraschend und wurde zur Genüge vorbereitet und hergeleitet. Durch den Satz: „He is a prisoner of that leg“ erweitern Napoli und Tchen die dramatische Szene um eine metaphorische Ebene.

Im Unterschied zum Märchen reißt sich Rumpelstilzchen in „Spinners“ nicht zur Gänze entzwei und stirbt, sondern reißt sich „nur“ den Fuß ab. Dies kann einerseits als Abschwächung gegenüber dem Original betrachtet werden: Der Spinner, der nie eindeutiger Bösewicht war, muss auch nicht sterben, andererseits wird die Szene auf diese Weise viel plastischer und realistischer geschildert, sodass sie um einiges „grausamer“ wirkt, mehr dazu im Kapitel 5.3.4.3. . Zusätzlich kann man wieder auf metaphorischer Ebene interpretieren: Der Spinner ist zwar verletzt, hat sich aber endlich dessen entledigt, was sein Leben zerstört hat.

Bezeichnenderweise hört sein Bein im Boden nicht auf zu treten – eventuell ein Hinweis darauf, dass es noch „verzaubert“ ist, der Spinner sich also auch von seinen Zauberkraften bzw. seinem Fluch befreit haben könnte.

Das ausdrucksstarke Bild der sich vermischenden Körpersäfte dreier Generationen einer Familie wird von Hilary Crew als metaphorischer Ausdruck der Zusammengehörigkeit der Familienmitglieder gedeutet:

¹⁷⁸ Brüder Grimm: Kinder- und Hausmärchen, S. 288.

Napoli and Tchen's use of language in *Spinners* evokes the literal connections of flesh and blood between father, daughter, and grandchild. Saskia weeps after destroying the man who had wanted to possess and love her child.¹⁷⁹

Zusammengefasst kann festgehalten werden, dass Magie in „Spinners“ durchwegs negativ konnotiert ist. Zwar bewahrt sie Saskia vor dem Tod, die Opfer dafür sind aber beträchtlich: Behinderung, Schmerz, Kindesverlust. Nicht umsonst, wird das Goldspinnen vom Spinner einmal als „curse of his life“ (S. 116.) titulierte. Anders als im Märchen ist Magie in diesem Roman keine schnelle Lösungsstrategie oder wunderbare Gabe. Auch die Reaktion der Mitmenschen auf die magischen Fähigkeiten ist als durchwegs negativ zu bezeichnen.

¹⁷⁹ Crew: *New Tales from Traditional Texts*, S. 91.

5.3.3. Transmotivation

In diesem Kapitel soll nun genauer auf die Motivationen für die einzelnen Handlungsverläufe eingegangen werden, die Napoli/Tchen der Märchenhandlung hinzugefügt haben. Der Originaltext lässt nach dem Lesen einige klaffende Fragen offen und der Logik widersprechende Lücken zurück, worauf in der Sekundärliteratur auch verwiesen wird und die ich an dieser Stelle zusammenfassen möchte:

1. Warum behauptet der Müller, seine Tochter könne Stroh zu Gold spinnen?
2. Warum sollte Rumpelstilzchen, das des Goldspinnens mächtig ist, eine Kette und ein Armband als Gegenleistung akzeptieren?
3. Warum hilft der Dämon ihr überhaupt?
4. Welches Interesse hat Rumpelstilzchen an dem Kind der Königin?
5. Warum lässt sich Rumpelstilzchen auf das Namenraten ein?
6. Wieso stellt der König der Müllerstochter das Ultimatum Tod oder Heirat?
7. Warum befiehlt der goldgierige König seiner Frau nie wieder Gold zu spinnen?

Die Transmotivation stellt ein wesentliches Verfahren der semantischen Transformation dar. Transpositionen eignen sich dafür, fehlende Motivationen hinzuzufügen oder bestehende zu streichen oder zu substituieren. Elementar wird dieses Verfahren bei archaischen Texten, in denen Beweggründe oftmals ausgespart werden. Genette geht diesbezüglich auf Thomas Manns Transposition „Joseph und seine Brüder“ ein:

All das ist jedoch, nach dem Ausdruck Manns, nur das „Wie“, die dramatische Amplifikation des von der Überlieferung tradierten „Was“. Beigesteuert werden muß das, was uns der „Lakonismus“ der ursprünglichen Fassung in ihrer Verschwiegenheit, die sie mit den anderen großen archaischen Texten, Mythen oder Epen teilt, am meisten vorenthielt: natürlich das „Warum“, das heißt die psychologische Motivation. Warum Joseph seinen Brüdern missfiel. Warum [...] (S. 369.)

Was den archaischen Texten also fehlt, ist das „Warum“ zum „Was“. Genette unterteilt die Operation der Transmotivation wieder in drei Teilbereiche, wie oben bereits vorausgeschickt wurde:

Sie kann, wie auch die übrigen bereits angetroffenen Praktiken, drei Aspekte annehmen, wobei der dritte nur eine Addition der zwei anderen ist. Die erste ist positiv und besteht darin, ein Motiv dort anzubringen, wo der Hypotext keines aufweist oder zumindest keines erwähnte: das ist die bloße *Motivation* [...]. Der zweite Aspekt ist rein negativ und besteht darin, eine ursprünglich vorhandene Motivation zu streichen oder auszulassen: Das ist die *Demotivation* [...]. Das dritte Verfahren setzt die vollständige Substitution ein, das heißt eine zweifach Bewegung der Demotivation und (Re)Motivation (durch eine Motivation): *Demotivation + Remotivation = Transmotivation*. (S. 440.)

Leider etwas irreführend ist, dass Genette den Begriff der „Transmotivation“ sowohl als Überbegriff für alle drei Subverfahren als auch für das letzte der drei Verfahren verwendet. Da in „Spinners“ die zweite und dritte Operation ohnehin nicht von Bedeutung sind, soll das aber nicht weiter stören.

Auf die Frage nach der Amplifikation des Inhalts sowie der vorgenommenen Motivation erläutert die Autorin ihre Herangehensweise an den Hypotext:

The oldest forms of the fairy tales (the forms I go to in order to start my stories) are typically plot outliners – skeletons. [...] I treat that plot line as sacred. After all, it works – it has stood the test of time. People have been telling it from one generation to another. Why screw it up? But what I do is fill in what is missing. Which, often, is motives. If you list the major plot points of most fairy tales, they look like a map that only a crazy person could have come up with. You have to ask, “Why on earth would anyone behave like that?” “Why on earth would anyone allow someone else to do that to them?” So my challenge is to find the why. To delve into the characters so that those plot points become inevitable – they are the only way the characters could have possibly behaved.¹⁸⁰

Auch in ihren anderen Märchenbearbeitungen versucht Napoli demnach unlogische Lücken zu schließen und offene Fragen zu beantworten. Man denke nur an das „Rapunzel“-Märchen, in dem zum Beispiel unklar bleibt, wieso die Zauberin überhaupt ein Kind möchte und wieso sie es, nachdem sie es bekommen hat, plötzlich in einen Turm sperrt. In „Zel“ wird auf diese Motive hinlänglich eingegangen. Durch das Füllen der Lücken im Märchen erhebt Napoli den Anspruch, die Geschichte hinter der Geschichte zu erzählen, die „wahre“ Geschichte, die einzig logische, wenn man möchte. Sie selbst dazu: „In some ways I think I don't really write fiction – I just give the true story, at least when it comes to fairy tales.“¹⁸¹

¹⁸⁰ Email-Interview mit Donna Jo Napoli, 18.3.2009.

¹⁸¹ Napoli: Something about the Author, S. 174.

Die vorgenommene positive Motivation in „Spinners“ soll nun mittels ausschlagkräftiger Textpassagen untermauert werden. Eine wichtige Strategie der Autoren ist hierbei die Vorbereitung. Nichts kommt in „Spinners“ unvermutet, jede der in der Zusammenfassung erwähnten Aktionen wird sorgfältig vorbereitet und begründet, worauf auch in fast allen Rezensionen des Buches als elementare Erneuerung verwiesen wird. Ein Beispiel aus dem School Library Journal: „The authors strive to create flesh- and blood characters and work very hard to establish credible motivations for all of their actions.“¹⁸²

Das Motiv für die Behauptung des Müllers, seine Tochter könne Stroh zu Gold spinnen, das in der ersten Frage angesprochen wurde, liegt einerseits in der Neigung zum Prahlen (engl.: to boast) begründet. Zunächst ist es der Schneider, der durch seine unbedachte Behauptung, ein goldenes Kleid besorgen zu können, Saskias Unmut auf sich zieht: „It was your boasting about beeing able to dress me in gold that started this whole mess.“ (S. 25.). Schnell wird aber klar, dass die Prahlerei ein charakteristisches Verhalten des Müllers ist. Saskia über ihren Vater: „By day, Father is the succesful miller. By night, he is a noisy drunk, full of boasts and threats.“ (S. 38.). Welche fatalen Konsequenzen dieses Verhalten nach sich ziehen kann, wird schließlich von der Haushaltshilfe prophezeit, die den Müller auf seine Verletzung im Gesicht anspricht: „Was it a brawl or a bet? Your brags will bet he death of you, I swear. Who cut you?“ (S. 45.). Diese Sequenzen sind alle als Vorausdeutungen zu verstehen und bereiten die Schlüsselszene des Gespräches des Königs mit dem Müller über seine Tochter vor. Der Grundstein für die Aussage vor dem König wurde mit dem Hang zur Angeberei gelegt, es bleibt nur noch offen, wie der Müller gerade auf die Goldspinnerei kommt. Im Originalmärchen wird dies etwas unzulänglich mit der Begründung „um sich ein Ansehen zu geben“¹⁸³ getan, was aber auch noch nicht erklärt, wieso gerade Gold aus Stroh gesponnen werden soll bzw. wieso seine Tochter dieser Fähigkeit mächtig sein soll. Dies bleibt schlicht und einfach unerwähnt.

Um jeglichem Missverständnis vorzubeugen, möchte ich konstatieren, dass Märchen natürlich kein Konstrukt unlogischer, unmotivierter Zusammenhänge ist; vertieft man

¹⁸² <http://search.barnesandnoble.com/Spinners/Donna-Jo-Napoli/e/9780141311104#TABS> , Stand: 17.3.2009

¹⁸³ Brüder Grimm: Kinder- und Hausmärchen, S.285.

sich in die einschlägige Sekundärliteratur, bekommt man durchaus Antworten auf die auftretenden Fragen. So wird das Spinnen im Märchen oftmals als Heiratsprobe eingesetzt, was aus dem dörflichen Milieu stammt, in dem das Märchen vorzugsweise erzählt wurde:

Wenn ein Königin die beste Spinnerein zur Frau begehrt, handelt er wie ein Bauer, und sicher liegt im Spinnenkönnen eine ursprünglich reale Eheprobe für die Frau; ihre Tüchtigkeit und Wirtschaftlichkeit werden damit auf die Probe gestellt. Auch motivverwandte Volkslieder kennen Spinnproben als Voraussetzung der Heirat.¹⁸⁴

Auch die Idee, Stroh zu Gold spinnen zu können, kommt nicht von ungefähr, sondern findet ihren Ursprung im realen Umfeld:

Die Forderung, Stroh zu Gold zu spinnen, klingt phantastisch. Doch hat man tatsächlich beim Verspinnen von Stroh goldartige Wirkungen erzielt. So wurden z.B. jahrhundertlang Meßgewänder mit Stroh bestickt. Sie sehen aus, als wären sie aus Gold gewirkt. Auf diese ältere Strohverarbeitungstechnik wird in KHM 55 und seinen Var.[jante]n. offenbar angespielt.¹⁸⁵

Auch der Historiker Peter Hilsch weist auf eine eigene Goldspinnerinnen-Zunft im Mittelalter hin.¹⁸⁶

Was für frühere RezipientInnen also ganz selbstverständlich und klar war, stellt heutige LeserInnen vor einige Fragen, die Napoli und Tchen in „Spinners“ auf ihre Weise klären wollen. Zu den Logiklücken könnte natürlich auch der Variantenreichtum des Märchenstoffes sowie die zahlreichen Bearbeitungen durch die Brüder Grimm beigetragen haben.

Napoli und Tchen bringen nun Plausibilität und Motivation in die scheinbar unmotivierte Handlung, um sie für heutige Jugendliche zu adaptieren und dem Genre des psychologischen Romans anzupassen.

In „Spinners“ fügt es sich, dass der Müller am Markt mit Elke in Kontakt kommt und Saskias Ware auf diesem Weg zum König findet. Von ihrem feinen Garn angetan und von der Behauptung des Müllers „[Saskia] spins the best yarn in the world“ (S.

¹⁸⁴ Röhrich: Name des Unholds, Sp. 1168.

¹⁸⁵ Ebd., S. 1168.

¹⁸⁶ Peter Hilsch: Mittelalter. Frankfurt am Main: Beltz Athenäum 1995 (Grundkurs Geschichte 2; hg. v. Pedro Barceló), S. 284.

107.) herausgefordert, wünscht der König, die beiden zu sehen. Bis es zu der folgeschweren Behauptung kommt, vergeht nun einige Zeit, in der der König und der angetrunkene Müller ein Gespräch führen, bei dem sich die Gemüter immer weiter aufheizen. Im Laufe des Dialoges, bei dem Saskia nur als Stichwortgeberin zu Wort kommt, kommt die Fähigkeit des Mädchens zur Sprache, Garn aus Pflanzen zu spinnen, was zu den außergewöhnlichen Produkten führt – wieder eine Taktik, um das später angesprochene Strohspinnen – Stroh ist ja nichts anderes als getrocknete Getreidehalme - plausibler erscheinen zu lassen und ein wenig vorzubereiten: „She’s a wizard with fibers. She can do anything. [...] She transforms ordinary plants into amazing yarns.“ (S. 109.).

Zusätzlich genießt es der König, den prahlerischen Müller zu provozieren und schließlich so zu denunzieren bis er die berühmte Aussage tätigt. Zur besseren Veranschaulichung hier die vollständige Passage, ihr Beginn wurde bereits im obigen Zitat („Spinners“, S. 109.) wiedergegeben:

The king’s eyes widen. “Anything?” His tone is dismissive.

“She transforms ordinary plants into amazing yarns.”

Saskia squirms. She wants to pinch Father into silence.

The king’s face registers annoyance. “It takes a lot to amaze a king.” He unweaves the yarn from his fingers and tosses it on the table. “Much more than flower-speckled yarns. I clothe myself in finery the likes of which you’ve never felt.”

“My daughter’s yarns clothe the ladies you dance with. Their sheen dazzles your eyes.”

“Not much dazzles my eyes. I’ve seen spectacular sights you’ll never even dream.”

“My daughter’s yarn is more than spectacular; it’s precious.”

“I’m surrounded with precious things”, snaps the king. “Everywhere you look, there’s gold. But a man of your station wouldn’t even recognize it.”

“I know gold.” Father’s words are rapid and loud.

“And how is that, miller?”

“My daughter can spin straw into gold.”

“The king’s face goes red. “Do you presume to mock your king?” (S. 109.)

Der Müller fühlt sich ob der Beleidigung, die in Klassenunterschieden begründet liegt, – übrigens ein völlig atypisches Märchenelement – herausgefordert und möchte sein Ansehen und das seiner Tochter retten. Trotz dieser Herleitung und Motivierung wird im Roman selbst der Aussage des Müllers mehrmals völliges Unverständnis entgegengebracht – selbstverständlich von Saskia, aber auch der Müller selbst kann es nicht glauben, was er soeben getan hat:

„How could you say that, Father?“

“I don’t know.“ He is shaking his head aghast. „I don’t know.“

„You’re not drunk. Not completely.“ She wails quietly now. „You have no excuse.“ (S. 111.)

Eine weitere etwaige Begründung für die irrwitzige Behauptung des Mülles folgt in diesem Dialog auf dem Fuße: „It came to me.“ [...] Your mother, it’s your mother’s fault. She’s betrayed me yet again.“ [...] “She spoke of someone she knew who once spun straw into gold.” (S. 111.).

Napoli und Tchen geben sich also alle Mühe, dieser Vorlage aus dem Märchen eine glaubwürdige Motivation zu Grunde zu legen. Etwas „sanfter“ ist die Taktik, das Stroh als Requisit im Text von Anfang an immer wieder eine Rolle spielen zu lassen. (In der ersten Szene des Buches liebt sich das Paar im Stroh; später sieht sich der Spinner gezwungen Unmengen an Stroh zu kaufen, um die geheime Beziehung zu decken). Napoli selbst nimmt in einem Interview zur Motivation Stellung und spricht über den Reiz, dem „Warum“ nachzuspüren:

What attracts me to a story is some behavior I cannot understand --- something that seems vile or bizarre. Like locking your daughter in a tower for years. Or bragging that your daughter can spin straw into gold and thus threatening her life. I've always been more interested in why people do things than in what they do. So if I don't understand the why of a story, I'm hooked.¹⁸⁷

Die zweite von mir gestellte Frage lösen Napoli und Tchen wesentlich einfacher auf, sie erfordert nicht solche Komplexität. Warum also soll sich das Rumpelstilzchen mit Halsband und Kette zufrieden geben, wenn es sich doch durch seine Fähigkeit so leicht jeden Reichtum der Erde hätte leisten können? In „Spinners“ wird dieser Aspekt durch die persönliche Bindung motiviert, die der Spinner zu den Schmuckstücken hat, gehörten sich doch seiner verstorbenen Geliebten. Der Ring war ein Geschenk für Saskias Mutter, der als Verlobungsring hätte fungieren sollen und den sie nie abnahm. Seine Reaktion auf das Angebot Saskias, sie ihm als Gegenleistung zu offerieren, ist Überraschung und schließlich Genugtuung: „The spinner is enchanted: There is a certain rightness to her act, though he never could have anticipated it.“ (S. 120.).

¹⁸⁷ <http://www.teenreads.com/authors/au-napoli-donna.asp> , Stand: 3.6.2009.

Die symbolische und persönliche Bedeutung des Ringes ist noch viel höher als die des Halsbandes. In „Spinners“ wird er im Unterschied zum Märchen von Saskias Vater auch dezidiert als Gegenleistung gefordert:

„What will you give me, miller's daughter, oh what can you offer, if I spin all this straw into gold?“ Her eyes follow his hands, as they lower past her own – past the ring on her finger. Saskia looks carefully at the ring. Her ring finger is precisely over her heart. And now she sees: The twisted thread of gold is not a bird's nest, as she used to think of it. No, Mother's ring is a ball of gold yarn. "Could my mother spin straw into gold?" The spinner doesn't speak. But Saskia sees the apple of his throat move dry, up and down. He knows the answer. He knew her mother. She realizes now that she suspected that somehow all along. He is crying. Silent. She pulls the ring off her finger. With surprise, she finds the spinner's hands are large. She slides the ring onto his last finger and hears the sharp intake of his breath. (S. 125.)

Die Szene mutet wie eine Eheschließung zwischen Saskia und dem Spinner an. Dieser leicht inzestuöse Touch zeigt sich auch in anderen Szenen im Buch und rührt wahrscheinlich daher, dass der Spinner so viel von seiner Geliebten in Saskia sieht, dass er sie zugleich zu begehren als auch zu verachten scheint (Vgl. Kapitel 5.3.4.1. „Körperlichkeit und Sexualität“).

Die spezielle Bedeutung von Ring und Kette für den Spinner zeigen sich darin, dass er beides nach deren Erwerb ständig trägt.

Durch die persönliche bzw. verwandtschaftliche Beziehung von Saskia und dem Spinner lässt sich auch leicht erklären, wieso er ihr überhaupt zu Hilfe gekommen ist. Als er erfährt, dass das Leben seiner Tochter auf dem Spiel steht, vergisst er Stolz und Rachegefühle und handelt instinktiv „richtig“. Das bedeutet natürlich nicht, dass er über die Kränkung durch Saskias Mutter hinweg ist, was sich dann ja unter anderem in seinen Bedingungen zeigt. Der Dämon im Märchen handelt diesbezüglich ambivalent, einerseits ist er Helferfigur, andererseits Bösewicht.

Der Grund für den Kindesraub ist in „Spinners“ klar motiviert, das Märchen gibt sich hier wieder kryptisch: „[...] etwas Lebendes ist mir lieber als alle Schätze der Welt.“¹⁸⁸ Was genau hat der Dämon mit dem Kind vor? Vermutungen lassen sich in der

¹⁸⁸ Gebrüder Grimm: Kinder- und Hausmärchen, S. 287.

Märchen– und Sagenforschung finden, die mitunter irrwitzig anmutenden Theorien aufstellt:

Otto Kahn greift eine alte These der Märchen- und Sagenforschung auf und behauptet, Rumpelstilzchen habe tatsächlich gelebt. Zwerge und Kobolde seien als Überreste frühzeitlicher Bevölkerungsschichten anzusehen, deren Populationen in die hintersten Täler zurückgedrängt seien. Unterirdische seien vergleichbar mit Untergrundbewegung und Widerstandskämpfern. Zwerge seien demnach so etwas wie unterdrückte Ureinwohner, Reste eines ausgestorbenen Volkes. Die kleinwüchsige Bevölkerung (vgl. die Wechselbalgsagen) hätte durch den Kinderraub die biologische Erbmasse verbessern und die Überlebenschancen erhöhen wollen.¹⁸⁹

Welcher Grund auch immer dahinter stecken möge, charakteristisch für das Märchen ist, dass dieser unerwähnt bleibt. Die LeserInnen geben sich damit zufrieden, dass Dämonen in Märchen Böses tun und Helden Gutes. Das Motiv des „Bösen“ ist schlicht und einfach in seinem „Böse“-Sein begründet.

Genette beobachtet, dass im Hypotext unmotivierte, da von außen determinierte Reaktionen oftmals im Hypertext durch innere (unbewusste) Motive ersetzt werden, was er anhand von Freuds Lektüre des Ödipusmythos bzw. Wagners „Tristan“ erklärt:

Wie auch im von Freud korrigierten *Ödipus* tritt [im „Tristan“] ein inneres Motiv (die Liebe) an die Stelle der äußeren übernatürlichen Ursache (des Orakels, des Liebestranks). Die Motivation funktioniert als *Verinnerlichung* einer äußerlichen Ursache. [Fußnote 1] Sie ist somit natürlich das Instrument einer Psychologisierung, die für die moderne Transposition überaus charakteristisch ist. (S. 443.)

Fußnote 1:

In diesen beiden Fällen ist die äußere Ursache im Hypotext angegeben. In der Geschichte Josephs und in vielen anderen biblischen oder, allgemeiner, archaischen Episoden wird im Hypotext keinerlei Ursache angeführt. Aber hinter dem Fehlen einer natürlichen Ursache kann meistens nichts anderes stecken als ein göttlicher Plan. (S. 443.)

Im KHM 55 ist die äußere Ursache ebenso unklar und spekulativ. Die Tat wird nicht hinterfragt, *weil* das Zauberwesen böse ist. Ebenso wenig wird nachgefragt, wieso

¹⁸⁹ Uther: Handbuch zu den KHM, S. 137.

die Hexe kannibalische Neigungen hat oder die Zauberin Rapunzel einsperrt. In „Spinners“ fungiert die Motivation durch die Verinnerlichung dieser äußeren Umstände. Die Tat des Spinners geschieht einerseits aus Rache. Er möchte sich selbst dafür entschädigen, dass er auf die Erziehung seines Kindes verzichten hat müssen und sieht jetzt die Option, dies nachzuholen. Das Opfer, seine (ihm unbekannte) Tochter dafür zu verletzen, geht er ein. Andererseits steht hinter dem Kindesraub mehr als nur ein verletztes Ego. Der von der Gesellschaft verstoßene Spinner sehnt sich einfach nach menschlicher Nähe und Liebe. Da er nicht die Möglichkeit sieht, diese von anderen zu bekommen (anbieten würden sich Elke oder Saskia), weil jeder von seinem Äußeren abgestoßen ist und ihm gehemmt begegnet, sucht er sich dafür ein vorurteilsfreies, unschuldiges Kind, das noch nicht durch Attribute wie „schön“ oder „hässlich“ geprägt worden ist.

Napoli und Tchen reicht demnach die Binärstruktur von „Gut“- und „Böse“-Sein als Handlungsmotivation nicht aus. Sie durchbrechen diese klar gesetzten Gegenpole und positionieren das Handeln des Spinners ganz bewusst dazwischen.

Zur Frage, wieso sich Rumpelstilzchen überhaupt auf das Namenraten einlässt, äußert sich Hans-Jörg Uther im Handbuch zu den Kinder- und Hausmärchen:

Auffällig ist, daß der offenkundig als Zwerg gedachte Helfer der Königin drei Möglichkeiten einräumt, ihm eine Gegengabe zu bieten. Er raubt also nicht schnurstracks das geforderte Kind, sondern räumt der Königin eine weitere Chance ein, das Kind doch noch zu behalten, wenn sie seinen Namen errate.¹⁹⁰

Die Ursache hierfür liegt im Märchen wieder im Dunkeln und ist ein weiteres Indiz für seine Ambivalenz. Ein möglicher Interpretationsansatz wäre, dass Rumpelstilzchen sich seiner Sache so sicher ist, dass es ihm Freude bereitet, die Königin noch ein wenig auf die Folter zu spannen. In „Spinners“ ist dieses ambivalente Verhalten dadurch begründet, dass der Spinner sein Enkelkind zwar unbedingt haben will, dann aber doch Mitleid mit seiner Tochter empfindet. Warum er gerade das Namenraten als Aufgabe wählt, liegt auf der Hand und wurde im Roman wieder sorgfältig vorbereitet, wie sich in Kapitel 5.3.2.1. erschlossen hat, weshalb darauf an dieser Stelle nicht mehr eingegangen wird.

¹⁹⁰ Uther: Handbuch zu den KHM, S. 135.

Die Frage nach dem Grund für das Ultimatum „Tod oder Heirat“ bedurfte bei den damaligen LeserInnen wahrscheinlich keiner weiteren Erklärung. Entweder besteht die Müllerstochter die Aufgabe oder nicht, beide Fälle werden jeweils mit Extremen belohnt / bestraft. Die Hochzeit mit dem König ist mit dem höchstmöglichen Glück gleichzusetzen, ein Hauptgewinn sozusagen, es wäre die höchstmögliche Steigerung des sozialen Status für eine Frau. Der Tod wäre das Negativpendant. Es wird nicht darauf eingegangen, dass die Tochter nichts für ihren prahlerischen Vater kann, ihre eigenen Wünsche bleiben völlig unberücksichtigt. Ausgehend vom Konzept der Liebesheirat stoßen sich heutige MärchenrezipientInnen vor allem an diesem Ultimatum, was sich in diesem Auszug aus einer Rezension gut zeigt:

I have never liked the story of „Rumpelstiltskin“. It's loaded with unlikeable characters: the braggart miller, the miller's daughter who goes back on her word, the king who tells her "I'll either kill you or marry you".¹⁹¹

Für das moderne Verständnis von Liebe und Heirat ist diese Aussage des Königs natürlich ein Widerspruch: Entweder man möchte jemanden heiraten oder man möchte ihn töten. Napoli und Tchen übernehmen dieses Ultimatum zwar in ihrem Roman, – sowie sie sich auch sonst stets an die Schlüsselemente des Märchens halten – versuchen aber wieder das Verhalten des Königs zu begründen. Dazu ist vorzuschicken, dass die Figur des Königs auch in „Spinners“ kein Sympathieträger ist, was in der Passage mit Saskia schon erkennbar wurde. Der König verhält sich despotisch, arrogant und herablassend.

Als der Müller ihm die Lüge über die Fertigkeiten seiner Tochter aufischt, fühlt sich dieser auf den Arm genommen. Er wird wütend, sein Kopf verfärbt sich rot und er kann es nicht fassen, dass sich jemand über ihn lustig machen will. (Zitat auf Seite 103) Diese realistisch gezeichnete, aufgebrachte Reaktion auf ein solches phantastisch anmutendes Hirngespinnst leitet nun die Bestrafung mit dem Tode im Falle des Scheiterns ein. Der König will sich ein solches Verhalten nicht gefallen lassen und lässt Saskia gar nicht die Möglichkeit, sich zu erklären: „The king puts a finger to his lips to hush her before she has a chance to get out even a single word. 'If you fail, you must die. Such is the price of trying to make a fool of your king.' ” (S. 110.) Die Aussage ist unmissverständlich, zusätzlich wird mit der Erwähnung der

¹⁹¹ http://www.rambles.net/napoli_spinners.html , Stand: 3.6.2009.

Hexenverbrennung durch den König einerseits seine Machtposition, andererseits der Gebrauch der „Todesstrafe“ als übliches juristisches Mittel manifestiert.

Die Hochzeit als Belohnung für geleistete Dienste wird durch ein echtes Interesse des Königs an Saskia motiviert. Zwar hat dies herzlich wenig mit Liebe zu tun, doch findet der König Gefallen an Saskias attraktivem Äußeren und fühlt sich mit der Zeit immer mehr von ihr angezogen. Schamlos beäugt und befühlt (!) er das Mädchen bei ihrem ersten Treffen:

The king looks her up and down. His eyes linger rudely where they will.

Saskia feels as though she is a skein of yarn herself, lying on a table in the market, helpless against anyone's hands. She wants to run.

The king lowers his brow and beckons her fourth with a curved finger. "Show me your hands."

Saskia approaches, holding out both hands, her arms straight and rigid, her palms facing down.

The king feels her hands all over. "Soft, as a spinster's should be." (S. 108.)

Bei ihren weiteren Treffen zeigt er sich von Saskias selbstbewusstem, teilweise sturem Verhalten und ihren klugen Antworten angetan – obwohl natürlich wieder eingeräumt werden muss, dass sich ihr Verhalten nur innerhalb eines sehr engen Rahmens entfalten kann, da ein falsches Wort schon zum Tode führen könnte, was einer Gratwanderung gleichkommt. Ihre vermeintlichen magischen Fähigkeiten flößen ihm zudem einen gewissen Respekt ein. Als er ihr schließlich anbietet, die königliche Spinnerin zu werden, sie aber dankend ablehnt, ist er beeindruckt von ihrer Bescheidenheit:

„No commoner would stand before the king and not seeking betterment.“ He looks Saskia in the eyes, and his face is gentle. "You're right. One more room will be enough. And once you've spun it, you will be queen."

„Queen?“ says Saskia, uncomprehending.

„And why not? You are beautiful. You are capable of miracles. You are wise. And there's no hint of greed in you. You are a commoner by birth, but not by form and spirit.“ (S. 128.)

Interessanterweise werden an dieser Stelle wieder Standesunterschiede angesprochen, die in dieser mittelalterlichen Gesellschaft sehr wohl eine Rolle spielen. Das bekundete Interesse des Königs ist echt, Saskia reizt ihn als Frau, sein Heiratsangebot – von einem Antrag kann ja wohl nicht die Rede sein – ist die

plausible Konsequenz daraus. Allerdings bedeutet das nicht, dass der König und Saskia, von diesem Zeitpunkt an, eine gleichberechtigte Beziehung hätten, die auf Liebe oder Zuneigung basiert. In ihrer Beziehung bleibt er immer in seiner Rolle als König, sein Wort ist Gesetz, alle anderen – inklusive Saskia – haben zu gehorchen. Saskia kann ihre Furcht vor ihm auch nach längerer Zeit nicht ablegen, sie rechnet immer noch damit, umgebracht oder bestraft zu werden, sollte der König herausfinden, dass sie ihn betrogen hat.

Die letzte offene Frage, wieso der gierige König nicht immer weiter nach dem Goldspinnen verlangen sollte, wird im Märchen gar nicht beantwortet. Man kann mutmaßen, dass das Spinnen als Heiratsprobe später vielleicht überflüssig wäre - wirklich befriedigend ist diese Überlegung aber nicht. Anders in „Spinners“: Dort kann Saskia den König davon überzeugen, dass er das Spinnrad verbrennen lässt, obwohl sie das nie dezidiert gefordert hätte. Somit ist eine solche Forderung des Königs in der Zukunft ein für alle Mal ausgeschlossen. Saskia macht ihm mit Eloquenz und Geschick klar, dass sie niemanden heiraten kann, der ihr jederzeit wieder eine solche Aufgabe stellen kann, die bei Nicht-Erledigung mit dem Tod geahndet wird. Außerdem versucht sie ihn mit leidenschaftlichen Reden über das Übel der Gier zu manipulieren. Was sich in der Kurzfassung so mühelos wirkt, geschieht im Roman aber immer vor dem Hintergrund von Saskias Todesangst, was die Autoren überzeugend vermitteln. Saskia zum König:

„Your greed has no natural end. What can you possibly do with all this gold? This has to stop.” This has to stop before you kill me, she thinks. For even if the spinner should come to help her again, she has nothing to give him now – and the exchanges are an intrinsic part of their arrangement. (S. 126.)

Obwohl der König nicht wirklich einsieht, wieso Saskia solche Angst hat, wieder spinnen zu müssen – schließlich glaubt er an ihre magischen Fähigkeiten – ist sein Verlangen, sie für sich zu gewinnen größer als sein Unverständnis. Schlussendlich lässt er das Rad von sich aus verbrennen – übrigens eine sehr starke Passage im Buch, da die fokalisierte Saskia beim Anblick des Feuers fest davon überzeugt ist, dass sie nun doch verbrannt wird und dementsprechend verstört und verängstigt reagiert.

Napolis und Tchens Strategie, die Lücken im Märchen durch (psychologische) Motivation und/oder inhaltliche Vorbereitung zu schließen, wurde nun hinreichend erläutert. Die Motivierung findet in der Kritik durchaus positive Erwähnung, allerdings nicht ausschließlich, worauf ich an dieser Stelle noch kurz verweisen möchte. Napoli, die durch ihre subtilen Märchentransformationen bekannt wurde und in ihren anderen Werken mit sehr feiner Klinge am Werk ist, muss sich in der Kritik an „Spinners“ oft den Vorwurf gefallen lassen, im Vergleich zu ihren anderen Romanen in ihren Bemühungen um die Motivation etwas zu übereifrig gewesen zu sein und diese zu gewollt wirken zu lassen. Ob dies an der Zusammenarbeit mit Tchen liegt, kann natürlich nicht beantwortet werden. Als Beispiel ein Auszug aus einer Buchbesprechung aus „Publisher’s Weekly“:

[...] but the novel will disappoint anyone expecting Napoli to do here what she did for Hansel and Gretel in *The Magic Circle* and for Rapunzel in *Zel* [...] While there are intriguing subplots, many are simply dropped, and the characters' motivations implausibly swerve at pivotal moments.¹⁹²

¹⁹² http://www.amazon.de/gp/product/014131110X/ref=olp_product_details?ie=UTF8&me=&seller= , Stand: 3.6.2009.

5.3.3.1. Nachfragen als elementarer Bestandteil der Transmotivation

Was bei dem Verhalten der Figuren in „Spinners“ ins Auge sticht, ist ihre Rationalität und der damit verbundenen Drang, nachzufragen. Durch die Transposition des Märchens zu einem psychologischen, teilweise sehr realistischen Roman und die gleichzeitigen Beibehaltung der Grundhandlungsstruktur des Märchens, tun sich natürlich viele Fragen auf, die ich einerseits soeben in Kapitel 5.3.3. aufzuzeigen versucht habe, andererseits ist es aber auch Teil der Strategie der Autoren, diese Fragen selbst im Roman zu formulieren – und zwar mit Hilfe der Figuren, allen voran mittels Saskia. Diese Herangehensweise dient folglich ebenso der Motivation der im Märchen offen gelassenen Fragen.

Der Roman strotzt nur so von den Fragewörtern „why“ und „how“, alles wird hinterfragt, ist einer auffallend strengen Logik der ProtagonistInnen unterworfen und wird durch sie geprüft.

Meistens betreffen diese Fragen im Text die Tätigkeiten rund um den Spinner, denen nachgegangen wird. Als dieser das erste Mal zu Saskia in die Kammer kommt, bombardiert sie ihn förmlich mit Fragen: „'Who are you?'; 'How did you get in there?'; 'Are you magic?'; 'Why...[...] Oh, why are you here?'“ (S. 118 f.).

Im Märchen wird das Kommen des Rumpelstilzchens als selbstverständlich hingenommen, seine Absichten werden nicht hinterfragt. Ich erinnere an die Märchenforscherin Kathrin Pöge-Alder und zitiere weiter:

Übernatürlichen Helfern am Wegesrand begegnet der Märchenheld aufgeschlossen und ohne Scheu. Ohne nach den Ursachen zu fragen, wird das Unerklärliche angenommen. Zaubergaben werden dankbar empfangen, ohne an ihrer Funktionstüchtigkeit auf dem Weg zum Ziel oder zur Bewältigung der Aufgabe zu zweifeln.¹⁹³

Hier ist also ein deutlicher Unterschied zum Märchengenre erkennbar.

Der realistische Kontext wird in „Spinners“ durch die (berechtigte) Frage nach der Überwindung der versperrten Tür und durch den Rückschluss auf Magie deutlich.

Auch werden einige der in Kapitel 5.3.3. aufgegriffenen offenen Fragen dezidiert von den Figuren im Text selbst angesprochen. So fragt sich Saskia beispielsweise, wieso der Spinner die Kette als Gegenleistung akzeptiert: „Mysterious man. He cried as he

¹⁹³ Pöge-Alder: Märchenforschung, S. 24.

spun. Maybe it hurt his rumped leg. Yet he did it in exchange for a necklace of shells. A pittance?" (S. 123.).

Ebenso explizit fragt Saskia den Spinner, was er denn mit ihrem Kind vorhabe:

„‘Why do you want her? What would you do with her?’ " (S. 195.).

Auch der König macht kein Hehl aus seinem Misstrauen gegenüber der Goldspinnerei, als er mit Saskia darüber spricht, folgt er dem logischen Gedankengang: „‘Have you done this before?’ ‘Never.’ ‘Why not?’ " (S. 127.).

Was aus dem Zusammenhang gerissen vielleicht simpel und auf der Hand liegend erscheint, gehört im Roman doch zu der komplexen Praktik, die Unzulänglichkeiten und Logiklücken des Märchens ostentativ aufzuzeigen und gleichzeitig aufzulösen. Durch den Genrewechsel und das realistische Setting erzwingen Napoli und Tchen einen vernunftbetonten Umgang der Figuren mit der vom Märchen her vorgegebenen Handlung. Ein psychologisch motivierter Charakter ist eine Weiterentwicklung des flächigen, einfach gestrickten Märchencharakters, demnach ist erforderlich, dass dieser selbstständig denkend handelt und die Dinge hinterfragt.

Diese textinterne Praktik des Nachfragens zum Zwecke der Motivierung lässt sich gesamtheitlich betrachtet wiederum auf meine anfangs formulierte These anwenden. Das Nachfragen als Motiv innerhalb des Textes unterstützt die Gesamtaussage des Romans. Den RezipientInnen soll vor Augen geführt werden, dass im literarischen wie im realen Rahmen nichts so sein muss, wie es scheint und es immer eines kritischen Blickes, einer zweiten Perspektive und eines Hinterfragens bedarf, was nicht gescheut werden soll.

Demnach lässt sich auch Elke nicht ohne weiteres darauf ein, dem Spinner zu helfen, ins Schloss zu gelangen. Ihr Verhalten ist einerseits durch ihre wachsende Zuneigung zum Spinner her motiviert, andererseits hat auch sie Vorbehalte, stellt Fragen und Bedingungen, bevor sie ihm den Eintritt ermöglicht:

They enter the main dorrs and follow corridors right and left. Elke stops in front of the last door.

"Come back in a [sic] half hour to let me out."

"Promise me once again that she'll be still in this room when the king comes in the morning."

“I promise.”

“Tell me what you hope to accomplish.” (S. 118.)

Nachdem der Spinner das Wunder des Goldspinnens vollbracht hat, steigert sich sowohl Elkes Skepsis als auch ihre Neugierde, was sich erneut in ihren Fragen äußert: „ ‚How do you help her?’ whispers Elke. She stops in front of the bolted door and hands him the walking sticks she had trucked under one arm. ’Exactly how do you do it?’ ” (S. 129.).

Auch wenn diese Versuche nicht von Erfolg gekrönt sind und der Spinner darauf ausweichend und manipulativ reagiert, ist in Elkes Verhalten der Unterschied zum Verhalten der Märchenfiguren deutlich erkennbar.

Durch die Emphase der textinternen Fragestellungen stellen Napoli und Tchen auch an sich selbst die Anforderung diese so zu beantworten bzw. aufzulösen, dass sie den LeserInnen plausibel genug erscheinen, um sich nicht daran zu stoßen.

Mit diesem kurzen Unterkapitel der „Transmotivation“ möchte ich zum Themenkomplex „Realismus vs. Märchenwelt“ überleiten, in dem im Unterkapitel „Logik und Rationalität in „Spinners“ – Naivität des Märchens“ die eben formulierten Überlegungen im Hinblick auf eben diesen Fokus weiter ausgeführt werden.

5.3.4. Realismus vs. Märchenwelt

Napoli und Tchen gehen in „Spinners“ vom bekannten Märchen - Setting aus und erweitern es um die realistische Komponente. Sie bestreiten damit bewusst nicht den Weg zahlreicher anderer AutorInnen, die durch Orts- und Requisitenwechsel bzw. -Erneuerung Brüche herbeigeführt und den Erwartungshorizont der LeserInnen auf diese Weise gebrochen haben. Ihre Absicht ist es, das bestehende Märchen samt seiner (oberflächlichen) Ort-, Zeit- und Gesellschaftseinschreibung als Ausgangsbasis zu übernehmen und daraus eine realitätsnahe Geschichte zu spinnen. Sie betrachten den Märchenplot demnach als Fabel, hinter deren Fassade sie blicken wollen. Napoli spricht im Interview diesbezüglich von „plot outliners“ bzw. „skeletons“¹⁹⁴, die sie übernimmt, aber erst füllen bzw. denen sie erst Leben einhauchen muss.

Aus der stereotypen Märchenwelt wird demnach ein realitätsnahes Umfeld für die ProtagonistInnen von „Spinners“ geschaffen. Unvermutete Brüche entstehen hierbei hauptsächlich durch die bereits diskutierte Perspektivierung, die die alte Geschichte in einem neuen Licht erscheinen lässt, aber ebenso durch den Einbruch der Wirklichkeit in die Märchenwelt, der „Spinners“ dem Märchengenre entrückt und auf den in diesem Kapitel eingegangen werden soll. Dass bei der Transferierung der heilen Märchenwelt in die oftmals sehr karge Wirklichkeit mit all ihren Schattenseiten häufig ganz und gar „unmärchenhafte“ Elemente thematisiert werden, wird sich in diesem Kapitelkomplex zeigen.

In diesem Einleitungsteil werden vorerst die allgemeinen Strukturen dieser Bearbeitungstaktik der Autoren erläutert, in den Unterkapiteln wird dann dezidiert auf einige spezielle Teilaspekte eingegangen werden, die im Zuge der Realitätsannäherung der Märchenhandlung hervorstechen und besondere Aufmerksamkeit verdienen.

Das europäische Volksmärchen ist, wie im dritten Kapitel erläutert, von Flächenhaftigkeit und Eindimensionalität geprägt, weshalb es weder räumlich noch zeitlich Tiefenstruktur aufweist.¹⁹⁵

¹⁹⁴ Email-Interview mit Donna Jo Napoli, 18.3.2009.

¹⁹⁵ Vgl. Messerli: Raumvorstellungen, Sp. 360.

Im KHM 55 treten die typischen wie gegensätzlichen Märchenschauplätze Wald und des Schloss auf, mehr ist für die prägnante Handlung nicht nötig:

Es werden lediglich die R[äum]indikatoren angegeben, die für das Verständnis der Erzählung absolut notwendig sind. Das Fragmentarische und Lückenhafte in der Darstellung, die „Unbestimmtheitsstellen“ erlauben die Konzentration der Handlung auf das Wesentliche [...]. Räumlichkeiten und Gegenstände interessieren das Märchen nur dann, wenn die Handlung das Interesse auf sie lenkt.¹⁹⁶

Die Märchenforschung unterscheidet, wie bereits angesprochen, zwischen magischen und nicht magischen Orten bzw. Diesseits- und Jenseitssorten, zwischen denen es Übergänge und Grenzbereiche gibt. Zu den am häufigsten vorkommenden Grenzbereichen zählt der Wald, seine Bedeutung im Überblick zusammengefasst:

Allein seine Nennung löst zahlreiche Assoziationen aus. Er gilt als der Ort der -> Gefahr und des verbotenen Begehrens. Als Antithese zur höfischen und städtischen Gemeinschaft wird er negativ vorgestellt und mit den stereotypen Eigenschaften dunkel, groß und einsam verbunden. Zugleich ist er Zufluchts- und Schutzort für unschuldig verfolgte Personen, die sich dort durch Sammeln oder Jagen ernähren können.¹⁹⁷

Im KHM 55 wird die magische Komponente des Waldes besonders hervorgehoben. Ein Bote berichtet der Königin:

Neue Namen habe ich keinen einzigen finden können, aber wie ich an einen hohen Berg um die Waldecke kam, wo Fuchs und Has sich gute Nacht sagen, so sah ich da ein kleines Haus, und vor dem Haus brannte ein Feuer, und um das Feuer sprang ein gar zu lächerliches Männchen, hüpfte auf einem Bein und schrie [...].¹⁹⁸

Durch die Erwähnung der sprechenden Tiere in dieser Phrase sowie den Feuertanz des Männleins wird ein klarer Gegenpol zum zweiten Schauplatz, dem Schloss, gesetzt. Auf die spezifische Bedeutung des Waldes als Wohnort für den Spinner wurde bereits in den Kapiteln 5.3.2. „Zentrale Themen“ eingegangen, auch für ihn fungiert er als Schutzort und Nahrungsquelle.

¹⁹⁶ Messerli: Raumvorstellungen, Sp. 356.

¹⁹⁷ Ebd., S. 359.

¹⁹⁸ Brüder Grimm: Kinder- und Hausmärchen, S. 287.

Wie sieht nun die Umwelt der ProtagonistInnen in „Spinners“ aus? Napoli und Tchen skizzieren darin das Bild einer mittelalterlichen Stadt, die Schauplätze Schloss und Wald werden dabei übernommen. Obschon keine präzise Nennung von Ort und Zeit vorgenommen wird, wird die Beschreibung des Umfeldes im Roman soweit ausgebaut, dass den heutigen LeserInnen ein aussagekräftiges Bild einer mittelalterlichen Gesellschaft geboten wird. Auf die Beliebtheit des Mittelalter-Settings in modernen Märchenbearbeitungen verweist, wie bereits angesprochen, Gundel Mattenklott in ihrer Untersuchung zu den „Märcheninszenierungen im zeitgenössischen Bilderbuch“:

Zahlreiche Bilder sind in einem imaginären Mittelalter angesiedelt. [...] In der Kinder- und Jugendliteratur gibt es seit Jahren einen ungebrochenen Trend zum phantastischen Mittelalter. Offensichtlich ist die Vorstellung einer hierarchisch geordneten Gesellschaft, der einfache, übersichtliche Strukturen und Geborgenheit in einem geschlossenen Weltbild zugeschrieben werden und in der Magie und Religion die Macht des Wunderbaren beglaubigen, ein attraktives Gegenbild zur modernen Unübersichtlichkeit und Individualisierung einerseits, zur Dominanz von mathematischer und naturwissenschaftlicher Rationalität andererseits.¹⁹⁹

Napoli beschreitet hier also einen populären Weg. Dass sich ihre Intention der Mittelalterverortung aber nicht gänzlich mit der von Mattenklott formulierten Begründung der Rationalitätsflucht deckt, wird sich in den nächsten Kapiteln zeigen.

Zur historischen Verortung ist anzumerken, dass Donna Jo Napolis Büchern nach eigener Aussage intensive Recherchearbeit vorausgeht:

I love writing. But maybe the best part for me is the research. I believe that we are the products of our worlds. That doesn't mean that all of us in one area at one time are the same --- but we sure do have a lot in common in terms of our shared experiences. So if I am going to write about some time or place or society that I am not part of, I have to do research. Lots of it. Until I'm totally seeped in it. And I get carried away.²⁰⁰

In dem autobiographischen Lexikoneintrag geht Napoli nochmals auf das Thema ein:

¹⁹⁹ Mattenklott: Märcheninszenierungen im zeitgenössischen Bilderbuch, S. 102.

²⁰⁰ <http://www.teenreads.com/authors/au-napoli-donna.asp> , Stand: 3.6.2009.

There are three rules I like to give to young writers [...]. One is to write what you know about. That doesn't mean you should write only about yourself or your school or your country or your race. It means you should do research, serious research, and then write. When I worked on *The Prince of the Pond* I read every book on amphibians that my local library had [...].²⁰¹

Napolis Recherche beschränkt sich aber nicht auf Bibliotheksbesuche, sondern erschließt sich unter anderem auch durch Reisen. So kann man dem Nachwort von „Bound“ beispielsweise entnehmen, dass das Buch nach einem längeren Aufenthalt in China entstanden ist, wo sich die Autorin intensiv mit der Philosophie des Konfuzianismus auseinandergesetzt hat, die sie in „Bound“ thematisiert. Für die Recherche zu „Zel“ – die Rapunzeltransposition, angesiedelt in der Schweiz Mitte des 16. Jahrhunderts – bekam die Autorin eigens ein „Social Science Research“ – Stipendium, das ihr eine Reise in die Schweiz ermöglichte. Die daraus resultierenden Zeitbezüge in den Romanen führten dazu, dass manche ihrer Werke vom Verlag als historische Jugendromane klassifiziert werden.

In „Spinners“ sind die gebotenen historischen Hinweise auf eine mittelalterliche Kultur zwar weniger explizit, jedoch dennoch vorhanden. Dazu gehört ein ökonomisch motiviertes, ja durchaus als kapitalistisch zu bezeichnendes Wertesystem, dessen Bedeutung vom Märchen übernommen wurde und dessen Übermacht deutlicher Kritik unterzogen wird.

Geld bestimmt sowohl das Leben von Saskia als auch das des Spinners. Nicht umsonst ist der Teil des Buches, in dem Saskia die Familie ernähren muss und sich ihr Vater parallel dazu als vagabundierender Spinner durchschlägt, mit „Survival“ betitelt. Schon innerhalb der ersten Vorgeschichte ist Geld die ausschlaggebende Dominante, als es nämlich um die Heirat mit der jungen Frau geht. Lange bevor der Spinner auf die Idee des Strohspinnens kommt, erwägt er alle realistischen Optionen der Geldbeschaffung – ohne Erfolg:

For a week the young man racks his brain, but to no avail. He broaches the subject of a loan with his brother, but his brother turns his empty palms up; he has recently been sick and is down on his luck himself. And the young man cannot earn enough to buy the necessary gold cloth in less than a year [...]. (S. 11.)

²⁰¹ Napoli: Something about the Author, S. 177.

Das Konzept der Ehe beruht ausschließlich auf finanzieller Absicherung, von Liebesheirat will der Müller nichts wissen – wieder ein Zeitindiz des Romans. Der Beruf des zukünftigen Bräutigams seiner Tochter spielt hierbei eine ausschlaggebende Rolle:

„But your daughter loves me.“ [...]

“So she says. Still, the foundation of marriage calls for more than love.”

“And I offer more than love. [...] I’m a tailor, she’s a spinster. We work well together. We can make a good life together.” [...]

“Anyone with a needle and a good eye can be a tailor. But this town has only two mills. The miller will always have more business than you.” (S. 8.)

Tragende Berufsgruppen dieser skizzierten Stadt sind hauptsächlich Handwerksberufe (Müller, Schneider, Schmiede usw.), dem Spinner begegnen auf seiner Reise am Land vermehrt Bauern sowie unfreie Lohnarbeiter. Napoli und Tchen bedienen sich in „Spinners“ demnach märchentypischer Berufsgruppen, lassen sie in dieser Gesellschaft zusammentreffen und erweitern diese Komponente um die wirklichen Arbeitsbedingungen der verschiedenen Zünfte zu dieser Zeit. Die Dominanz der Handwerksberufe ist dabei keineswegs zufällig, sondern historisch belegt, wie man z.B. bei Peter Hilsch nachlesen kann:

Die Mittelschicht verfügte über mittlere und kleinere Vermögen und setzte sich aus kleineren Kaufleuten, Stadtschreibern, Fuhr- und Schiffsunternehmern, Ärzten, gutgestellten Ackerbürgern und vor allem aus der Masse der Handwerker zusammen. Sie konnte bis zu 50 % der Gesamtbevölkerung einer Stadt betragen.²⁰²

Des Weiteren wird im Zuge der genaueren Betrachtung von Saskias Misere der Geldbeschaffung näher auf ein blühendes Handel- und Tauschgeschäft der Stadtbewohner eingegangen. Sie tauscht eigens produzierte Lebensmittel (z.B. Käse, Brot, Süßspeisen) gegen andere aus, kauft und verkauft die Waren des täglichen Gebrauchs, ein Beispiel:

²⁰² Peter Hilsch: Mittelalter, S. 284.

She goes first to the butcher and buys a beef bone with enough meat attached to flavour a stew. Then she bargains for yesterday's leftover cabbage. She does well. Tonight she and Father will have a hot, filling meal, and she still has three coins in her pocket. (S. 76.)

Saskias Status als Ernährerin der Familie ist vom Standpunkt der Stellung der Frauen im Mittelalter zwar exzeptionell, ihre Beschäftigung als Spinnerin hingegen stellt keine Außergewöhnlichkeit da, wie Hilsch aufzeigt:

Außerordentlich große Bedeutung kommt den Frauen im Wirtschaftsleben der Stadt zu. Da Wohnung und Arbeitsstätte nicht getrennt waren, war die Mitarbeit von Frauen im Handels- oder Handwerksbetrieb selbstverständlich und unerlässlich. Nicht nur Witwen konnten den Betrieb ihres Mannes selbstständig weiterführen, auch andere selbstständige Berufsarbeit (besonders in der Lebensmittel- und Textilbranche), der Eintritt in Zünfte, teilweise auch der Aufstieg zu Meisterehren, war den Frauen häufig möglich. Rein weibliche Zünfte im Seiden-, Garnmacherinnen- und Goldspinnerinnengewerbe existierten in Köln.²⁰³

Besonders viel Detailinformation erhalten die LeserInnen über die Praktik des Spinnens. Aus der Danksagung des Buches geht hervor, dass die Autoren tatsächlich spinnen lernten, um sich besser in die Materie einfühlen zu können. Somit wird das mittelalterliche Alltagsleben den LeserInnen von heute nochmals ein Stück nähergebracht. Dies sei hiermit erwähnt, in der Folge werde ich auf eine tiefere Ausführung der Spinnetails verzichten, da dies zu weit vom Thema wegführen würde. Wichtig ist lediglich anzumerken, dass, alle Aspekte des Spinnens, angefangen von der Beschaffung des Rohmaterials und der Zeit des Erlernens über die ökonomische Dimension bis hin zur Avancierung zu kreativer Höchstleistung, unter einem realistischen Blickwinkel dargestellt werden. Ein willkürliches Beispiel aus einer unzähligen Ansammlung von Zitaten zum Thema soll diesen Aspekt plastisch veranschaulichen:

When she wakes the next morning, she picks the tiny wild violets that thrive among the meadow grasses. She removes the velvet flesh of the petals, leaving only the tiny stamen and pistils. Now she turns to the leaves. With her thumbnail, she separates the thin veins from the rest. She spins a skein of cotton, adding to it the violet stamen and pistils and veins. She plies to strands together for extra strength. The cotton cloth will come thicker, of course, but still soft. (S. 96.)

²⁰³ Hilsch: Mittelalter, S. 286.

In den Rezensionen von „Spinners“ wird die realistische Darstellung der mittelalterlichen Stadt als Saskias Umfeld sowie die ihrer speziellen Fertigkeit im Spinnen oftmals besonders hervorgehoben, wie z.B. im School Library Journal:

A medieval village setting provides a believable background for Saskia, the couple's daughter, as she struggles to survive through her developing spinning skills.[...] The book skillfully weaves folk images into the realm of realism [...].²⁰⁴

Für Hilary Crew zeigt sich in der Rolle des Spinnens im Roman - einerseits aus einer Notlage heraus entstanden, andererseits Mittel für Macht und Anerkennung - der Umgang der Autoren mit dem vom Märchen her vorgegebenen kapitalistischen Wertesystem:

Intertextually, one also finds in Napoli's retelling of fairy tales discourses that challenges and resist patriarchal capitalist values. [...] While Napoli and Tchen reproduce this cultural frame of reference to spinning in *Spinners*, they also place this socioeconomic discourse in dialogue with cultural codes in which spinning and weaving are associated with creativity and beauty as well as a means to earning a living. Saskia, who sustains her drunken stepfather and herself through her spinning, thinks that "It isn't purely the need to sell her yarn that drives her" (p.73). She "has the power to make beauty. Spinning gives her that power."(p.74).²⁰⁵

Mit ebenso großer Detailfreude beschreiben die Autoren die Bepflanzung des Kräuter- und Gemüsegartens sowie den Ver- und Ankauf und die Zubereitung spezifischer Lebensmittel, generell pflegen sie überhaupt sehr genau auf das Alltagsleben Saskias einzugehen, wodurch einmal mehr Einblicke in die Kultur- und Sozialgeschichte gegeben werden. Das Volksmärchen selbst bietet nur spärliche Hinweise auf mittelalterliche Alltagspraktiken, in der Enzyklopädie heißt es im Eintrag zu „Speise und Trank“:

Während aber bestimmte Erzählgenres die große Bedeutung des Festmahls innerhalb der Volkskultur widerspiegeln (Streitgespräche, komisch-satirische Lieder etc.), lassen im Märchen der abstrakte Stil und die Ökonomie der Erzählung für die Beschreibung der

²⁰⁴ <http://search.barnesandnoble.com/Spinners/Donna-Jo-Napoli/e/9780141311104#TABS> , Stand: 17.3.2009

²⁰⁵ Crew: *New Tales from Traditional Texts*, S. 88.

alltäglichen Beschaffung, Zubereitung und Aufnahme von S.[peise] und T.[rank] im allg. wenig Raum. Märchen fokussieren im Bereich von S.[peise] und T. [rank] eher auf Außergewöhnliches (-> Extreme), sowohl in Form von Problemsituationen (-> Hunger, Hungersnot) als auch von unerwartetem - > Reichtum oder Luxus (Überfluß) oder bei best. -> Festen des Jahres- oder Lebenslaufs (-> Hochzeit).²⁰⁶

Im Märchen „Rumpelstilzchen“ wird diesbezüglich nur auf das Bier verwiesen, das das Männlein selbst braut und das laut Enzyklopädie als „gewöhnliches Getränk [...] auch im Märchen von vornehmen Tafeln verbannt“²⁰⁷ ist. Mit der Darstellung von Alltagssituationen ist „Spinners“ eindeutig näher am Kunstmärchen, als am Volksmärchen²⁰⁸.

Als Dreh- und Angelpunkt, an dem die ProtagonistInnen aufeinander treffen können, wählen Napoli und Tchen bezeichnenderweise den Marktplatz, Mittelpunkt jeder mittelalterlichen Stadt und auch Märchenschauplatz, so heißt es in der Enzyklopädie des Märchens dazu: „Bes.[onders] Kirche, Markt, Brunnen und -> Wirtshaus scheinen als Orte der Begegnung, der sozialen Vermischung und des Informationsaustausches.“²⁰⁹ Der Markt ist der Ort, an dem Elke auf den Spinner und später auf den Müller trifft, womit die einzelnen Handlungsstränge in Gang gesetzt werden. Im Roman finden sich zudem zahlreiche Detailinformationen über diesen Schauplatz sozialen und ökonomischen Austausches, ein Beispiel: „Today is Wednesday, one of the best market days, for on Wednesday the king's mime troupe performs in the center of the square. People who come to the marjet only once a week come an Wednesday [...]“ (S. 47.).

Besonders in Bezug auf den Schauplatz „Schloss“ entwerfen Napoli und Tchen eine wirklichkeitsnahe Darstellung des Lebens auf einem mittelalterlichen Königshof. Beginnend mit der präzisen Erläuterung der internen Hierarchie sowie der genauen

²⁰⁶ Luisa Rubini: Speise und Trank. In: Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung. Hg.v. Rolf-Wilhelm Brednich. Begr. v. Kurt Ranke. Berlin, New York: Walter de Gruyter 1977 ff. Bd. 12. Berlin, New York 2007, Sp. 991 - 1002, hier: Sp. 992.

²⁰⁷ Ebd., Sp. 999.

²⁰⁸ Trotz der Gemeinsamkeiten der Charakteristika von „Spinners“ mit jenen des Kunstmärchens ist „Spinners“ natürlich nicht als solches zu bezeichnen, da Napolis Buch ja ein vorgegebener Volksmärchenstoff zu Grunde liegt, wodurch es als Bearbeitung eines Volksmärchens zu bezeichnen ist.

²⁰⁹ Messerli: Raumvorstellungen, Sp. 362.

Funktion der einzelnen Schlossbediensteten, über die Beschreibung des Alltagslebens am Schloss bis hin zur Erwähnung von Verwaltungsfragen und politischen Strategien werden die jugendlichen LeserInnen nahe an die Materie herangeführt.

Im Zuge der Realitätsannäherung gehen sie auch auf die gesellschaftlichen Konventionen der Zeit ein. Diese manifestieren sich vor allem in den Vorstellungen von Ehe und Beziehung, in Erziehungsfragen und Rollenbildern und innerhalb zwischenmenschlicher Umgangsformen. Vor allem zwischen Männern und Frauen gibt es strikte Umgangsregeln, so dürften die jungen Liebenden am Beginn des Romans vor ihrer Verlobung offiziell gar keine Zeit miteinander verbringen: „He must protect the secrecy of his encounters with the young woman at least until her father agrees to the match and the amount of the dowry is set.“ (S. 5.). Frauen mit Kindern dürfen nicht von fremden Männern angesprochen werden, wie der Spinner bemerkt: „Woman alone can be talked to – but woman with children, never.“ (S. 61.).

Weitere anzuführende Beispiele zur gesellschaftlichen Konvention wären die Erwähnung der gängigen Form der körperlichen Züchtigung als Erziehungsmaßnahme (z.B. S. 40.) oder der Umgang mit einem nicht integrierten Mitglied der Gesellschaft, wie der Spinner oder aber auch der alkoholsüchtige Müller es ist/wird.

Die Thematik des Alkoholismus sticht im Zuge dessen in „Spinners“ als besonders drastisches Darstellungsmittel der Realitätsannäherung hervor, weshalb an dieser Stelle etwas näher darauf eingegangen werden wird.

Der (übermäßige) Genuss von Alkohol mag in anderen Volkserzählungen durchaus thematisiert werden, nicht aber im Volksmärchen. Die Enzyklopädie des Märchens führt in diesem Zusammenhang den Schwank als Beispiel an, der sich vor allem mit den Folgen von Trunkenheit befasst, ohne dabei zu werten²¹⁰. Alkoholismus als wirkliche Suchtkrankheit mit allen ihren Konsequenzen ist aber freilich kein Thema der Volksliteratur. Mit ihrer Problematisierung in „Spinners“ wird von Napoli/Tchen folglich bewusst ein für das Märchen untypisches Element eingebaut.

Die Folgen des übermäßigen Alkoholkonsums auf das soziale Umfeld des Müllers sowie seine Arbeitstätigkeit werden plastisch und schonungslos dargestellt. Besonders seine zehnjährige Tochter leidet unter der Trunkenheit des einzigen

²¹⁰ Vgl. Rubini: Speise und Trank, Sp. 993.

Erziehungsberechtigten, Unterstützung bekommt sie nur von der Haushälterin Gretchen, die aber das Haus verlässt, als sie nicht mehr bezahlt werden kann. Regelmäßig findet Saskia den Müller nach einer durchzechten Nacht am Boden schlafend vor und muss ihn mit Gewalt wecken und zur Arbeit antreiben. Die Situation verschlimmert sich, als der Müller ein ganzes Monat lang gar nicht mehr aus dem Bett kommt. Napoli und Tchen belassen es nicht bei dieser Erwähnung, sondern gehen bewusst auf die realistische Dimension dieser Tatsache ein. Was bedeutet es, einen Monat lang im Bett zu verbringen, wie ernährt man sich, wie stillt man den Wunsch nach Alkohol?

Father has been in bed a month. A whole month. This is longer than any of his past bouts. He leaves the room only in the middle of the night; Saskia hears him stumble outside and relieve himself. Gretchen brings him meals. Saskia brings him gin. Gretchen would scold her if she knew. Gretchen fights with father about his drinking. Saskia wishes she could be like Gretchen; she doesn't want to bring Father the jug, but Father's threats frighten her. (S. 46.)

In dieser Passage wird Saskias missliche Lage hervorgehoben. Sie ist noch ein Kind, hat Angst vor ihrem Vater und ist mit dieser Situation heillos überfordert. Durch seine Alkoholssucht entzieht sich ihr Vater seiner Verantwortung seinem Kind gegenüber, er vernachlässigt es, wie dieses Zitat unterstreicht:

Whenever Father staggers by in a drunken stupor, he seems not to notice Saskia at all. If he realizes she took the spinning wheel from his room, he's never let her know. He barely talks to her.

But that's all right. Saskia has her spinning wheel. (S. 72.)

Nicht genug damit, dass sich der Müller seiner Verantwortung entzieht, lädt er diese mit der Zeit gänzlich auf seine Tochter ab, als sie plötzlich und unfreiwillig zur Ernährerin der Familie wird. Auch auf diese (ökonomische) Dimension der Alkoholsucht des Müllers wird im Roman verwiesen, wie bereits erläutert wurde. Erschwerend dazu kommen der Unmut und Spott der Stadtbewohner über den arbeitsunwilligen Müller. Als Saskia ausgerechnet das Mehl ausgeht, kennt deren Hohn kein Erbarmen.

Napoli und Tchen scheuen sich auch nicht, detailgetreu auf den Tiefpunkt des Müllers einzugehen:

That's when she sees Father. He's on his face in the snow outside the cellar door. Saskia rolls him onto his back. His breath still comes, but his skin is as cold as the snow. She works her arm under his back and tries to lug him towards her house, but his dead weight is too much for her.[...] She sets the fire to roaring and rubs his face, arms, legs, chest, till the colour returns. For a good week, Father drifts in and out of a restless sleep. He coughs most of the time. He cannot hold down food. Eventually, Saskia feeds him nothing but broth. He moans. She rubs him warm when he shivers; she rubs him with snow when the fever returns. (S. 77.)

Mit der Beschreibung der Entzugserscheinungen gipfelt die Transposition der heilen Märchenwelt in die karge Wirklichkeit. Jedoch geht auch dieser Entzug nicht automatisch mit einem Happy End einher. Die daraus resultierende Alkoholabstinenz des Vaters wird unter realistischen Konditionen verhandelt. Bald schon wird der Müller rückfällig, trinkt vorerst nur nachts und geht bei Tag seiner geregelten Arbeit nach, bis er schlussendlich wieder ganz dem Alkohol verfällt. Die schwerwiegende Konsequenz davon für Saskia ist bekannt. Wie heikel der tägliche Umgang mit einem Süchtigen ist, veranschaulicht die folgende und damit letzte Textpassage zum Thema, mit der dieser Exkurs wieder verlassen wird. In dieser Szene informiert der Müller Saskia über den Spinnradtausch, mit dem sie alles anders als einverstanden ist:

Saskia has to be careful. She's fought with Father only a handful of times over the past few years, but each time it has precipitated a drinking binge with a bout in bed. If she can just manage to get through this without an open confrontation, maybe Father can keep to his routine of working by day and drinking only by night. With the exception of the ten months that he stayed in bed constantly and the few months after that, that alternation of working days and drinking nights has been Father's routine all Saskia's life. The only thing that ever upsets the routine is a fight with Saskia. (S. 92.)

Ein weiteres für ein Märchen völlig untypisches Element mit sozio-politischer Dimension in „Spinners“ ist die soziale Hierarchie, die in der skizzierten mittelalterlichen Gesellschaft herrscht. Im Volksmärchen ist die Verbindung zwischen einer Müllerstochter und einem König, also zwischen Adel und Volk, keine außergewöhnliche. Im Gegenteil, so ist der soziale Aufstieg eines armen Mädchens durch die Heirat mit einem Prinzen/König doch oftmals das erklärte Ziel vieler

Märchen. Beispiele hierfür wären „Aschenputtel“ oder „Rapunzel“. In Wirklichkeit wäre eine solche Verbindung natürlich unmöglich gewesen. In „Spinners“ steht die unterschiedliche soziale Herkunft von Saskia und dem König der Hochzeit zwar auch nicht im Wege, sie wird jedoch vom König angesprochen. Die – wenn auch nur flüchtige – Thematisierung dieses Aspekts durch die Autoren ist notwendig, um das wirklichkeitsnahe Gesamtbild zu wahren. Napoli und Tchen verfolgen ja einerseits die hier diskutierte Realitätsannäherung des Märchenplots, andererseits erheben sie den Anspruch, den Hauptstrang des Inhalts nicht zu verändern, da sonst die Intention „dieselbe Geschichte aus einem anderen Standpunkt zu erzählen“ – um es noch einmal mit Genette auszudrücken – zunichte gemacht werden würde. Die Vereinigung dieser beiden Ansätze erweist sich oft als nicht ganz einfach und erfordert gewisse Ausweichmanöver, so auch in diesem Fall. Saskias Zugehörigkeit zum gemeinen Volk wird zwar hervorgehoben, ebenso aber, dass sie sich davon abhebt. Die Textpassage, um die es sich handelt, wurde bereits auf Seite 109 zitiert, deshalb hier nur noch einmal die zwei Kernsätze: „'No commoner would stand before the king and not seek betterment.'[...] You are a commoner by birth, but not by form and spirit.' ” (S. 128.). Eine ähnliche Szene skizziert Napoli in „Zel“, wo dem Grafen die Heirat mit einer Nicht-Adeligen von den Eltern sogar ausdrücklich verboten wird. In diesem Roman wird diese Vorstellung gar als lächerlich abgetan: „ A chance encounter with a peasant girl. It's laughable.“²¹¹. Die Gründe dafür folgen auf dem Fuße: „Konrad, you and this girl have nothing in common. She has no education, no training, no refinement...“²¹².

Standes- und Klassenunterschiede spielen aber nicht nur zwischen Saskia und dem König eine Rolle. Ein anderes anzuführendes Beispiel wäre die erste Begegnung von Elke und dem Spinner. Als die Hofbedienstete dem Krüppel gebietet, eine Stunde auf sie zu warten und der Spinner im Gegenzug dafür eine Mahlzeit fordert, ist sie mehr als überrascht über seine „Dreistigkeit“:

The woman looks almost offended, but he can tell by the gleam in her eye that she's surprised more than anything. Maybe she thought he'd act grateful, the way most cripples learn to act. [...] The boys look at the woman with a touch of apprehension on their faces. "He doesn't know who you are," mumbles the slightly taller one. (S. 64.)

²¹¹ Napoli: Zel, S. 72.

²¹² Ebd., S. 121.

Auch der Müller lässt sich von der arroganten Äußerung des Königs bezüglich ihrer unterschiedlichen Urteilskraft im Hinblick auf Luxusgüter, manifestiert durch ihren ungleichen sozialen Status, provozieren.

5.3.4.1. Körperlichkeit und Sexualität

Beim klassischen Volksmärchen ist zu beobachten, dass es jeglicher Form der Darstellung von Körperlichkeit entbehrt. Zwar spielen einzelne Körperteile eine mitunter sehr bedeutende Rolle, allerdings wird auf die Schilderung von Körperlichkeit, Sexualität oder Erotik gänzlich verzichtet. In der Enzyklopädie des Märchens heißt es hierzu:

Obwohl die meisten aller Zauber- und Novellenmärchen von der Gewinnung eines Partners, einer Braut bzw. eines Bräutigams, handeln und mit der -> Hochzeit schließen, ist das Märchen doch zumeist alles andere als eine erotische Erzählung. Als Werbungs- [...] und Liebesgeschichte hätte das Märchen mannigfaltigen Anlaß zur Darstellung erotischer Szenen, aber es macht davon so gut wie keinen Gebrauch, und man wundert sich, daß erotisch-sexuelles Verlangen in ihm eine so geringe Rolle spielt. Erst recht kommen keine süßlichen oder kitschigen Schilderungen von Märchenliebe vor. [...] Die Begegnung von Liebenden im Märchen [...] kennt keine zärtlichen Worte der Liebe. [...] Der -> Wunsch nach einem -> Kind spielt im Märchen eine große Rolle. Allerdings wird keusch verschwiegen, wie Kinder entstehen, es sei denn, es geschehe auf übernatürliche, magische Weise (wunderbare -> Empfängnis).²¹³

In der Enzyklopädie des Märchens verweist diesbezüglich auf Max Lüthi, nach dem die „Entsexualisierung des Märchens, die Verdrängung des Erotischen, die Sublimierung der körperlichen Liebe, die Umsetzung von Gefühlen in Handlung“²¹⁴ als generelles Stilprinzip des Märchens begriffen werden kann. Dieses Verständnis des Märchens als nicht-erotische Erzählung steht jedoch gänzlich im Widerspruch zu einigen (meist psychoanalytischen) Deutungen, wonach das Märchen als „hochgradig erotische Erzählung“²¹⁵ zu lesen ist. Fest steht, dass im Märchen zahlreiche Szenen vorkommen, die als erotisch oder sexuell verstanden werden können oder darauf anspielen, diese Komponente aber nicht weiter ausgebaut, sondern im Gegenteil oftmals (bewusst) ausgespart wird.

²¹³ Lutz Röhrich: Erotik, Sexualität. In: Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung. Hg. v. Kurt Ranke. Berlin, New York: Walter de Gruyter 1977 ff. Bd. 4. Berlin, New York 1984, Sp. 234 – 278, hier: Sp. 241 ff.

²¹⁴ Max Lüthi: Volksmärchen und Volkssage. Bern/München 1961, S. 45. – Zit. nach: Röhrich: Erotik, Sexualität, S. 240.

²¹⁵ Vgl. Röhrich: Erotik, Sexualität, Sp. 240 f.

Gründe hierfür werden einerseits im kulturhistorischen Umfeld der Märchenerzähler selbst gesucht, wonach sich „in primitiven Wohnverhältnissen, in kalten Schlafkammern, auf dem Ofen oder in engen Alkoven, in denen die ganze Familie schlief, [...] wenig genug an Erotik abgespielt haben [mag].“²¹⁶ Schlechte Wohnverhältnisse, Unterernährung und harte Arbeit sollen dieser Theorie nach der Grund dafür sein, wieso Sexualität und Erotik im Märchen wie im Alltagsleben eine geringe Rolle zukommt.²¹⁷

Andererseits wird die Entsexualisierung des Märchens als Konsequenz des Bearbeitungsprozesses der Märchensammler verstanden – eine Beobachtung, der sicherlich der gewichtigere Anteil in Hinblick auf dieses Phänomen zuzusprechen ist. In diesem Zusammenhang sind besonders die Brüder Grimm hervorzuheben, die zum einen ihrerseits Vorbilder für andere Sammler waren. Ihr Umgang mit Sexualität im Märchen wirkte sich daher auf diese aus. Die Beschaffenheit sowie das genaue Ausmaß der Bearbeitungen der Brüder Grimm sind in der Märchenforschung hinlänglich untersucht worden.²¹⁸ An dieser Stelle ist es lediglich von Bedeutung anzumerken, dass viele dieser Umarbeitungen der Kaschierung von Sexualität und Körperlichkeit dienten. Dies rührt einerseits daher, dass die KHM von ihren Herausgebern als Kinderbuch verstanden wurden (siehe Titel), in der Vorrede der Gesamtausgabe heißt es: „Dabei haben wir jeden für das Kindesalter nicht passenden Ausdruck in dieser neuen Auflage gelöscht.“²¹⁹ Andererseits ist für die Verharmlosungen, Streichungen und Sublimierungen sicher auch die Prüderie des Bürgertums des 19. Jahrhunderts verantwortlich. Im Namen der „Reinheit“²²⁰, auf die sie sich ebenfalls im Vorwort beziehen, stilisieren und erhöhen die Brüder Grimm die Gattung Märchen derart, dass es fast 150 Jahre dauert, bis diese Mystifizierung eines Genres angreifbar wird (wie man im ersten Kapitel nachlesen kann) - ein Umgang mit dem Märchen, der übrigens auch von Grimm'schen Zeitgenossen wie Archim von Arnim nicht unbedingt gutgeheißen wurde.²²¹

²¹⁶ Röhrich: Erotik, Sexualität, Sp. 244.

²¹⁷ Ebd., Sp. 244.

²¹⁸ Vgl. Hans-Jörg Uther: Märchen vor Grimm. München: Diederichs 1990.

²¹⁹ Brüder Grimm: Kinder- und Hausmärchen, S. 17.

²²⁰ Ebd., S. 16.

²²¹ Röhrich: Erotik, Sexualität, Sp. 248.

Dieser „entsexualisierte Purifizierungsprozess“²²² der Grimms ist anhand der verschieden vorhandenen Versionen der Grimm'schen Märchen gut nachvollziehbar. Als Beispiel kann hier „Rapunzel“ angeführt werden:

Deutlich eingegriffen haben die Brüder Grimm z.B. im Falle des *Rapunzel*-Märchens (KHM 12). Rapunzel bekommt plötzlich Zwillinge, obwohl niemand weiß, von wem, wann und wie sie geschwängert wurde. Jedenfalls ist die -> Jungfrau im Turm (AaTh 310) eben eines Tages keine Jungfrau mehr. Wie das zugeht, haben die Brüder Grimm zu sagen unterlassen. Noch die Erstausgabe war da sehr viel konkreter. Dort heißt es unmissverständlich: „So lebten sie lustig und in Freuden eine geraume Zeit, und die Fee kam nicht dahinter, bis eines Tages das Rapunzel anfang und zu ihr sagte: „Sag' sie mir doch, Frau Gothel, meine Kleiderchen werden mir so eng und wollen nicht mehr passen“. Allerdings scheint Rapunzel auch hier sehr unaufgeklärt und vermutet noch nicht einmal die Gründe ihrer immer enger werdenden Kleider. Aber alle Freuden und Gefahren vorehelicher sexueller Beziehungen sollten nach dem Willen der Brüder Grimm in einem Märchen für das dt. Bürgerhaus nicht vorkommen. Anstößige und frivole Stellen wurden deshalb ausgemerzt.“²²³

Diese kurze Einführung in den Umgang der KHM mit Sexualität und Körperlichkeit war notwendig, um in der Folge deren Rolle bei Napoli/Tchen zu erläutern. Im Zuge ihrer Realitätsannäherung kommt in „Spinners“ Körperlichkeit, Körperbewusstsein sowie körperlichen Bedürfnissen ein hohes Maß an Bedeutung zu. Wie auch in den anderen Märchentranspositionen Napolis kehrt sie in „Spinners“ den oben angesprochenen Purifizierungsprozess um und gewährt Sexualität und Körperlichkeit wieder Einzug in ihre Bearbeitungen. Dies geschieht aber ohne besondere Emphase oder Explizität, die Einarbeitung bzw. der Ausbau dieser Komponente im Roman passiert ganz im Gegenteil auf sehr natürliche Art und Weise, was im Folgenden mit Textbeispielen veranschaulicht werden soll.

Der dezidierte Sexualakt wird gleich in den ersten Zeilen von „Spinners“ angesprochen, wenn die Handlung direkt nach einer Liebesnacht der jungen Frau und des jungen Mannes einsetzt. Der voreheliche Sex trägt zwar mit der daraus resultierenden Schwangerschaft gesellschaftliche Folgen mit sich, wird von den ProtagonistInnen selbst aber als etwas vollkommen Natürliches angesehen. Der Geschlechtsakt wird zwar nicht direkt geschildert, stattdessen lassen die Autoren die

²²² Röhrich: Erotik, Sexualität, Sp. 248.

²²³ Ebd., Sp. 247.

LeserInnen an den Gedanken des Schneiders teilhaben, während seine Freundin noch schläft. Die Liebe zur jungen Frau bzw. der Liebesakt wird hier stark romantisiert bis romantisch verklärt:

The young woman snuggles against him in her sleep. She is more beautiful than ever. He has trouble believing his good fortune. He has adored her for as long as he can remember. And now, finally, she reciprocates.

The first time they made love, she became perfect before his very eyes. This time, the second time, she is ethereal. [...]

He rolls over, then, slowly slowly lowers himself onto her, like the heaviest of blankets. He moves with such gradualness, she does not wake. [...]

She stands, naked, statuesque, her back to him. The waning sunlight gilds the downy hair on her arms and calves. She turns her head quickly and looks at him out of the corner of her eye. She pivots her whole body, so he can admire. Then she stoops and kisses his forehead. (S. 3 f.)

Eine ähnliche Passage findet sich in der Rapunzeltransposition „Zel“, wo genau die oben angesprochene Szene, die von den Brüdern Grimm bewusst gestrichen wurde, wieder Einzug in den Märchenplot findet.

Auch das spätere Sexualleben von Königin und König in „Spinners“ wird nicht tabuisiert, sondern als natürlicher Weg zur Zeugung der Nachkommen angesehen. Etwas prekärer wird es, als sich zwischen Vater und Tochter eine inzestuös anmutende Begegnung abspielt. Die in der Stroh-Kammer eingesperrte Saskia hat ihrem Vater, über dessen Identität sie sich noch nicht im Klaren ist, bereits alle ihre Habseligkeiten übergeben, benötigt jetzt aber erneut seine Hilfe. Hier weiß sich Saskia nicht anders zu helfen, als sich selbst zum Tausch anzubieten. Durch die Fokalisierung auf den Spinner in dieser Szene bekommt diese Passage eine noch heiklere Dimension. Er ist es also, aus dessen Sicht Saskias unfreiwilliger Annäherungsversuch geschildert wird; er, der wissentliche Vater dieser attraktiven, ihm bisher völlig unbekannten jungen Frau, von der er sich durchaus angezogen fühlt.

“Did you...” She cleans her throat. „Did you, by any chance, owe my mother a favor?” [...]

Saskia lets out a quiet sigh, thin lika a strand of silk.

The spinner hobbles to her and bends his head backward to look up into those hazel eyes. But now he sees her straight: small nose; smooth, hairless cheeks; delicate

chiseled ears. The peaks of the upper lips are sharp, as is the point of the chin. The thought is long, slender, quivering. He straightens his own neck and lets his eyes wander over gently rounded breasts that stand high on the chest, narrow waist that closes over strong muscles, down to widening hips – promising hips. Heat emanates from this torso. Beneath the shift, he senses the outlines of firm thighs. The air holds the scent of woman. She turns slowly.

The spinner almost falls backward at the shock of her movement. But for the scent of her, the heat of her, he could have thought he stood before a statue.

Her back is to him now. She rotates her hips just barely as though perhaps in her inexperience she only guesses at how women do this. The naïveté makes the move exquisitely seductive. [...] She touches the shell necklace that she gave him. She touches the ring that she gave him. Then she flutters her fingers down from her neck to her hips. "This is all I have to give." Her voice catches. "Please. Accept the exchange." (S. 130 f.)

Dies ist der Moment, wo der Spinner seine Tochter, von der er nur die ersten Schreie als Neugeborenes kennt und mit der ihm keinerlei persönliche Beziehung verbindet, zum ersten Mal als Frau wahrnimmt. Bezeichnenderweise wird statt „girl“ an dieser Stelle auch von „woman“ gesprochen. Interessanterweise gibt es Variationen vom KHM 55, in denen die Müllerstochter denselben Handel vorschlägt.²²⁴

Donna Jo Napoli, die sich ja nach eigenen Angaben an der Grimm-Version orientiert hat, nahm diese (bereits bekannte) Variation unbewusst vor. Auf diese Parallele angesprochen, sagt sie „As for Saskia offering her body, I never read that – that just happened. But that some versions of the story have that doesn't surprise me, since it is a natural thing. That's what she had – that was the best that she could offer.“²²⁵ Napolis Bearbeitung ist nun aber um einiges prekärer, da das Männlein in „Spinners“ ja Saskias leiblicher Vater ist, doch auch das Inzestmotiv ist im Märchen kein unbekanntes. Seine Konstellationen sind meist „Mutter-Sohn-Inzest“, „Vater-Tochter-Inzest“ oder „Geschwister-Inzest“. In der Enzyklopädie des Märchens liest man zum „Vater-Tochter-Inzest“ unter anderem:

Im Zaubermärchen erscheint der Vater-Tochter-I.[n]zest meist als Eingangsmotiv, so z.B. in pers. Var.[i]ante n. zu AaTh 450: -> Brüderchen und Schwesterchen [...], aber auch in bestimmten Var.[i]ante n. zu AaTh 510 B: -> Cinderella und Allerleirau. [...] Beim Vater-Tochter-I.[n]zest ergreift fast immer der Vater die Initiative. Sein Wunsch scheitert am

²²⁴ Vgl. Uther: Handbuch zu den KHM, S. 137.

²²⁵ Email-Interview mit Donna Jo Napoli, 18.3.2009.

starken Widerwillen seiner Tochter, der Leben oder Schönheit nicht zu teuer sind, wenn es darum geht, dem I.[n]zest] zu entkommen.²²⁶

Im Falle von „Spinners“ kommt die letzte Beobachtung nicht zum Tragen; es ist die Tochter, die sich dem Vater anbietet - allerdings ohne sich des Verwandtschaftsverhältnisses bewusst zu sein. Ähnliche Fälle in volkstümlichen Erzählungen: „[...] es kommt auch vor, daß ein Mädchen einem ihr unbekannten Mann Liebesanträge macht, der sich als der eigene Vater entpuppt.“²²⁷

Der für den Spinner typische ambivalente Charakter zeigt sich mitunter anhand seiner Reaktion in dieser Szene. Als der Spinner realisiert, was Saskia vorhat, negiert er seine soeben aufgekeimten Gefühle und tut ob ihres Angebotes empört. In dieser heftigen, überschwänglichen Reaktion spiegeln sich, wenn auch unbewusst, die Empörung und der Schock über sich selbst wider:

So this is her assessment. As the awfulness of her desperate offer realizes itself in his soul, outrage burns. He is mortified and sickened that she thinks he wants her. The spinner would retch with shame if she were right.

His eyes bore into her. She is his daughter. Flesh of his flesh. They are bound to one another as intimately as life allows. He loves her. Love should come from her, as well. Surely love will come. (S. 131 f.)

Durch Saskias dezidiertes Angebot wird die Empfindung, sich von seiner Tochter angezogen zu fühlen, mit einem Schlag augenscheinlich gemacht und entblößt. Durch diese „bildliche Ohrfeige“ wird dem Spinner die enge Bindung zwischen ihnen erst so richtig bewusst und er schämt sich ob seiner Gedanken. Es ist der Moment, in dem er sich vor sich selbst seinen dringlichen Wunsch nach Liebe und Zuneigung eingesteht. Warum sich dieser Anflug eines Vatergefühls allerdings wieder verflüchtigt, soll in Kapitel 5.3.5.2 weiter ausgeführt werden.

Es kann folglich festgehalten werden, dass in Napolis/Tchens Rumpelstilzchentransposition der Entsexualisierungsprozess aus dem 19. Jahrhundert wieder rückgängig gemacht wird. Dies liegt zu einem großen Teil

²²⁶ Ion Talos: Inzest. In: Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung. Hg.v. Rolf-Wilhelm Brednich. Begr. v. Kurt Ranke. Berlin, New York: Walter de Gruyter 1977 ff. Bd. 7. Berlin, New York 1993, Sp. 229 – 241, hier: Sp. 233 f.

²²⁷ Vgl. Lutz Röhrich: Das verführte und das verführende Mädchen. In: Festschrift S. Gutenbrunner. Heidelberg: 1972, S.183 – 193. – Zit. nach: Talos: Inzest, Sp. 233 f.

sicherlich an der Entstehungszeit von „Spinners“, in einem heutigen Jugendroman ist Sexualität und Körperlichkeit längst kein Tabu mehr. Im Gegensatz zu anderen kontemporären Jugendbüchern, in denen es beispielsweise um Amoklauf, Drogenmissbrauch oder Vergewaltigung geht, kommt „Spinners“ ohnehin recht harmlos daher. Trotzdem darf die sexuelle Komponente auch nicht als Zugeständnis an ein heutiges Publikum missverstanden werden, frei nach dem Motto: „Wie mache ich eine Märchenarbeit für die heutige Jugend attraktiv? – mit Sex.“ Eine Praktik, der sich die vermehrt in den 1960-er Jahren aufkommenden pornographischen Märchen bedienen.²²⁸ Die Einbindung von Sexualität muss vielmehr als Teil des Gesamtkonzeptes der Realitätsannäherung verstanden werden. Zum mittelalterlichen Alltagsleben junger verliebter Menschen gehört einfach auch Sexualität, er wird von den Autoren als „natural thing“ verstanden, wie man auf Seite 132 nachlesen konnte.

Diesem Gedankengang folgend, lässt sich auch die Einbindung von nicht-sexueller Körperlichkeit in „Spinners“ verstehen, der ebenso Gewicht zukommt.

Dazu gehört die betonte Äußerung von menschlichen Grundbedürfnissen wie Hunger oder Harndrang, die im Roman ebenfalls Erwähnung finden. Als der Schneider beispielsweise tagelang am Kleid seiner Liebsten arbeitet und dabei große physische Schmerzen erdulden muss, wird die Handlung – sowie der Spinnvorgang – dennoch zur Nahrungsaufnahme unterbrochen. Auch das Märchenmotiv des „In-die-Ferne-Ziehens“ wird durch Napoli/Tchen in eine realistische Dimension übertragen, als der Spinner zum ersten vor dem Problem der Beschaffung einer Behausung und zum zweiten vor dem der Nahrungsbeschaffung im Wald steht. Auch die niedersten Grundbedürfnisse werden in „Spinners“, wie bereits angesprochen, nicht ausgespart, ein Beispiel: „Then she relieves herself into the waste bucket and dresses.“ (S. 149.). Ebenso kommen auch die unschönen Seiten von Saskias Schwangerschaft zur Sprache: „Saskia retches into the large pottery bowl beside the bed, put there expressly for her vomit.“ (S. 160.).

Noch realitätsnäher und damit märchenentrückter sind die Empfängnisverhütungsmaßnahmen Saskias, die sie vornimmt, um ihr Versprechen dem Spinner gegenüber nicht einlösen zu müssen:

²²⁸ Vgl. Röhrich: Erotik, Sexualität, Sp. 254.

She goes to the urn in the corner. [...] Then she reaches behind the chest, where she has tucked the bottle. She pours the full bottle of vinegar into the urn. She squats over it and washes herself inside and out. Nothing grows in vinegar. Nothing will take root inside her. She thinks always about her promise to the contorted spinner. But as long as she rinses with vinegar, she will never see him again. (S. 148 f.)

Nach dieser Szene gehen die Autoren noch im Detail darauf ein, wie und wo Saskia das Essigfläschchen verschwinden lässt – nämlich im Schweinefuttertrog in der Küche.

Vorehelicher Geschlechtsverkehr, ein hungernder Bösewicht, der seine Notdurft im Freien verrichten muss und das Erbrechen sowie Vaginalbäder der Königin sind wohl die „unmärchenhaftesten“ Elemente, die eine Märchenbearbeitung beinhalten kann. Damit setzen sich die Autoren bewusst von der Vorlage ab und wollen so die endgültige Transformation der Märchenwelt auf reales Terrain bewältigen. „Spinners“ bildet diesbezüglich keine Ausnahmen, ebenso wird in „Zel“ auf die Kopfschmerzen aufgrund der Schwere der Haare, Zels erste monatliche Blutung sowie die Verrichtung der Notdurft im Turm mittels zweier Kübel eingegangen.

Das bewusste Miteinbeziehen des für das Märchen untypischen Elements der Körperlichkeit in eine märchenhafte Erzählung vollzogen auch andere AutorInnen, wie z.B. Christine Nöstlinger in „Der gefrorene Prinz“. Auch sie baut in die Geschichte Brüche ein, wenn der kleine Prinz, Held der Erzählung, seine Reise zum Beispiel wegen einer „Pinkelpause“ unterbrechen muss. Mit Brüchen wie diesen dekonstruiert sie das Märchengenre Stück für Stück. Napoli und Tchen haben das gar nicht notwendig, da sie „Spinners“ ohnehin nicht als Märchen deklarieren. Durch den Genrewechsel zum psychologischen, realitätsnahen²²⁹ Roman ist der Einsatz von Körperlichkeit also nicht als Bruch, sondern als logische Konsequenz zu verstehen.

Unter diesen Punkt fallen auch die körperlichen Veränderungen und Deformationen des Spinners, die aber schon in Kapitel 5.3.2.2. hinreichend behandelt wurden, sowie sein späteres Training, um für das Kind körperlich fit zu werden. Auch dieser Teilaspekt der Miteinbeziehung von Körperlichkeit in die Märchenhandlung wird von

²²⁹ Da es ein wenig absurd klingt von „realer Fiktion mit Magieelementen“ zu sprechen, habe ich dafür den Terminus „realitätsnah“ gewählt. Auf die Vereinbarkeit von Realismus und Magie wird im Kapitel 5.3.4.4. eingegangen.

den Autoren sorgfältig auf realistische Weise und im Rahmen des Möglichen aufbereitet:

He leans against a tree, and with his right hand he lifts the rock toward the heavens five times. Then he does the same with his left hand. He will do this every day. A little more every day, in fact. He will get strong and ready for this small person. (S. 159.)

Mit dem ausdrücklichen Hinweis auf seine relativ geringe Körpergröße am Beginn des Buches wird der Weg bis zu seiner Verwandlung zum „Männlein“ um ein weiteres Stück geebnet.

Zusammengefasst kann festgestellt werden, dass Napoli und Tchen ihre Märchentransposition um den Bereich der Körperlichkeit und der Sexualität amplifizieren. Mit dieser Erweiterung nehmen sie eine massive Veränderung gegenüber der Grimm'schen Version von „Rumpelstilzchen“ vor, die jeglichen sexuellen und/oder körperlichen Aspekt bewusst ausspart. Diese Vorgehensweise der Autoren ist als Konsequenz der Realitätsannäherung der Märchenhandlung zu verstehen, die sie in „Spinners“ verfolgen. Dabei wird der Rahmen des Möglichen von Zeit, Ort und Situation stets berücksichtigt und nicht überschritten.

Die Darstellungsart dieser physischen Komponente variiert von relativ deutlich bis hin zur vagen Andeutung, ist aber vermehrt im zweiten Bereich angesiedelt. Vor allem der Sexualakt des Liebespaares wird in den Mantel der Romantik und Verkitschung gehüllt. Das Miteinbeziehen der körperlichen Aspekte von Sexualität, Schwangerschaft, Behinderung und menschlichen Grundbedürfnisse kann als Erbe der im ersten Kapitel angesprochenen Bearbeitungen aus den 60er-/70er-Jahren verstanden werden, auf diesem Entmystifizierungsprozess des Märchens bauen Napoli und Tchen in den 90er-Jahren auf.

5.3.4.2. Grausamkeit

Die Verherrlichung von Grausamkeit und Gewalt im Märchen ist in der Märchenrezeption ein konstanter Kritikpunkt (siehe Kapitel 1). Nun stellt sich die Frage, wie eine Transposition, die den Anspruch erhebt, ihren Hypotext in ein realitätsnahes Umfeld zu verlegen, mit diesem Aspekt umgeht. Lotet sie die Grausamkeit weiter aus, um noch realistischer zu wirken, behält sie das Maß bei oder verzichtet sie auf unverhältnismäßig brutale Märchenbestandteile, oftmals in Form von Strafvollzug, die vor dem Hintergrund einer heutigen Gesellschaft nicht mehr zeitgemäß erscheinen?

Im Märchen vom „Rumpelstilzchen“ kann lediglich der Finalszene dezidierte, physische Grausamkeit unterstellt werden, wenn das Männlein aus Zorn und blinder Wut sich selbst entzwei reißt und sich somit tötet. „Spinners“ fährt diesbezüglich einen zweiseitigen Kurs. Zum einen wird diese Szene äußerst plastisch geschildert, so dass der „Ekelfaktor“ sicher ein höherer ist, wenn Muttermilch, Tränenflüssigkeit und Unmengen an Blut („a river of blood“, S. 196.) ineinander fließen. Die gesamte Passage findet sich zitiert auf Seite 96. Im Volksmärchen findet man solch ausgestaltete Grausamkeit nicht, Max Lüthi:

Wenn der Heldin die Hände oder die Unterarme abgehackt werden, wenn sie sich selber einen Finger abschneidet oder wenn einem Rößlein von Wölfen ein Bein weggerissen wird, so sehen wir kein Blut fließen und keine eigentliche Wunde entstehen. [...] In der Regel äußert sich bei solchen Verstümmelungen weder körperlicher noch seelischer Schmerz; nur wenn dies für die weitere Handlung wichtig ist, werden Tränen vergossen.²³⁰

Zum anderen wird die Grausamkeit gegenüber dem Hypotext abgeschwächt, da der Spinner „nur“ sein Bein verliert und noch hinaushumpeln kann, also offen gelassen wird, ob er überleben wird oder nicht.

Mit dem Ultimatum „Goldspinnen oder Tod“ weist das KHM 55 aber auch Formen psychischer Grausamkeit auf. Die Konsequenz daraus, die sich im Hypotext auf das Weinen des Mädchens beschränkt, erstreckt sich in „Spinners“ auf die psychologische Ebene. Mit der Innensicht Saskias, ihrer Verzweiflung und Todesangst wird das Ausmaß des unmenschlichen Drucks, den der König aus reiner

²³⁰ Lüthi: Das europäische Volksmärchen, S. 14.

Willkür ausübt, aufgezeigt. Den Höhepunkt an psychischer Folter stellt die neue, im Hypertext zugefügte Szene dar, als Saskia erneut ins Schloss gebracht wird, um mit anzusehen, wie ihr Spinnrad verbrannt wird, dabei aber im Glauben gelassen wird, selbst verbrannt zu werden:

The king jumps down, dragging Saskia after him.

Saskia lets herself be pulled like a dead sheep. Worse, for she feels her physical self disperse; she is empty as a bloody fleece. Powerless. [...]

He yanks Saskia this way and that in a crazy, torturous path across the castle. [...]

Two men prepare a bonfire.

A sob breaks from Saskia's chest. Death by fire. When she fails the trial, she will endure the cruelest method of death. [...]

The king grabs the wheel. But Saskia holds on tight. And now she realizes there will be no test. She's to be burned immediately. [...]

"You'll see," says the king. "You'll see."

Wild-eyed Saskia sees nothing. "Straw," she screams.

"Yes!" The king lets go of the wheel and grabs Saskia tight. "Bring straw!" he shouts to the men.

Saskia can't stop screaming. (S. 146 f.)

Die grausame Dimension dieser Passage wird auch auf sprachlicher Ebene betont. ("torturous" sowie "cruelest"). Ebenso realistisch dargestellt und dadurch noch beklemmender wirkend ist die psychische Grausamkeit, die Saskia wegen ihres trinkenden Vaters erleben muss.

Es kann gefolgert werden, dass eine bestimmte Form der expliziten körperlichen Grausamkeit in "Spinners" zwar abgemildert wird, – die Gründe dafür werden sich weiter unten erläutern – die Dimension der psychischen Gewalt durch die Psychologisierung der Figuren sowie durch die Verortung in einen realistischen Rahmen aber deutlich verstärkt wird.

Das ist eine Beobachtung, die auch auf Napolis andere Bearbeitungen der Grimm'schen Märchen zutrifft. In „Zel“ beispielsweise überwiegt die Ausgestaltung der psychischen Qualen, unter denen das im Turm eingesperrte Mädchen zu leiden hat, in Bezug auf ihre „Grausamkeit“ deutlich gegenüber den körperlichen Formen im Hypotext (z.B. Erblinden des Prinzen bei Fall in die Dornenbüsche). Durch fehlende Beschäftigung und fehlenden sozialen Kontakt verfällt das Mädchen immer mehr dem Wahnsinn und beginnt, sich selbst zu verletzen, bis es schließlich knapp davor ist, sich aus dem Fenster zu stürzen. Durch ihre Fokalisierung wird der Leser

unmittelbarer Zeuge ihrer psychischen Folter, die auch nach ihrer Befreiung nicht endet. Jahre später hat Zel noch mit den Konsequenzen ihrer Gefangenschaft zu kämpfen, sie wird panisch, wenn sie kalte Steine berührt und hat die Neurose entwickelt, ständig alles zu zählen – eine „Beschäftigung“, der sie aus fehlender Alternative im Turm nachgegangen ist. Auch in der Transposition der chinesischen Version von „Aschenputtel“ verhält es sich ähnlich. Werden Stiefmutter und Stiefschwester in dieser am Ende gesteinigt, mildert Napoli diese Bestrafung in „Bound“ dahingehend ab, dass sie nur in Armut zurückgelassen werden. Ergänzend kann erwähnt werden, dass ihnen in der Grimm’schen Version des Märchens die Augen ausgestochen werden.

Napolis Abmilderungsmaßnahmen, so fern sie vorkommen, betreffen demnach nur eine bestimmte Form von physischer Grausamkeit: nämlich die des Todes als Strafe für die AntagonistInnen. Zieht man die Relativierung von „gut“ und „böse“ als Figurenzuschreibungen als Strategie der Autorin in Betracht, wird dieser Eingriff in den Hypotext leicht verständlich. Wer nicht zu 100 Prozent als „böse“ zu klassifizieren ist, kann/soll auch nicht bestraft werden.

Es muss des Weiteren eingeräumt werden, dass die „Verschonung“ der Bösewichte, um es bewusst salopp auszudrücken, nicht zwingend erfolgt. Sowohl die Zauberin bzw. Mutter in „Zel“ als auch die Hexe aus „The Magic Circle“ kommen ums Leben, wenn auch auf eine andere Art und Weise als im Märchen. Zudem werden andere Beschaffenheiten körperlicher Grausamkeiten sehr wohl übernommen, was durch die plastische Ausgestaltung im Rahmen der realistischen Beschreibung oftmals sogar noch drastischere Wirkung erzielt. Man denke diesbezüglich nur an die Leiden und Deformationen des Spinners. Ein Beispiel aus einem anderen Werk ganz ähnlicher Natur ist das Abhacken der Zehen der Stiefschwestern in „Bound“ mit all seinen medizinischen Folgen, auf die im Detail eingegangen wird.

Das Resümee lautet demnach, dass die physische Grausamkeit des Märchens in „Spinners“ sowie in den anderen Transpositionen Napolis durch die Realitätsannäherung und die Amplifikation der Märchenhandlung detaillierter und plastischer veranschaulicht wird, ihre äußerste Form – der Tod des/der Antagonisten/in – aufgrund der Rollenrevidierung von „Gut“ und „Böse“ jedoch nicht zwingend übernommen wird. Von ihrer Bedeutung her unterliegt diese Form

allerdings eindeutig der der dargestellten psychischen Grausamkeit, die durch die Psychologisierung und Fokalisierung sowie wiederum durch die Realitätsannäherung schonungslos ausgestaltet wird. Folglich kann man in diesem Zusammenhang keineswegs von Zensur sprechen, vielmehr wird die Grausamkeit des Märchens durch ihre realistische Ausgestaltung besonders hervorgehoben. Die Gründe hierfür erläutert die Autorin selbst. Auf die Eignung von Märchen für Kinder aufgrund ihrer Grausamkeits- und Gewaltdarstellungen angesprochen, positioniert sich Donna Jo Napoli eindeutig:

I think we should keep the censors out of children's literature. Children should be allowed to hear and read whatever appeals to them. If something is not right for a child, the child will tell you to stop (if you're reading to them) or will walk away. If a child is paying attention, if a child is drawn to a story, what right do we have to deny the child that story? I am extremely hostile to all censorship. I am very strong on children's rights.²³¹

Bezeichnenderweise hat sie für ihre Jugendromane auch die von ihr als „dark fairy tales“²³² bezeichneten Märchentexte gewählt. Trotzdem übernimmt Napoli gemäß ihrer Bearbeitungstaktik immer die das gute, hoffnungsvolle Ende des Märchens – zumindest für einen/eine der fokalisierten ProtagonistInnen - was ihrer eigenen Aussage nach nicht im Gegensatz zur oben angesprochenen Zensurabneigung steht:

When I write for children, I do not hesitate to present them with the sadness of mortality and the horrors of wickedness – but I always also try to leave them with a sense of hope, with the sense that whether or not they can change the problems in life, they can find a way to live decently and joyfully. Hope is an internal matter. I strive to cultivate it in my readers.²³³

In diesem Sinne ist Napolis Schreibintention eng mit der von Christine Nöstlinger verknüpft, die in Kapitel 1 nachgezeichnet wurde.

²³¹ Email-Interview mit Donna Jo Napoli, 18.3.2009.

²³² Napoli: *Something about the Author*, S. 174.

²³³ Ebd., S. 177.

5.3.4.3. Logik und Rationalität in „Spinners“ - Naivität des Märchens

Ein Spezifikum der Märchengattung ist deren Naivität:

Stellen naiver -> Stil und Einfachheit der -> Struktur ein gattungsübergreifendes Phänomen der Volkserzählung dar, so weist das Märchen N.[aivität] zugleich als gattungsbildende Grundhaltung auf. Jolles nennt sie naive -> Moral. [...] Naiv ist nicht nur die (auf das Objekt bezogene und sich in Sprachgebärden und in der Geschehensspezifik vergegenwärtigende) Geisteshaltung der Gattung, sondern auch die (auf das Subjekt bezogene) Rezeptionsstruktur, d.h. die Denkart der Rezipienten, die sich mit dem „Geist“ des Märchens beschäftigen. Naive Moral als „Geistesbeschäftigung“ entfaltet sich also, wiewohl bei Jolles objektzentriert, in einem dialektischen Prozeß. Gut und gerecht ist das Märchengeschehen im Sinne der naiven Moral erst, wenn die Perspektive des Adressaten hinzukommt, die als absolutes Gefühlsurteil stets naiv ist.²³⁴

Besonders im Verhalten der Figuren zeigt sich eine naive Einstellung, die mit einer (oft kindlichen) Reinheit und Einfachheit gleichzusetzen ist. Unbedarft gehen die MärchenprotagonistInnen in die Welt hinaus, begegnen anderen Menschen stets vorbehaltlos und verhalten sich ihnen gegenüber meist vertrauensselig. Extrembeispiele sind wohl bekannt:

Das Waisenkind in KHM 153: -> *Sterntaler* schenkt sein letztes Hemd in frommer Einfalt weg, wobei seine Beschwichtigung, daß seine -> Nacktheit in der Nacht ja nicht gesehen werden könne, das Naive ähnlich extrem darstellt wie die Reihung der arglos einfältigen Tauschgeschäfte in KHM 83, AaTh 1415 -> *Hans im Glück*. In KHM 4, AaTh 326: -> *Fürchten lernen* zeigt sich, daß N.[aivität] auch Furchtlosigkeit einschließt.²³⁵

Typischen Märchenfiguren hinterfragen und zweifeln nicht, sie handeln einfach. Außergewöhnliches und/oder Wunderbares nehmen sie hin. Ihre Naivität kann sich innerhalb des Handlungsgefüges aber bis zu einem gewissen Grad wandeln. Dazu kommt, dass die Naivität der Figuren nie abwertend beurteilt wird, auf die Gründe

²³⁴ Christoph Schmitt: Naivität. In: Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung. Hg.v. Rolf-Wilhelm Brednich. Begr. v. Kurt Ranke. Berlin, New York: Walter de Gruyter 1977 ff. Bd. 9. Berlin, New York 1999, Sp. 1149 – 1157, hier: Sp. 1151 f.

²³⁵ Ebd., Sp. 1152 f.

hierfür geht Peter Wust ein, was in der Enzyklopädie des Märchens folgenderweise resümiert wird:

Zusammenfassend gilt, daß N.[aivität] als Grundhaltung in der Volkserzählung stets wohlwollend als das noch Unentwickelte registriert wird. Ihm steht das glücklich Entwickelte im Phänomen der -> Weisheit nahe, die darum auch als sekundäre N.[aivität] aufgefaßt werden kann.²³⁶

Diese Naivität des Volksmärchens wird von Napoli und Tchen in „Spinners“ völlig eliminiert. Dies geschieht sowohl in Bezug auf den Gattungswechsel von der ursprünglich einfachen Gattung mit naiver Moral zum komplexen, psychologisch-realtätsnahen Roman, als auch in Bezug auf das veränderte Verhalten der Figuren sowie im Rezeptionsverhalten. Obwohl im KHM 55 keine extremen Fälle von Naivität auftreten, so wie sie oben skizziert wurden, können vor allem die Müllerstochter, und auch ihr Vater als naiv bezeichnet werden. Mehr zur Charakterisierung ersterer ist im Vergleich mit Saskia in Kapitel 5.3.6.1. nachzulesen. Das Verhalten des Müllers selbst weist naive Tendenzen auf, wenn er die wissentlich falsche Behauptung anstellt, seine Tochter wäre des Goldspinnens fähig.

Das Eliminieren jeglicher Naivität in „Spinners“ seitens der Autoren muss wieder unter dem Gesamtgesichtspunkt der Realitätsannäherung sowie der vorgenommenen Motivierung (vgl. Kapitel 5.3.3.) verstanden werden. An Stelle dieser Naivität tritt eine, schon mehrmals angesprochene, auffallend strenge Logik und Rationalität, der die Handlungsstränge unterworfen sind. Aufgrund des nur spärlich eingesetzten Erzählerkommentars äußern sich diese in der Figurenrede bzw. in den Gedanken der ProtagonistInnen. Als Teilaspekt davon kann das „Nachfragen“ verstanden werden, auf das im Kapitel „Transmotivation“ eingegangen wurde, womit aber nur ein Bruchteil dieser speziellen Bearbeitungstaktik der Autoren abgedeckt wäre. Die Gründe für diese Bearbeitung liegen auf der Hand. Ich fasse bewusst erneut die Strategie der Autoren zusammen, um jeder Unklarheit vorzubeugen: Napoli und Tchen haben es sich zum Ziel gesetzt, die Märchenhandlung von „Rumpelstilzchen“ in eine plausible Wirklichkeitswelt zu transferieren, dabei aber den Grundplot beizubehalten. Diese Grundelemente müssen beibehalten werden, um durch neue Perspektivierung aufzuzeigen, dass die

²³⁶ Vgl. Peter Wust: Naivität und Pietät. Tübingen 1925, S. 106 – 109. – Zit. nach: Schmitt: Naivität, Sp. 1155.

Geschichte in einem anderen Licht betrachtet zu einer Revidierung der gefestigten Moralvorstellung der RezipientInnen führen kann/soll, was gesamtheitlich gesehen - und hier verlassen wir die Welt der Literatur - wiederum ein Aufbrechen verhärteter Werturteile generell bewirken könnte.

Die damit auftretenden Diskrepanzen werden nun einerseits mittels verschiedener Taktiken ausgemerzt (Vgl. Motivation, Rationalität usw.), aber ebenso durch das strenge Auge der Ratio bewusst sichtbar gemacht. Dass auch die zuletzt angeführte Praktik im Sinne der Autorenintention zu begreifen ist, wird sich weiter unten mit der Hilfe einiger Textbeispiele erläutern. Vorerst soll auf die Vernunftbetontheit der Figuren eingegangen werden.

Die in Kapitel 5.3.3.1 behandelten Fragen, in der sich die Vernunftbetontheit und Skepsis der Figuren bereits abgezeichnet haben, dienen zum Zwecke der Motivation der im Märchen offen gelassenen Beweggründe für die Taten der Figuren. Das überlegte Handeln und die Zweifel der ProtagonistInnen – diese Gepflogenheiten stehen im Gegensatz zur Naivität im Märchen – manifestieren sich aber auch in den durch die Transposition entstandenen neuen Handlungssträngen.

Als der Müller beispielsweise endlich nüchtern ist und das Familienmanagement wieder in die Hand nimmt und Pläne für den Garn-Verkauf schmiedet, bleibt Saskia misstrauisch und realistisch: „Saskia breathes deep at last. She cannot relax. Not yet. She must stay strong, just in case. Father’s change of heart may be sincere – for, yes, he did almost die. But she cannot know how long it will last.” (S. 79.). Besonders in ihrer Figur zeigt sich die drastische Wandlung vom naiven Mädchen im Märchen zur realistisch-gezeichneten jungen Frau, die durch ihre schlechten Erfahrungen geprägt und der jegliche kindliche Illusion geraubt wurde. Durch die realistisch-rationale Weltanschauung der Figuren lässt der Roman kaum Platz für Hoffnung, Träume und Illusionen, im Zweifelsfall werden die Dinge eher pessimistisch gesehen. So denkt die in der Kammer wartende Saskia, wie schon einmal angeführt: „There’s nothing left to give the spinner. He will enter to greet an empty-handed woman. He will leave behind a dead woman.“ (S. 128.). Diesbezüglich unterscheidet sich „Spinners“ einmal mehr überdeutlich von seiner Märchenvorlage und den Charakteristika deren Gattung.

(Berechtigte) Zweifel hegt Saskia auch bezüglich des Spinnradtausches. Statt sich über den Vorteil dieses Handels zu freuen und sich heimlich ins Fäustchen zu

lachen, wie es die Märchenfigur getan hätte, hinterfragt sie dieses Angebot skeptisch. Was bzw. wer der logischen Betrachtung des Mädchens nicht standhalten kann, dem wird vorsichtshalber einmal misstraut – so könnte die Prämisse Saskias lauten.

Als lakonisch und desillusioniert, fast abgebrüht können auch die logischen Schlüsse bezeichnet werden, die Saskia in ihrer „Haft“ anstellt. Für sie ist nach der ersten Spinnprobe klar: Entweder kommt ihr der Mann noch einmal zur Hilfe oder nicht, Optionen, die sie mit Leben oder Tod gleichsetzt. Genauso scharfsinnig resümiert sie über das Heiratsangebot des Königs: „Saskia’s eyes see dancing points of light. If she refuses, she dies now. If she marries, the day will come when the king will want more gold, and she’ll die then.“ (S. 138.).

Anstatt sich an eine märchenhafte „Alles wird gut“- Hoffnung zu klammern und erst einmal abzuwarten, so wie es die Müllerstochter tut, nachdem sie ihr Kind herzugeben versprochen hat, handelt Saskia auch in dieser Situation vernünftig und überlegt. Sie trifft vorerst Vorkehrungen, um unfruchtbar zu werden, später solche, um den Mann vom Schloss fernzuhalten.

Obwohl die prahlerische Müllerfigur in „Spinners“ auf den ersten Blick alles andere als vernunftgeprägt wirkt, ist sie dennoch nicht als naiv zu bezeichnen. Durch den Alkohol angetrieben kommt es zwar zu unüberlegten Aussagen, in nüchternem Zustand allerdings zeigt auch Saskias Ziehvater Geschäftssinn und „Bauernschläue“. Die ökonomische Absicherung seiner kleinen Familie ist ihm wichtig, er unterstützt Saskia bei ihrem Geschäft und zeigt sich später vom Heiratsangebot des Königs begeistert, da diese Verbindung die finanzielle Absicherung seiner Tochter bedeuten würde. Auch seine unglückliche Prahlerie vor dem König selbst ist immerhin von der Absicht motiviert, ihm die Ware seiner Tochter bzw. diese selbst anzupreisen, um daraus irgendeinen Vorteil zu schlagen – sei es, dass sich die Möglichkeit ergäbe, höfische Spinnerin zu werden oder aber die potentielle Königin. Dass der Antrieb für diese Taten oftmals Egoismus ist, soll hier nicht beschönigt werden, allerdings schließt diese Eigenschaft Naivität aus.

Falls durch die von Napoli und Tchen vorgenommene pragmatische Transposition selbst neue Fragen und logische Lücken entstehen, werden diese sofort im Keim erstickt und schon in einer der folgenden Szenen erläutert. Nachdem der Spinner Saskia beispielsweise geholfen hat, fragen sich die LeserInnen womöglich, wieso er

nicht versucht, für sich selbst Gold zu spinnen – zumal er doch in ärmlichen Verhältnissen haust und bald glaubt, ein Kind durchbringen zu müssen. Mittels seiner Fokalisierung wird dieser Aspekt aufgegriffen:

He has thought of spinning straw into gold again. That would make him rich fast. But perhaps that trick can be played only on that one special spinning wheel. He doesn't know because he's never tried on this one. But even if the trick lies within the spinner himself, he is loathe to try it, for the cost each time is so high. (S. 167.)

Ebenso stellt sich die Frage, wieso sich Saskia, die sich der Bedrohung durch den Spinner vorerst tatkräftig und vorausschauend gestellt hat, plötzlich so sehr von der Forderung des Spinners einschüchtern lässt und niemanden in die Sache einweiht. Die Erklärung darauf folgt auf dem Fuße – genau genommen schon im Moment der Rückkehr des Spinners:

He stands there, robust of body. Yet it is definitely him. Saskia could shout. The king would come running. He'd throw the spinner in prison.
But this spinner has powers.
And knowledge.
His hand cannot be forced; he must be persuaded. (S. 180.)

Obwohl die Magie einen herben Einbruch in eine geordnete, realistische Welt bedeutet, werden in „Spinners“ die Möglichkeiten im Umgang mit einem Eindringling zumindest erwogen – und zwar vom Müller, dem sich Saskia in ihrer Notlage schließlich anvertraut:

“Do you know where he lives?”
Tears stream down Elke's face. “Yes”, she says at last.
“Send guards to capture him.”
“No!” Saskia grabs the miller's arm. “He's magic. Who knows what he'll do.”
“He won't do anything. He'll be put to death for threatening the queen.” (S. 190.)

Auch wenn sich Saskia aus Angst vor Magie schließlich nicht zu diesen Maßnahmen entschließt und den Spinner nur ausspionieren lässt, wurde diese Option zumindest von einem logischen Standpunkt her erwogen. Der Themenkomplex Magie wird an dieser Stelle bewusst außer Acht gelassen und im nächsten Kapitel gesondert analysiert.

Wie sich in Kapitel 5.3.3.1 durch das Nachfragen Elkes schon angedeutet hat, lässt auch sie sich nicht ohne weiteres auf ihre Helferrolle ein. Immer wieder versucht sie, die Beweggründe des Spinners auszuforschen; auch sie ist sich der Risiken ihres Verhaltens bewusst und vertraut dem Spinner nicht aus blinder Liebe:

“[...] I must know who you are to her. She is queen because of you; of that I have no doubt. All the same, she is my mistress. I risked much when I took you to her in the rooms of straw. I risk much now if I lie to her. I deserve to know why I take these risks.”
(S. 170.)

Zu guter Letzt kann auch der Figur des Spinners Vernunftbetontheit und vorausschauendes Verhalten zugeschrieben werden, nämlich wenn er die Vorkehrungen für ein Leben mit einem Baby trifft. Er lässt sich nicht unvorbereitet auf dieses Abenteuer ein, sondern plant es mit akribischer Sorgfalt:

And the shack will be ready. It looks more like a real home each day. He built a bed, then shelves, the blanket chest, and finally the clothes closet. And he had Elke buy the table for him and have it delivered to a drop-off point at the edge of the woods. Then they struggled to carry it to his shack. He couldn't do it by himself, and he couldn't risk having it delivered all the way. [...] The basket in the corner now holds four wooden toys, hidden under a blanket [...]. And since he'll be wanting all sorts of foods once the baby comes – fruits imported from hot countries and what else? Candies – children love candies – and, well, anything the child wants – since he'll need money to buy those things, he must spin as much as he can. (S. 166 f.)

Allerdings muss an dieser Stelle eingeräumt werden, dass die Bösewichtfiguren im Märchen selten als naiv gezeichnet werden, womit bei der Figur des Spinners hier keine so augenscheinliche Veränderung gegenüber der Vorlage zu beobachten ist.

Die Logik und Rationalität, die sowohl auf der Handlungsebene selbst als auch in der Charakterisierung der Figuren zum Tragen kommen, steht folglich in großer Diskrepanz zur Naivität des Volksmärchens und hat deshalb umso mehr Gewicht. Würde man die Vorlage von „Spinners“ nicht kennen bzw. würden die Figuren eines herkömmlichen kontemporären Romans auf diese Weise agieren, würde dieser Gesichtspunkt mit Sicherheit bei weitem nicht so deutlich ins Auge stechen, geschweige denn wäre er ein Kapitel in einer Roman-Analyse wert. Da dem aber

nicht so ist, kann mit der Umwertung der Gewichtung auf Ratio und Logik von einem bewusst gesetzten, massiven Eingriff der Autoren in die Vorlage gesprochen werden.

Eine weitere, auf den ersten Blick etwas befremdlich anmutende Strategie in Napolis Märchentranspositionen, Vernunft- und Logikelemente einzuweben, ist die Akzentuierung und gleichzeitige Abwertung bestimmter Märchenelemente zum Zwecke des Sichtbarmachens und der Betonung ihrer Absurdität bzw. Irrationalität. In „Spinners“ geht es konkret um ein Schlüsselement des Originalmärchens, das dem rationalen Wirklichkeitsanspruch nicht standhalten kann: die Behauptung um Saskias vermeintlich wunderbare Fähigkeit formuliert durch den Müller. Mit der Entkräftung dieses märchenhaften Verhaltens im Roman, indem dem Müller eine Alkohol- und Prahlaffinität zugeschrieben wird, ist es damit noch nicht getan. Erzählerkommentar und Reaktion der Figuren sind nicht nur durch (gewohnte) Skepsis geprägt, sondern gehen damit noch viel härter ins Gericht, indem sie die Aussage des Müllers als völlig absurd und verrückt abtun.

Schon zu Beginn des Romans zeigt sich Saskia gegenüber der Behauptung des damaligen Schneiders fassungslos und empört, die sie mit den Worten „'How could you promise that?' [...] You're saying crazy things. You're doing crazy things.“ (S. 10.) abtut. Nun ist dieses Handlungselement aber neu und nicht dem Originaltext entnommen und soll nur als Herleitung für die Abwertung der Behauptung des Müllers fungieren. Als dieser nämlich vor dem König behauptet, seine Tochter wäre des Goldspinnens fähig, heißt es: „The crazy, unreal words stun Saskia.“ (S. 110.). In der Transposition des Märchens selbst wird ein zentrales Märchenmotiv also als verrückt und unwirklich bezeichnet und somit abgewertet. Damit wird auch die Positionierung von „Spinners“ als tatsächlich „mögliche“ Geschichte im Gegensatz zum wunderbaren Märchen verdeutlicht.

An einer etwas weiter vorgerückten Stelle im Buch verschärft sich die verbale Kritik Saskias an der Behauptung des Müllers und somit auch die Kritik an dem Märchenelement selbst: „It was a stupid competition – a silly thing that got out of hand.“ (S. 113.). Das Motiv, das das ganze Märchen erst ins Rollen bringt, wird demnach nicht nur als verrückt, sondern auch als dumm und töricht denunziert. Doch nicht nur Saskia zeigt sich ob der Behauptung des Vaters verstört und vor den Kopf gestoßen. Als sie dem Spinner bei ihrer ersten Begegnung berichtet, wie es zu ihrer misslichen Lage gekommen ist, kann auch er das Verhalten des Müllers nicht

nachvollziehen: „ ‘Why did the miller say that?’ ‘He boasts absurdities when he’s been drinking’. ‘Still,’ says the spinner, ‘that’s a strange boast’ “ (S. 120.).

Ähnlich verhält es sich in „The Magic Circle“, als die Kinder sich am „Knusperhäuschen“ zu schaffen machen. Auf die Frage der Hexe, wer denn da vor der Tür stehe, antwortet Hänsel fast wie im Originalmärchen „ ‘It is only the wind.’“²³⁷, worauf der trockene Kommentar der Hexe folgt: „What a foolish, innocent child. Would that all of us could be so innocent.“²³⁸

Mit der Abwertung dieses wichtigen Elements aus KHM 55 positionieren die Autoren ihren Roman einerseits bewusst als realistische bzw. realitätsnahe Geschichte für kritische, jugendliche LeserInnen, die sich vermutlich an der Beibehaltung der märchenhaften Naivität stoßen würden. Andererseits führen sie damit die Unzulänglichkeiten und Absurditäten des Märchens – ebenso wie sie es durch Motivation tun – explizit vor, um an der Autoritätsposition dieses Genres sowie seiner „Unumstößlichkeit“²³⁹, um es mit Pischke auszudrücken, zu rütteln. „Was immer so erzählt wurde, muss nicht deshalb schon wahr sein“²⁴⁰ – ich zitiere noch einmal bewusst Gerhard Haas und spinne Haas’ Gedanken frei weiter: Somit darf es auch auf rationaler Ebene kritisiert und hinterfragt werden, ebenso dürfen Unzulänglichkeiten sichtbar gemacht werden. Somit soll sich gegenüber dem Volksmärchen auch das RezipientInnenverhalten ändern. Die Perspektive des Märchen-Adressaten ist als „absolutes Gefühlsurteil stets naiv“, wie man zu Beginn des Kapitels nachlesen konnte. Diese Naivität soll nun bei den Adressaten von „Spinners“ einer kritischen, skeptischen Rezeption weichen.

Natürlich werden und wurden diese Unzulänglichkeiten in Satiren bereits zuhauf humoristisch aufgegriffen, allerdings bekommen sie transferiert in einen realistischen, ernstesten Kontext noch einmal eine andere Dimension und somit besonderes Gewicht. Das Märchen wird dadurch entmystifiziert und angreifbar, was erlaubt, eine alternative Version als Möglichkeit anzubieten, die sich von ihrem Original in weiten Strecken nur durch den Blickwinkel unterscheidet. Der Interpretationsansatz könnte

²³⁷ Napoli: The Magic Circle, S. 80.

²³⁸ Ebd., S. 80.

²³⁹ Pischke: Das veränderte Märchen, S. 101.

²⁴⁰ Haas: Märchen und Sage, S. 313.

also umgemünzt auf das Leben der jungen LeserInnen lauten: Es wird in „Spinners“ proklamiert, sich nicht zu scheuen, Alteingesessenes kritisch zu hinterfragen, einer modernen Logik und Rationalität zu unterwerfen und dabei vielleicht so manche Absurdität bzw. eine etwas andere Wahrheit als die bisher bekannte zu entdecken. Seien es nun versteifte Vorurteile gegenüber einem Geschlecht oder verhärmt Klischees rechtsradikaler Natur, oder aber manipulative Reden eines Politikers, um mögliche Beispiele zu nennen. Vor allem aber wird in „Spinners“ die These laut, dass es nie *die eine* Wahrheit gibt, sondern immer mehrere Versionen davon, je nachdem, wen man danach fragt.

Die gegebene Möglichkeit der Transposition, die Behauptung des Müllers einfach unter den Tisch fallen zu lassen und das Goldspinnen aus einem anderen Grund erfolgen zu lassen, kann für Napoli und Tchen nicht in Betracht gezogen werden, da sonst ihr Anspruch entfiere, dieselbe Geschichte auf eine andere Weise zu erzählen.

5.3.4.4. Realismus und Magie – ein Widerspruch?

Nachdem nun in den letzten Kapiteln die Realitätsannäherung des Märchenplots in „Spinners“ zur Genüge erläutert wurde, drängt sich die Frage auf, wie Magie und Zauberei in dieses Konzept passen. Auf den ersten Blick scheinen sich die beiden Parameter „Realismus“ und „Magie“ als eindeutiges Paradoxon gegenüberzustehen. Ein Roman ist entweder als realistisch oder als fantastisch zu bezeichnen, eine Kombination scheint unmöglich - oder doch nicht? Donna Jo Napoli bezieht sich im Interview auf die Frage nach diesem Widerspruch auf ihren Roman „The Magic Circle“:

I'm not really saying I believe in magic. What I mean is that I surrender myself to the world of my story. If I'm in 1600 in the north of Germany, then that's where I am – and I definitely believe in magic. [...] Life in other times had the reality of every day. But it also had the magic of every day.²⁴¹

Napoli und Tchen haben sich demnach auch in „Spinners“ das Ziel gesetzt, die „Wirklichkeit“ einer deutschen Mittelalterstadt wiedergeben, zu der ohne Frage genauso wie die sozioökonomische Struktur auch der (heidnische) Glaube seiner Bewohner an etwas Übernatürlich gehört. Obwohl es auf den ersten Blick befremdlich wirken mag, ist Magie demnach ein Teil dieser Realitätsannäherung. Nicht umsonst spricht Mattenklott von einer Zeit, „in der Magie und Religion die Macht des Wunderbaren beglaubigen“²⁴².

Nun ist es unumstritten, dass diese Form von Magiegläubigkeit aber oft nicht anerkannt war und strengstens geahndet wurde - ein Aspekt, der in „Spinners“ aufgegriffen wird.²⁴³

Ebenso ist heute bekannt, dass viele, vor allem naturheilkundliche Praktiken vorschnell als „Hexerei“ geahndet wurden und tausende Frauen ihr Leben unschuldig am Scheiterhaufen lassen mussten. Diese Thematik wird in „The Magic Circle“ aufgegriffen, wo die Hauptprotagonistin des Romans, eine Hebamme, genau aus

²⁴¹ Email-Interview mit Donna Jo Napoli, 18.3.2009.

²⁴² Mattenklott: Märcheninszenierungen im zeitgenössischen Bilderbuch, S. 102.

²⁴³ Vgl. Kapitel 5.3.2.3 „Magie“

diesem Grund verfolgt wird. Als sie am Scheiterhaufen steht, blickt sie auf die schaulustigen Menschen:

I focus on the women's faces. Many of them are looking around nervously. As the flames grow, the fear in their eyes begins to subside. They realize they have been lucky this time – they have not been denounced as witches. All woman are in danger of the frivolous denunciation.²⁴⁴

Crew aus feministischer Sicht hierzu:

[...] explicitly encoded in the text of the *The Magic Circle* through the sorceress figure's first-person narration is a feminist discourse that constructs an awareness of how women's knowledge in the practices of healing and midwifery was feared by an emerging medical profession in a medieval patriarchal society. [...] In *The Magic Circle*, Napoli makes visible the way in which gender ideologies have worked to punish women who have stepped outside the circle of their prescribed place to assume knowledge and power that is not sanctioned in a patriarchal society.²⁴⁵

Nüchtern betrachtet könnte auch das Goldspinnen übereilt als Zauberei bezeichnet worden sein. Zieht man die damals übliche Praktik der Strohverarbeitung in Betracht²⁴⁶, müsste in „Spinners“ gar keine Magie am Werk gewesen sein, sondern der Faden nur täuschend echt ausgesehen haben, so wie das Bein des Schneiders durch die extreme Belastung verformt worden sein.

Eine Besonderheit am Umgang mit der Thematik der Magie in diesem Werk ist, wie bereits angesprochen, seine Unbestimmtheit. Napoli und Tchen spielen damit, die LeserInnen im Ungewissen zu lassen und verlegen die magischen Elemente bewusst in einen vagen Bereich, was die Unsicherheit der Menschen gegenüber der Existenz oder Nicht-Existenz von übernatürlichen Kräften gut widerspiegelt.

Hier ist ein klarer Unterschied zum eben erwähnten Roman „The Magic Circle“ zu erkennen, wo – wie bereits im Titel angekündigt – die LeserInnen ausdrücklich an diversen Zauberpraktiken teilhaben, die eindeutig als übernatürlich klassifiziert werden. Auch treten in diesem Roman personifizierte Dämonen als Teile des Figureninventars auf, was dazu geführt hat, dass dieser Roman in Rezensionen der

²⁴⁴ Napoli: *The Magic Circle*, S. 61.

²⁴⁵ Crew: *New Tales from Traditional Texts*, S. 88.

²⁴⁶ Vgl. Zit. 185.

„Fantastic Fiction“ zugeordnet wurde. Ebenso positioniert Napoli in „Zel“ den Pakt mit den Dämonen als Konterpart zum christlichen Glauben.

Magie und Zauberei sind in Napolis Märchenbearbeitungen folglich nicht immer von gleicher Bedeutung. Obwohl auch „Zel“ und „The Magic Circle“ eine gewisse Realitätsannäherung aufweisen²⁴⁷, sticht „Spinners“ diesbezüglich eindeutig hervor. Man könnte also folgern, dass die stark ausgeprägte Realitätsannäherung verbunden mit den Paradigmen Rationalität und Logik, mit deren Emphase „Spinners“ innerhalb Napolis Märchentranspositions - Œuvre eine gewisse Außenseiterposition einnimmt, zu dieser bewusst uneindeutigen Positionierung von magischen Elementen geführt haben.

Da zu einer mittelalterlichen Gesellschaft jedoch eindeutig eine gewisse Affinität für Mystik und Magie gehört, findet sie auch in „Spinners“ ihren Platz und nimmt so in gewisser Weise auch einen Konterpart zur vernunftbetonten Wirklichkeit ein, die sie dann und wann doch in die Schranken weist. Als Beispiel hierfür wäre Saskias Respekt vor dem Zauberesen/Spinner zu nennen, der sie dazu veranlasst, lange Zeit keinerlei Schritte gegen die von ihm ausgehende Bedrohung zu unternehmen. Noch einmal die Autorin selbst über das Bedürfnis der Menschen nach Magie und ihre persönlichen Gleichsetzung mit Religiosität:

Today, in 2009, we have the reality of every day. But we have plenty of magic, too. [...] to me, believing in God is equivalent to believing in magic. And if you're not religious, maybe there is something else in your life you believe in that is not entirely logical. Human beings love magic. We tend to look at other times' magic or other people's magic as odd or quaint or absurd or dangerous or whatever. But we simply love our own magic.²⁴⁸

²⁴⁷ So erklärt sich das „Knusperhäuschen“ der Hexe in „The Magic Circle“ beispielsweise dahingehend, dass sie ihre Hütte mit selbstgemachten Süßigkeiten wie Pfefferminz, Weingummi und Karamelbonbons dekoriert, weil ihre Tochter Asa das früher so gern gemacht hat.

²⁴⁸ Email-Interview mit Donna Jo Napoli, 18.3.2009.

5.3.5. Die Figuren:

Aufwertung, Abwertung - Charakterisierung, psychologische Durchdringung

Da im Märchen aufgrund der fehlenden Subplots keine eindeutigen Haupt- und Nebenfiguren auszumachen sind, werden in dieser Arbeit die von Genette vorgesehenen Bezeichnungen der sekundären Aufwertung (Aufwertung einer früheren Nebenfigur) und primären Aufwertung (Aufwertung eines Helden und seiner Taten) einfach unter dem Überbegriff der Aufwertung zusammengefasst:

Die Aufwertung einer Figur besteht darin, ihr mittels einer pragmatischen oder psychologischen Transformation innerhalb des Wertesystems des Hypertextes eine Rolle zuzuschreiben, die wichtiger und/oder „sympathischer“ ist als im Hypotext. (S. 464.)

Sowohl Saskia als auch ihr Vater erfahren im Vergleich mit der Müllerstochter und dem Rumpelstilzchen eine eindeutige Aufwertung, was sich im Zuge der Charakterisierung herauskristallisieren wird. Beide bekleiden wichtigere Rollen als im Hypotext, der Spinner wird zudem „sympathischer“ dargestellt. Im Zuge der Charakterisierung von Saskia und dem Spinner wird auch auf die im Märchen vermittelten Geschlechterrollenbilder zu sprechen zu kommen sein, auf die exkursartig eingegangen werden wird.

Abwertungen gibt es in „Spinners“ in dem Sinne keine, sowohl der Müller als auch der König sind da wie dort keine Sympathieträger. Da ihre Charaktere eher oberflächlich und platt bleiben und nicht fokalisiert werden, bedarf es an dieser Stelle keiner eigenen Charakterisierung dieser beiden Protagonisten.

5.3.5.1. Saskia – Emanzipation innerhalb der gesellschaftlichen Grenzen

Ein lauter Kritikpunkt am Märchen war und ist seine Darstellung der Frauenfiguren und die damit vermittelten patriarchalischen Werte, insbesondere bezieht sich diese Form von Kritik auf die Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm. Die Brisanz dieses Themas zeigt sich in der Fülle an Publikationen zu diesem Thema²⁴⁹.

Gertrud Jungblut charakterisiert das Frauenbild der Brüder Grimm folgendermaßen:

Und insofern wir es mit Erziehung zu tun bekommen, müssen wir davon ausgehen, daß sie [Brüder Grimm] sich die Wertvorstellungen einer patriarchalen Kulturtradition zu eigen gemacht hatten, in der kleine Mädchen eben rein, naiv, unschuldig, dummlich, folgsam willenlos, passiv, auf jeden Fall aber *abhängig* und *unselbstständig* sind. Frauen jedoch, die einen eigenen Willen zeigen, sind unheilstiftende Zauberinnen oder Hexen – oder müssen durch Heirat zur Raison gebracht werden. Als Schablone des zeitgenössischen Frauenideals meint man die verkindlichten Puppenfrauen der bürgerlichen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts entdecken zu können,[...].²⁵⁰

Eine Vielzahl der beliebtesten Märchen zentriert sich um jene jungen naiven, unselbstständigen, hilflosen, passiven und oftmals unschuldig verfolgten Mädchen im sogenannten „heiratsfähigen“ Alter, die auch für Napoli eine große Rolle spielen:

Häufig sind die Heldinnen junge Mädchen im Pubertätsalter, die nach einem Reifeprozess zu heiratsfähigen Frauen werden. Die Heldin des Froschkönigs-Märchens, die jüngste Königstochter, spielt zu Beginn des Märchens noch ganz kindlich mit ihrem goldenen Ball, am Ende des Märchens hat sie den jungen Prinzen im Bett, der nun ihr Gemahl ist. An seinem fünfzehnten Geburtstag wird Dornröschen von einer merkwürdigen Neugier ins Turmgemach und zu der verhängnisvollen Spindel getrieben. Nach ihrem Aufwachen aus dem Zauberschlaf heiratet sie sofort den Prinzen, der sie wach geküsst hat.

²⁴⁹ Auswahl an weiterführender Literatur: Elke Feustel: Rätselprinzessinnen und schlafende Schönheiten. Typologie und Funktionen der weiblichen Figuren in den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm. Hildesheim u.a. : Georg Olms Verlag 2004 (Germanistische Texte und Studien; Bd. 72) bzw. Lehnert: Brave Prinzessin bzw. Ingrid Spörk: Studien zu ausgewählten Märchen der Brüder Grimm. Frauenproblematik – Struktur – Rollentheorie – Psychoanalyse – Überlieferung – Rezeption. Graz: Dissertation 1983 bzw. die Werke Jack Zipes: siehe Fußnote 13.

²⁵⁰ Gertrud Jungblut: Märchen der Brüder Grimm – feministisch gelesen. In: Wilfried Kürschner/ Edgar Papp (Hg.): Jacob und Wilhelm Grimm. Fachwissenschaftliche und fachdidaktische Beiträge zur Werk- und Wirkungsgeschichte. Cloppenburg 1989, S. 27-48, hier: S. 29 f. – Zit. nach: Lehnert: Brave Prinzessin, S. 22 .

Rapunzel gerät mit zwölf Jahren in den abgeschiedenen Turm und wird dort geschwängert. [...] ²⁵¹

In Napolis „Zel“, „Bound“ und „Spinners“ wird der Fokus bezeichnenderweise (unter anderem) auf genau diese Mädchen gesetzt, wodurch allein sie schon eine eindeutige Aufwertung im Sinne Genettes erfahren.

Ihren Wert beziehen diese Mädchenfiguren im Märchen durch ihr (schönes) Äußeres, ihre Tüchtigkeit und ihren Fleiß, ihre Aufgabe ist es meist, auf den männlichen Erlöser (Prinzen oder König) zu warten, den sie dann als Belohnung ehelichen dürfen, wodurch sich einen sozialen Aufstieg erreichen können. Die andere angesprochene große Gruppe von Frauenfiguren ist die der bösen Mütter / Stiefmütter und Hexen und Zauberinnen, die nur Böses im Schilde führen und bevorzugt Kindern damit schaden wollen. Von bösen Stiefvätern oder Hexern spricht das Märchen nicht. Genau diese einseitige Rollenzuschreibung hat Napoli dazu veranlasst, in „The Magic Circle“ die Geschichte von Hänsel und Gretel aus der Sicht der bösen Hexe zu erzählen und ihr Rollenbild zu revidieren bzw. aufzuwerten, indem sie als liebende Mutter dargestellt wird, die durch äußere, magische Umstände kannibalische Gelüste aufoktroyiert bekommt, denen sie selbst durch Isolation im Wald zu entkommen versucht, was schließlich im Selbstmord der Hexe zum Schutze der Kinder gipfelt. Napoli selbst dazu:

The motive for this novel came from a question my daughter Eva asked me when she was ten years old: “Why are there so many wicked witches and evil stepmothers in fairy tales, but no wicked warlocks and evil stepfathers?” My little feminist heart beat hard and I flipped the pages of my mind through all the fairy tales I knew, looking for the worst woman character I could find. There she was: the witch in Hansel and Gretel. Nothing could be worse than wanting to eat human children. So I had her -- my protagonist -- and my job was to try to figure out why she did everything she did. I began with an exploration of cannibalism – which led me to witchcraft – which led me to Reformation Germany at the start of the 1600s. ²⁵²

Natürlich wäre eine Unterteilung in *ausschließlich* die beiden großen Gruppen von Frauenfiguren des Märchens nicht ausreichend, man denke zum Beispiel an das

²⁵¹ Lutz Röhrich: „und weil sie nicht gestorben sind...“. Anthropologie, Kulturgeschichte und Deutung von Märchen. Köln u.a.: Böhlau Verlag 2002, S. 116.

²⁵² Napoli: Something about the Author, S. 174.

Märchen vom „Fischer und syner Frau“ (KHM 19), wo sich die Ehefrau als wahre Herrin des Hauses entpuppt, die alle Fäden fest in der Hand hat.²⁵³ Dennoch beinhalten die zwei oben genannten Gruppierungen von Frauentypen einen Großteil aller weiblichen Märchenfiguren, was Anlass zu einer kritischen Auseinandersetzung gegeben hat und gibt, die oftmals Anstoß zur produktiver Auseinandersetzung in Form von Märchenbearbeitungen war, wie man im Falle Napolis bzw. der Beispiele aus dem ersten Kapitel sehen kann.

Vor der Charakterisierung Saskias soll zum besseren Vergleich ein genauerer Blick auf die Müllerstochter in „Rumpelstilzchen“ geworfen werden, die dem erstgenannten Frauentypus entspricht.

Allein die in der Anfangspassage des KHM 55 verwendeten Verben, teilweise in der Passivform, geben im Text Hinweise auf ihre Rollenzuschreibung. Das Mädchen wird zunächst vom Vater ins Schloss *gebracht*, dann vom König in die Kammer *geführt*, anstatt einfach zu „gehen“: „Als nun das Mädchen zu ihm gebracht ward, führte er es in eine Kammer, die ganz voll Stroh lag [...]“.²⁵⁴ Als Strafe oder Belohnung bestimmt der König Tod oder Zwangsheirat, sie ist demnach völlig abhängig von seiner Gunst. Mit keinem Wort will oder kann sich das Mädchen gegen die dreiste Behauptung des Vaters wehren. Röhrich über die Rolle der Tochter im Märchen:

Auch als Tochter hat die Frau gehorsam zu sein, sich ohne Widerspruch den Wünschen der Eltern zu fügen, vor allem der Stiefmutter oder dem patriarchalisch strengen Vater, will sie nicht strengste Strafen auf sich ziehen, wie im KHM 198 („Jungfrau Marleen“).²⁵⁵

Als die Müllerstochter schließlich eingesperrt wird, gibt sie sofort auf, verzweifelt und weint. „[...] sie verstand gar nichts davon, wie man Stroh zu Gold spinnen konnte, und ihre Angst ward immer größer, daß sie endlich zu weinen anfang“.²⁵⁶

Nachdem das Experiment durch die Hilfe des Männleins gelingt und am nächsten Tag wiederholt werden soll, reagiert das Mädchen genauso wie am Tag davor. Es denkt nicht daran, auf das erneute Kommen des Männleins zu hoffen oder es zu

²⁵³ Vgl. Röhrich : « und weil sie nicht gestorben sind... », S. 115.

²⁵⁴ Grimm: Kinder- und Hausmärchen, S. 285.

²⁵⁵ Röhrich : « und weil sie nicht gestorben sind... », S. 115.

²⁵⁶ Grimm : Kinder- und Hausmärchen, S. 284.

rufen, stattdessen: „Das Mädchen wußte sich nicht zu helfen und weinte [...]“.²⁵⁷ Die Müllerstochter steht nun nicht mehr nur zu dem König, sondern auch zu dem Dämon in einem Abhängigkeitsverhältnis.

Als ein Jahr vergangen war und sie das versprochene Kind bekam, „dachte [sie] gar nicht mehr an das Männchen [...]“²⁵⁸. Die Müllerstochter behält also ihre Naivität bei und handelt nicht vorausschauend.

Bevor ihr Rumpelstilzchen das Namenerraten als Ultimatum vorschlägt, fällt die jetzige Königin wieder in das gewohnte Muster und beginnt „zu jammern und zu weinen“²⁵⁹. An dieser Stelle macht die junge Mutter eine kleine Entwicklung durch, fängt endlich an zu handeln und aktiv zu werden, indem sie Boten ausschickt. In dieser kleinen Wende am Ende des Märchens meinten manche Forscher emanzipatorisches Potential zu erkennen, andere wehrten sich dagegen, Röhrich fasst zusammen:

Im „Rumpelstilzchen“ Märchen (KHM 55) ist die Müllerstochter zunächst ganz hilf- und wehrlos gegenüber ihrem prahlerischen und verlogenen Vater, später dann gegenüber dem König, mit dem sie verheiratet wird; schließlich hilflos auch gegenüber dem Dämon, der das Mädchen für seine Hilfe erpreßt – ein leider nur zu getreues Spiegelbild der familiären und gesellschaftlichen Rolle, die der Frau jahrhundertlang undiskutiert zudiktiert wurde. Dann aber nimmt diese Frau doch ihr Schicksal in die Hand. Am Schluß läßt sie ihren männlichen Gegenspieler, Rumpelstilzchen, genauso zappeln wie er seinerzeit sie. Es lassen sich eben historisch wie psychologisch die verschiedenartigsten kulturellen Prozesse aus dem Märchen und seiner Einstellung gegenüber der Frau ablesen: Für die einen deutet alles auf eine anti-emanzipatorische Tendenz, auf Systemstabilisierung der patriarchalischen Gesellschaft, auf Konservatismus; für die anderen deutet just das Gleiche auf Gesellschaftsveränderung, auf fortschrittliche, ja revolutionäre Tendenz.²⁶⁰

Soweit zur Müllerstochter, Saskias Charakter in „Spinners“ ist nun gänzlich anders gezeichnet.

Durch ihren alkoholsüchtigen Vater ist sie bereits als Zehnjährige gezwungen zu handeln und aktiv zu werden. Entgegen der gängigen Rollenzuschreibungen ist sie es, die die Familie ernährt und durchbringt. Sie arbeitet, um Geld zu verdienen,

²⁵⁷ Grimm : Kinder- und Hausmärchen, S. 285.

²⁵⁸ Ebd., S. 285.

²⁵⁹ Ebd., S. 287.

²⁶⁰ Röhrich : « und wenn sie nicht gestorben sind ... », S. 122.

kümmert sich um den Haushalt und um ihren Vater. Die Eltern-Kind-Rollenverteilung wird hier umgekehrt, Saskia opfert sich für ihren Vater regelrecht auf. Die Rolle der aufopfernden Frau wird auch oftmals den weiblichen Märchenfiguren zugeschrieben, allerdings ohne das dadurch entstehende Leiden zu thematisieren. Anders in „Spinners“, wo diese massive Überforderung eines Kindes in Form von durch Saskias Innensicht geäußelter Besorgnis und Ernsthaftigkeit Erwähnung findet.

Das Spinnen, im Märchen üblicherweise eine typische weibliche Tätigkeit, ist für Saskia also keine angemessene Freizeitbeschäftigung oder Nebenerwerb, sondern bedeutet harte Arbeit als Überlebensstrategie (bezeichnenderweise ist das Kapitel im Buch ja mit „Survival“ betitelt). Röhrich über diese Tätigkeit im Märchen: „Als überaus wichtige weibliche Tugend gilt dem Mädchen der Fleiß, den die Frau hauptsächlich in hausfraulichen Tätigkeiten wie Spinnen, Nähen, Weben und Kochen ausübt [...].“²⁶¹. Nach einiger Zeit, in der Saskia durch ihre neue Rolle einen beschleunigten Reifeprozess erlebt hat und zur geschäftstüchtigen Spinnexpertin avanciert ist, erkennt das Mädchen auch die Vorzüge ihrer Position.

Saskia may have no mother and a drunk for a father, but she has her yarn, the best yarn she's ever seen. And that's the truth. She's not fooling herself. She has walked around the market and looked carefully at all the spinner's tables. Saskia has the power to make beauty. Spinning gives her that power. [...] Saskia is poor, but she has the means to give a wonderful Christmas gift. Yes. (S. 74.)

Das Spinnen bekleidet im Roman demnach mehrere Funktionen, die nicht unwesentlich für Saskias emanzipatorische Entwicklung sind. Mit der Zeit bedeutet das Spinnen für das Mädchen nicht mehr nur Arbeit, sondern bereitet ihm auch Freude, gibt ihm Anerkennung durch ihre Kunden und verleiht ihm Macht. Dazu kommt die ökonomische Komponente. Zwar bringt ihr das Spinnen keinen Reichtum ein, allerdings löst es sie aus dem totalen Abhängigkeitsverhältnis zu ihrem Vater. Obwohl sie das Geld nicht für sich selbst, sondern für das tägliche Brot für beide Familienmitglieder ausgibt, ist sie es nun, die bestimmt, wofür wann was gekauft wird und was angespart wird. Saskia wird diesbezüglich als äußerst geschickt und geschäftstüchtig dargestellt, ohne aber der Gier zu verfallen. Ganz im Gegenteil verhält sich Saskia sogar sehr großzügig, wenn sie ihre Ware für bestimmte Kunden billiger anbietet. Diese finanzielle Unabhängigkeit des Mädchens durch Arbeit gipfelt

²⁶¹ Röhrich : « und wenn sie nicht gestorben sind ... », S. 124.

in einer Aussage Saskias, die sie in einem Gespräch über Hochzeitsvorbereitungen und Mitgiftleistungen mit Dagmar tätigt: „She reminds herself she hasn't the slightest interest in any of the youths she knows, even if Father did have a dowry to offer. Indeed, if Saskia wanted a husband, she could offer a dowry herself.” (S. 103 f.). Gleichzeitig tröstet sie das Spinnen und ihr Erfolg – in heutigen Termini gedacht „der Job“ – über ihre zerrütteten Familienverhältnisse hinweg.

Saskia macht in „Spinners“ also einen umfassenden Emanzipationsprozess durch, der vor allem im Vergleich mit ihrer Märchenvorlage als deutlicher Eingriff in den Hypotext ins Auge sticht. Durch die Realitätsannäherung an eine mittelalterliche Gesellschaft ist diese aber nur bis zu einem gewissen Punkt möglich, was Saskia immer wieder an die Grenzen des patriarchalen-feudalen Systems stoßen lässt, die sie nicht zu durchbrechen vermag. Crew dazu:

Napoli works within the bounds of the belief system and gender ideologies of her setting while showing how her protagonists – male and female – push at the boundaries that constrain them. In *Spinners*, for example, Napoli and Tchen provide rich contextual details to convey the sense of a medieval setting. Saskia may challenge the restrictions placed on her by gender, but it is shown that there are limits to the way she may conduct or change her life.²⁶²

Damit unterscheidet sich Napoli von den früheren Märchenbearbeitungen, die ihre Kritik am im Märchen transportierten Frauenbild im Zuge von Geschlechterrollenumkehrungen („Tapfere Schneiderin“) oder Komplett-Revidierungen des Charakters („furchtloses Rotkäppchen“) geäußert haben. Die Taktik, aus einem bekannten männlichen Helden eine Heldin zu machen, hat sich nicht nur die Märchenbearbeitung zu Nutze gemacht, worauf Genette verweist:

Die Änderung des Geschlechts ist hingegen ein wichtiges Element der diegetischen Transposition. Sie kann bloß die eine Funktion haben, ein Werk für ein neues Publikum zu bearbeiten: Das galt für *Robinson des demoiselles* (Robinson der jungen Damen) [Catherine Woillez: Robinson des demoiselles. Paris 1835], wo die Absicht im Titel recht deutlich anklingt. Sie kann, thematisch aktiver, die pragmatische Wandlungsfähigkeit des Hypotextes ausloten. Das gilt für die verschiedenen Feminisierungen des Schelmenmotivs [...]. Die interessanten Geschlechtsänderungen sind, scheint mir,

²⁶² Crew: *New Tales from Traditionally Texts*, S. 84.

diejenigen, wo die gesamte Thematik des Hypotextes durch den bloßen Geschlechtswandel umgekehrt und mitunter ins Lächerliche gezogen wird. (S. 109 f.)

Diese diegetische Transposition angefangen mit dem Geschlecht kann in der Geschichte der Gattung der Märchenadaptionen wieder als erster Schritt verstanden werden, den Napoli nicht übernimmt. In ihren Werken wird aus Rapunzel kein Mann und aus dem heldenhaften Prinzen keine Prinzessin. Die übernommene Diegese aus dem Hypotext gestaltet eine forcierte Emanzipation der weiblichen Charaktere natürlich schwieriger, was ein gewisses Geschick der Autorin bezüglich der Auflösung von vorgegebenen Handlungselementen erfordert, wie sich weiter unten zeigen wird.

Diese Form von subtilerer Revidierung der Genderrollenbilder, mit der sich Napoli von anderen Bearbeitungen deutlich unterscheidet, wird auch von der Sekundärliteratur besonders hervorgehoben. In folgendem Zitat wird auf Anne Cranny-Francis verwiesen, die in „Feminist Fiction“²⁶³ die Genrebilder von Märchen, Fantasy, Romanen, Utopien etc. unter feministischen Kritikpunkten untersucht:

Criticism leveled against versions in which changes are made only at the surface level of story include the argument that little attention is paid to the conventions and discursive formations of traditional tales that frequently encode patriarchal discourses (Cranny-Francis, 1990, p.205). Changing the representational level of story, Cranny-Francis argues, is insufficient to rework conventions of genres that encode a patriarchal discourse. Napoli modifies and uses elements of a traditional tale to redefine gender roles for male and female protagonists. However, Napoli also redefines gender roles and gendered relations through constructing her retellings through discourses alternative to those voiced in traditional tales. As Cranny-Francis points out, feminist writers also need to place a patriarchal discourse “in dialogue” with other discourses that encode alternative ideologies and values (p. 205).²⁶⁴

Dadurch, dass Napoli und Tchen den patriarchalen Diskurs bewusst thematisieren und die Grenzen einer Emanzipation innerhalb eines solchen Systems aufzeigen, wird die Kritik daran noch deutlicher. Saskia wird von den RezipientInnen nur als aktive, intelligente, mutige, selbstständige junge Frau wahrgenommen, *weil* sie innerhalb eines patriarchalen-feudalen Rahmens agiert. Innerhalb der Diegese einer

²⁶³ Anne Cranny-Francis: *Feminist Fiction. Feminist Use of Generic Fiction*. Cambridge UK: Polity Press 1990.

²⁶⁴ Crew: *New Tales from Traditional Texts*, S. 87.

heutigen, modernen Gesellschaft würden ihr gegenüber der Vorlage modifiziertes Verhalten und ihr Charakter nicht so stark auffallen und somit anders gewichtet sein.

Die Grenzen Saskias Handelns werden deutlich, als ihr Vater nach schwerer Krankheit wieder nüchtern geworden ist und er die Zügel sofort wieder in die Hand nimmt. Er bestimmt, dass Saskia von nun an zu Hause bleiben und spinnen soll und er die Ware am Markt verkauft. Wer das Geld für ihre Arbeit bekommt und damit wirtschaftet, liegt wohl auf der Hand. Sein Wort als männliches Familienoberhaupt hat Gewicht, Widerspruch ist zwecklos. Auch gegenüber dem König ist Saskia eindeutig in der untergeordneten Position. Man kann hier sogar von einer doppelten Unterordnung sprechen – einerseits bedingt durch Standesunterschiede, andererseits durch das Geschlecht. Saskia ist sich dessen bewusst, lässt sich im Gespräch mit ihm aber nicht widerstandslos einschüchtern und den Mund verbieten. Durch die hohe familiäre Belastung ist sie abgehärtet geworden und lotet die Grenzen im Gespräch geschickt aus. Der König weist sie zwar oft ob ihres dreisten Verhaltens ihm gegenüber zurecht, („How dare you say no to me?“, S. 126; „Stubborn woman!“, S. 146.), findet aber, wie bereits angesprochen, durchaus Gefallen an dieser außergewöhnlichen, selbstbewussten, klugen Frau. In ihrem Verhalten dem König gegenüber kann Saskia demnach als mutig, ebenso als vorlaut und frech charakterisiert werden, ohne aber jemals leichtsinnig zu werden.

Als sich Saskia mit der aussichtslos scheinenden Situation konfrontiert sieht, Stroh zu Gold spinnen zu müssen, leidet sie zwar einerseits unter großer Angst – die realistische Todesangst wird an dieser Stelle plastisch wiedergegeben – andererseits gibt sie nicht sofort auf wie die Müllerstochter im Märchen, sondern lotet zuerst alle Möglichkeiten aus, um entweder das Gold zu spinnen oder aber aus dem Verlies auszubrechen. Saskia handelt also überlegt und rational und sucht nach Möglichkeiten, die Situation zu bewältigen.

Als nichts von alledem gelingt, bricht auch sie zusammen und weint – allerdings erst nachdem sie aktiv nach einer Lösungsstrategie gesucht hat. Bei ihrer nächsten Aufgabe ist sie so vorausschauend zunächst einmal auf das Erscheinen des Spinners zu warten, bevor sie verzweifelt.

Die Zwangsheirat mit dem König und der damit verbundene höchst mögliche soziale Aufstieg, der im KHM 55 als Belohnung stilisiert wird, wird in „Spinners“ von Saskia,

wie bereits erwähnt, nicht widerstandslos akzeptiert. Saskia scheut sich nicht, sich dagegen zu wehren, jemanden zu heiraten, der sie gerade eben ernsthaft noch töten wollte. In dieser kämpferischen Vehemenz zeigt sich Saskias Wille zur Selbstbestimmtheit, der natürlich wider das typische Verhalten aller Märchenschönheiten steht, die sehnlichst auf solche „Anträge“ warten. Dennoch nimmt sie ihn schließlich, mehr oder weniger gezwungenermaßen an, da sie einsieht, dass sie in der Stadt keine Zukunft mehr hat und mittellos fliehen müsste. Die Ehe mit dem König, der ihr Spinnrad verbrannt hat und somit das Risiko des erneuten Befehls zum Spinnen aus dem Weg geräumt hat, scheint ihr diesbezüglich das geringere Übel. Saskia handelt auch hier wieder überlegt und entscheidet sich bewusst für eine Vernunft-ehe. Die Beziehung zum König wird von Napoli und Tchen in keinsten Weise romantisiert. Saskia gewöhnt sich mit der Zeit einfach an ihn und seine Laune und lernt mit diesem gebieterischen Mann umzugehen: „Saskia massages the king’s arms and shoulders. He is a difficult man – intemperate and impatient. Still, Saskia has learned ways to calm him.” (S. 148.). Mit einer gleichberechtigten Beziehung hat das freilich nichts zu tun. Crew: „The relationship between the king and saskia is not equalized. She knows that the king still has the power over her life [...].“²⁶⁵

Wie löst Napoli, deren Bearbeitungsintention also unter anderem eine Revidierung der festgeschriebenen Rollenbilder im Märchen ist, die Zwangshochzeit zwischen Prinz und Mädchen in ihren anderen Transpositionen auf? Gemäß ihrer Bearbeitungstaktik wird die Hochzeit wie auch alle anderen Elemente des Grundgerüsts des Märchens übernommen. In „Zel“ lässt sich diese Strategie mit einer gender-sensiblen Bearbeitung verbinden, indem sich das Mädchen und der Prinz vorab schon treffen und ineinander verlieben. Sie verzehren sich jahrelang nacheinander, bis der Prinz sie schließlich im Turm aufspürt. Die Lösungsstrategie dieses Unterfangens lautet also einfach: wahre Liebe. In „Bound“ kommt eine Mischform aus den beiden anderen Büchern - also Liebe bzw. Vernunfttheirat - zum Tragen. Als der Prinz schließlich in die Hütte des Mädchens, Xing Xing, kommt, um ihr den Schuh anprobieren zu lassen (dieses Handlungselement ist dasselbe wie in der Grimm’schen Version), stößt es sich zunächst an seinem arroganten Vorhaben, sich die passende Frau zu suchen und einfach zu nehmen. Trotzdem wird der Weg

²⁶⁵ Crew: New Tales from Traditional Texts, S. 84.

zur Hochzeit durch eine Grundsympathie für einander geebnet, die unter anderem auf derselben emanzipierten Einstellung Frauenrechten gegenüber basiert. Zum besseren Verständnis muss nachgetragen werden, dass Xing Xing als eines der wenigen Mädchen ihres ärmlichen Umfeldes Schulbildung erhalten hat und deshalb meist skeptisch beäugt oder ausgestoßen wurde. Zudem empört sie sich über gängige Heiratspolitik, forciert durch ihre Stiefmutter, die Frauen als käufliche Ware wertet. Hier folgt ein Auszug aus der Begegnung des Prinzen mit Xing Xing, nachdem sie sich schon etwas näher gekommen sind, der gleichzeitig den Schluss des Romans bildet:

The prince knelt on one knee and put both shoes on Xing Xing.

"You're the one", he said. "You're my wife."

"Is that an offer?" said Xing Xing. "We haven't even exchanged names." [...]

"There are important things about me that you need to know," said Xing Xing.

"Let me hear them."

"I don't want to be bought or sold," said Xing Xing.

"Neither do I."

"I can read and write," said Xing Xing.

"So can I."

"My feet are not bound."

"I noticed," said the prince.

"I have no dowry."

"I need none," said the prince. He stepped closer, and his face grew tender. "Leave this woman and her daughter. Come, dearest Xing Xing, come with me. We have the rest of our lives for the rest of your list."

And so Xing Xing put out her hand, with full understanding, and the prince took it.

And the word kept moving, not toward any goal, just going, because that's what life does, as Kong Fu Zi says. And it's bound to be better with a companion who knows how to be tender, a companion you may grow to cherish.²⁶⁶

Vor allem der Kommentar am Schluss verdeutlicht Napolis Auflösungsstrategie der vorgegebenen Märchenhandlung. Die Beziehung der beiden wird nicht romantisch verkitscht, sondern lediglich als ein möglicher Anfang einer Liebesbeziehung gezeichnet. Auf jeden Fall ist das Mädchen mit einem aufgeschlossenen, liebevollen Prinzen besser dran, als mit einer armen, gewalttätigen Stiefmutter, weshalb hier wie in „Spinners“ die Vernunftargumente gegenüber dem Herz siegen, wobei in „Bound“

²⁶⁶ Donna Jo Napoli: Bound. New York: Simon & Schuster 2004, S.183 f.

die Möglichkeit der wahren Liebe, die sich entwickeln könnte, hoffungsvoll offen gelassen wird.

Zurück zu Saskia, diese hat sich mit ihrem Leben am Hof arrangiert, ein wahrgewordener Traum ist dieser goldene Käfig aber bei weitem nicht. Nur einmal war die Königin seit ihrer Hochzeit außerhalb des Schlosses (nämlich bei Dagmars Hochzeit), der König hingegen verlässt es ständig. Saskia fühlt sich unwohl, einsam und ist gelangweilt, mit der Zeit gibt sie sich damit nicht mehr zufrieden und verwickelt den König in eine Diskussion, in der die gängigen Rollenzuschreibungen zur Sprache kommen, und aus der sie schließlich siegreich hervorgeht:

“I’m leaving for two nights,” says the king.

Saskia feels a twinge – of what? She won’t miss him. But the fact that she’ll have nothing to do while he’s gone. [...]

“I want a tutor, so I can learn to read. I want to start immediately.”

The king takes a bite of wurst and looks up. “You’re full of surprises today.” [...]

“You said once that I was wise. A wise person should read.”

“A wise man perhaps.”

“I ran a spinning business for years. I have a mind for business.”

“What has this to do with reading?”

“If I could read, I could help in managing the castle’s affairs,” says Saskia. “I could keep the ledgers.”

„You’ll raising children soon.“ [...]

“They don’t take every waking moment.” [...]

“A lot goes into managing the castle affairs. Your time is too valuable to waste on details. A woman has a mind for details.”

The king sits back and considers her. He strokes his chin again. At last he says: “All right.” [...]

The only person in this castle who cares at least about her is walking away. For an instant, she glimpses the solitude of the years spread before her. (S. 152 f.)

Der Wunsch nach Bildung und Weiterbildung - oft der Schlüssel jedweder Emanzipation - ist folglich durchgängiges Motiv in Napolis Märchenbearbeitungen.

Auch in Bezug auf die etwaige Rückkehr des Spinners ist Saskia keineswegs so blauäugig und naiv wie die Müllerstochter im Märchen. Wie bereits im Kapitel 5.3.4.3. angesprochen, trifft sie zunächst alle möglichen Vorkehrungen, um nicht schwanger zu werden, als es dann doch so weit ist, solche, um das Schloss Tag und Nacht zu

bewachen – dadurch , dass der Spinner aber von Elke hereingeführt wird, werden ihre Pläne zunichte gemacht.

Durch die Fokalisierung auf die Figur der Saskia über weite Strecken des Buches hinweg werden die LeserInnen Zeuge ihres bewegten Innenlebens. Entgegen der flachen, eindimensionalen Charaktere des Märchens, arbeiten die Autoren hier mit psychologischer Durchdringung, die sich besonders gut am Ende des Buches zeigt, als Saskia klar wird, dass der Spinner ihr Vater ist, der sich eigentlich nur nach Akzeptanz und Liebe sehnt und den sie bei der Nennung des Namens zerstören wird (siehe Zitat auf Seite 84). Durch ihre Entscheidung für das Kind und gegen ihren Vater, verlässt auch sie die klar definierte Position der „guten“ MärchenheldInnen. Die Konsequenzen sind ihr bewusst, als sie schließlich den Namen ausspricht. Sie nimmt in Kauf, ihren Vater psychisch zu zerstören, obwohl sie natürlich nicht abschätzen kann, welche physischen Folgen die Benennung haben wird. Durch die Fokalisierung beider Seiten im Roman, durch die sowohl Saskia als auch der Spinner zu Identifikationsfiguren geworden sind, bringen die LeserInnen dem Spinner am Ende des Buches Mitgefühl entgegen, was Saskia unweigerlich aus der Sympathieträger-Rolle entlässt. Mit dieser Abwertung der Protagonistin und Aufwertung des ehemaligen Antagonisten am Ende des Buches sind die klaren Märchenklassifizierungen von „Gut“ und „Böse“ endgültig aufgebrochen. Kein Mensch lässt sich nur auf eine Seite festlegen. Ich erinnere an Napolis Worte: „How many people in real life do you know who are totally one way or another, with no subtlety? Why should these people in my head be any different?“²⁶⁷ Die Modifikation von Märchenfiguren zu menschlichen Wesen bringt diese Änderung unweigerlich mit sich, was wieder im Sinne der Gesamtaussage des Buches verstanden werden kann. Im Märchen als Verkörperung von Idealtypen herrscht Klarheit, in einem realitätsnahen, psychologischen Roman nicht.

²⁶⁷ Email-Interview mit Donna Jo Napoli, 18.3.2009.

5.3.5.2. Spinner - Die Rehabilitierung eines Bösewichts

Die Figur des Spinners wird durch seine Fokalisierung im Roman zur gleichberechtigten zweiten Hauptfigur aufgewertet. Im KHM 55 ist der Fokus eindeutig auf die Märchenheldin, die Müllerstochter, gelegt, die Motive des Männleins bleiben, wie bereits eingehend erläutert, völlig im Dunkeln. Im Märchen wird Rumpelstilzchen durch seine angebotenen Helferdienste vorerst als ambivalent wahrgenommen. Mit der Forderung nach dem Kind der Müllerstochter als Gegenleistung entpuppt es sich allerdings schnell als eindeutiger Bösewicht, der seine überlegene Machtposition ausnutzt, indem er mit der Königin Ratespielchen treibt.

Die Figur des Spinners ist in Napolis und Tchens Roman wesentlich komplexer und komplizierter angelegt. Parallel zur Entwicklung des jungen Mädchens Saskia zur erwachsenen Frau, wird die Wandlung vom geselligen, liebenden, jungen Mann mit Zukunftsperspektive zum enttäuschten, verletzten und verkrüppelten Einsiedler gezeichnet. Durch die erfahrene Ablehnung, Ausgrenzung und Verletzung hat er seinen Glauben und sein Vertrauen an bzw. in die Menschheit verloren. Hinter den Annäherungsversuchen Elkes vermutet er deshalb zunächst nur Mitleid:

He's losing the ability to gauge people from their comportedment. So maybe the blue lines in Elke's wrist are turned toward him not to invite a kiss, but just because that's the way she moves. Maybe the softness that comes into her eyes now and then is nothing more than pity. The spinner got tired of pity so long ago it seems like another lifetime. (S. 85.)

Durch die Nachzeichnung dieser Wandlung vom lebenslustigen Jungen zum verbitterten Rächer, werden seine Gefühle und Taten nachvollziehbar und erklärbar, wodurch er dem Bösewicht-Klischee nicht mehr entspricht. Obwohl er definitiv nicht 100 prozentiger Sympathieträger ist, wird seine Rolle innerhalb des Märchenplots doch gewissermaßen rehabilitiert. Ein Verfahren, das innerhalb der Aufwertung nach Genette nicht ungewöhnlich ist, spricht er doch von der Rehabilitierung „einer zuvor mißachteten oder verachteten Gestalt“ (S. 465.).

Diese Rehabilitierung des Bösewichtes, ist, wie bereits angesprochen, durchgängige Intention Napolis. Sie zeichnet die böse Zauberin in „Rapunzel“ als unfruchtbare,

frustrierte Frau, die ob ihres Kinderwunsches einen Pakt mit den Dämonen eingeht, der sie später dazu zwingt, ihr eigenes Kind einzusperren. Auch die Hexe aus „Hänsel und Gretel“ wird erst durch das Einwirken von Dämonen zur Kannibalin. Alle AntagonistInnen haben gemeinsam, dass sie nicht wie im Märchen von vornherein böse sind, sondern aus den verschiedensten Gründen erst so geworden sind bzw. deshalb gezwungen sind, Dinge zu tun, die von außen als „böse“ gewertet werden. Sind in „The Magic Circle“ und „Zel“ äußere magische Umstände dafür verantwortlich, verhält es sich in „Spinners“ anders. Obwohl die äußere Verwandlung des Spinners schon mit übernatürlichen Mächten zu tun zu haben scheint, ist sie nur der Anstoß seiner inneren Wandlung. Wirklicher Auslöser ist das ablehnende Verhalten seiner Mitmenschen, allen voran seiner Geliebten, das ihn den Glauben an die Menschheit verlieren und derart ausgeprägte Rachegefühle entwickeln lässt. In diesem Sinne verfolgen Napoli und Tchen eine ähnliche Strategie wie Otto Gmelins neue Version von „Hänsel und Gretel“, die im ersten Kapitel angesprochen wurde und in der eine revidierte Hexenfigur gezeigt wird. Pischke dazu:

Die Hexe ist nicht mehr die Verkörperung des Bösen schlechthin, sondern eine alte Frau, die durch Erfahrungen mit der Umwelt böse geworden ist. Sie lebt im Wald, weil man sie vertrieben hatte [...]. Aggression ist demnach nicht angeboren, sondern gelernt, entwickelt worden und kann daher auch wieder verlernt, abgelegt werden. Der Tod der alten Frau ist nicht erforderlich: war sie böse geworden, weil das Dorf sie verjagt hatte, kann sie durch neuerliche Integration in die Gemeinschaft resozialisiert werden.²⁶⁸

Durch die Darlegung der Gründe und Hintergründe des Entwicklungsprozesses zum „Bösen“ dieser Figuren werden sie, wie gesagt, in gewisser Weise rehabilitiert, ihr Verhalten wird nachvollziehbar, wenn auch nicht zur Gänze. Oft plagen diese Figuren auch Schuldgefühle und Selbstzweifel, wodurch ihre Schreckenstaten bis zu einem gewissen Punkt relativiert werden, was diese Charaktere deutlich von ihren Märchenvorlagen abgrenzt. So holen die Mutter von Zel die Erinnerungen an deren leibliche Eltern, denen sie das Kind weggenommen hat, immer wieder ein:

What had I done, after all? I hadn't really ever hurt anyone.
And now the wail of the woman rang out, the woman whose arms flew over her head as her husband handed Zel to me, the woman who fell to her knees and begged me not to

²⁶⁸ Pischke: Das veränderte Märchen, S. 108.

take the child, the woman who rent her clothes in her grief. Would I never be rid of that memory?²⁶⁹

Noch viel ausgeprägter ist diese innere Zerrissenheit, dieser innere Zwiespalt bei der Figur des Spinners. Er ist zwischen seinem alten Ich und seinen jetzigen Gefühlen ständig hin- und hergerissen, was in seinem Verhalten Ausdruck findet. Mal ist er eindeutige Identifikationsfigur, der man als LeserIn Mitgefühl entgegenbringt, wenn er zum Beispiel das Spinnrad seiner großen Liebe wiedergewinnt und unter Tränen küsst, dann wiederum verhält er sich barsch und kalt, vornehmlich gegenüber Elke. Obwohl er sich durchaus zu ihr hingezogen fühlt, kann er kein Vertrauen in sie setzen und benutzt sie schließlich nur, um an das Kind zu kommen. Seine Skrupellosigkeit geht so weit, dass er sie bewusst dazu manipulieren möchte:

Elke flushes with frustration. "You expect me to accept every strange habit of yours without question, and you try to shame me when I show the most natural curiosity." [...] The spinner stretches his neck forward and rubs the back of it. For the first time, it dawns on him that he will not be able to live with his grand child here in peace unless Elke consents.

He has several months to figure out how to make that happen. He is afraid he will need them all. (S. 171.)

Trotz aller Demütigung hat sich der Spinner einen Rest Stolz behalten, was sich darin äußert, dass er Elke nicht in seine Hütte lässt, weil er sich ob ihres schäbigen Zustandes schämt. Die Ausgrenzung aus der Gesellschaft hat sich aber auch noch auf anderem Wege auf sein Verhalten ausgewirkt. Als Verstoßener hat er gewissermaßen auch nichts mehr zu verlieren, für ihn gelten die üblichen zwischenmenschlichen Umgangsformen wie Höflichkeit nicht mehr. Als Beispiel dafür kann die Marktszene genannt werden, wo er der herablassenden Elke dreist seine Forderungen entgegenschleudert: „'Pay me. And make it a price worthy of a king's spinner.'“ (S. 67.).

Sein Schwanken zwischen dem, was er einmal war und dem, was die Leute aus ihm gemacht haben, gipfelt natürlich in seiner ambivalenten Beziehung zu seiner Tochter. Einerseits setzt er alle Hebel in Bewegung, als er erfährt, dass sein Kind Hilfe braucht. Saskias Vater ist sogar bereit, das risikoreiche Spinnen noch einmal auf sich

²⁶⁹ Napoli: Zel, S. 141.

zu nehmen: „He has not used this leg since the last time he spun straw into gold – when he still loved her mother. It must work now. It must, for his daughter’s life hangs in balance.“ (S. 120.). Als der Spinner aber merkt, dass Saskia seine „Liebe“ nicht sofort erwidern kann, schnappt sein geöffnetes Herz bildlich gesprochen sofort wieder zu und die Chance ist vertan. Ihm ist es ob seiner schlechten Erfahrungen einfach nicht mehr möglich, sich emotional zu öffnen bzw. auf eine sich kontinuierlich aufbauende Beziehung zu seiner Tochter zu vertrauen. Seine innere Zerrissenheit drückt sich in besagter Szene auf sprachlicher Ebene deutlich im Gegensatzpaar „He loves her“ bzw. „He hates her“ aus. Es ist der Moment, nachdem Saskia ihren Körper als Gegenleistung angeboten hat:

He loves her. Love should come from her, as well. Surely love will come. He puts a hand on her arm.

She blinks. He can see her jaw tighten. Her upper lip twitches. Her eyes flash – is it recognition? Recognition at last? Oh, oh, no – they flash revulsion. And now they glaze over, as she distances herself. Her body is here with the spinner, but her spirit has fled.

He gnashes his teeth in fury. She is her mother’s daughter; she sees only with her eyes. He hates her. And she deserves it, unfeeling ingrate that she is. He will leave her here to die because she has nothing to give him. Nothing, nothing. He wants nothing in this world but love.

Oh, God, the thought thunders – it would cause his skull to explode: There is something she can give him. It is a gift of her womanhood that he will trade for, a gift she doesn’t merit having anyway; it is someone who will be raised in the spinner’s home, someone who will look with heart as well as eyes. (S. 132.)

Der Spinner, ein „gebranntes Kind“, wenn es um Ablehnung geht, zeigt sich in dieser Szene so voreingenommen, dass die ahnungslose Saskia gar keine Möglichkeit hat, ihm von ihrem guten Herz zu überzeugen. Durch die äußerliche Ähnlichkeit mit ihrer Mutter und ihren Anflug von Ekel bei der Berührung fühlt er sich wieder in die Zeit zurückversetzt, als ihm seine Geliebte das Herz brach, was all seine alten Gefühle hochkommen lässt. Im Gegensatz zum Rumpelstilzchen im KHM 55 kann der Spinner statt als jähzornig und wütend vielmehr als nachtragend und hypersensibel charakterisiert werden. Als er seine Forderung schließlich ausspricht, kommen ihm aber doch wieder Zweifel und Bedenken. Diese Passage spiegelt gut den inneren Zwiespalt des Spinners wider und gibt einen Einblick in die psychologische Zeichnung dieses Charakters durch die Autoren:

“In exchange for your firstborn.“

Saskia’s face becomes a mask. The spinner listens to the echo of his own hideous words.

He knows his request is unpardonable. Someone cries inside him.

No. This cannot be.

He repents. He will spin straw for the girl. She is her daughter, she is, despite her feelings toward him. He will spin. [...]

Yet he does not speak. The silence grows. He does not retract his offer. Oh, pitiless world, he cannot. [...]

“A life for a life“, she says. “May God forgive us both.” (S. 133.)

Von diesem Zeitpunkt an bis zum dramatischen Ende des Romans wird der Spinner von Selbstzweifeln geplagt, immer wieder versucht er seine geplante Tat vor sich selbst zu rechtfertigen, zwei Beispiele:

The spinner can’t think this way. He cannot afford to feel sympathy. Saskia is young and strong. She’ll have other children. And she’s the queen – she’ll have whatever she desires. He’s the one who needs now. He’s the one who waits empty for the child to fill his life. (S. 168.)

She will lose her child, her one love. The spinner has already lost his child and his love. Everybody suffers. It’s not the spinner’s fault; Saskia brought it on herself. She has no right to make him feel her pain. (S. 184.)

Der Spinner betrachtet seine Tat also als Art ausgleichende Gerechtigkeit. Er wurde all dessen beraubt, was ihm teuer war, jetzt übt er Rache. Dass Saskia die unglückliche Rolle der Büsserin innehat, schreibt er ihr selbst zu. Seiner Ansicht nach hatte sie ihre Chance, mehr ist er nicht bereit zu bieten, zu verletzt ist sein Stolz, zu geschunden sein Ego. Er ist nicht fähig zu verzeihen, hier kommt wieder seine charakteristische Hartnäckigkeit zum Vorschein, von der angetrieben er am Beginn der Geschichte wie besessen an der Fertigstellung des Kleides gearbeitet hat.

Einzig in das Kind setzt er alle Hoffnungen, seine Liebe und Zuneigung soll den Spinner für all die Jahre Einsamkeit und Frustration entschädigen. Die Innensicht des Spinners in den Passagen des Buches, in denen er sich intensiv auf ein Leben mit einem Baby vorbereitet, bietet hohes Identifikations- und Sympathiepotential für das Empfinden der LeserInnen. Überhaupt ist es erst die Charaktertiefe von Napolis Figuren, die eine Identifikation zulässt, Crew: „In her revisions of fairy tales, Napoli does, indeed, redefine fairy tale protagonists, creating complex fully realized

characters with whom readers may relate to more closely than to their counterparts in traditional tales.”²⁷⁰

Genau diese verletzliche und fürsorgliche Seite des Spinners veranlasst Crew im Zuge der Revidierung der Genderrollen Napolis auch von einem neuen Männlichkeitsbild zu sprechen, das die Autorin in ihren Märchenbearbeitungen konstruiert:

Napoli pays as much attention to subverting stereotypes of heroes and princes as to redefining female protagonists. [...] [the protagonists] possess qualities that challenge Western patriarchal stereotypes of masculinity. They are represented as loving and compassionate; they demonstrate through their actions and their discourse a commitment to family and loving relationships.²⁷¹

Beispiele dafür wären der Prinz aus „Rapunzel“, der in „Zel“ als Graf Konrad jahrelanges Leid auf sich nimmt, um seine Geliebte zu finden und der inzwischen alle Mühe hat, sich gegen die Heiratspolitik seiner Eltern zu wehren, die ihn ohne sein Einverständnis mit einer einflussreichen Adligen verlobt haben. Das Motiv der arrangierten Heirat wird normalerweise als typischer Kritikpunkt aus feministischer Sicht formuliert und weniger als Problem eines Mannes thematisiert. Auch wenn der Auftritt des Prinzen in „Bound“ nur kurz ist, wird dieser zweimal als „tender“ charakterisiert und als weltoffen dargestellt. Der Spinner nun trägt viele Attribute, die als typisch feminin bezeichnet werden können: er spinnt, er trauert um seine Geliebte, er sehnt sich nach familiärem Halt, er möchte sich alleine um ein Kind kümmern. Die klischeehafte Rollenverteilung im Märchen wird bei Napoli demnach auf femininer wie auf maskuliner Seite völlig auf den Kopf gestellt.

Hilary Crew sieht weiters die engen Mutter-Tochter-Beziehungen im Werk Napolis als Indiz feministischen Schreibens:

Napoli places emphasis on interpersonal and family relationships in her revision of fairy tale. She focuses, particularly, on the mother-daughter relationship in *Zel* and *The Magic Circle*. In contradistinction to the Brothers Grimm’s versions of “Rapunzel” and “Hansel

²⁷⁰ Crew: *New Tales from Traditional Texts*, S. 83.

²⁷¹ Ebd., S. 83.

and Gretel", in which love and relationship between mothers and daughters are absented and devalued, the relationship between mothers and daughters is made central to Napoli's stories. In employing circular plot forms to encode love and connections between mothers and daughters, Napoli uses discursive practices associated with feminist writers.²⁷²

Diesen Aspekt habe ich bewusst an dieser Stelle aufgegriffen, da ich diesbezüglich nicht Crews Meinung vertreten kann. Crew folgert weiter, dass auch in „Spinners“ eine enge Bindung von Saskia an ihre tote Mutter spürbar gemacht wird und geht dann auf das Vater-Sohn-Verhältnis in Napolis anderen Romanen ein. Eine Differenzierung in Mutter-Tochter- bzw. Vater-Sohn-Beziehung scheint mit hier zu kurzfristig und zu einseitig auf eine feministische Leseart festgelegt. In „Spinners“ wird zwar einige, wenige Male auf Saskias Halbwaisendasein hingewiesen, allerdings wird dieses im Vergleich mit der Problematisierung der Vater-Tochter-Beziehung weit weniger gewichtet, weshalb ich diesbezüglich weder von Mutter- noch von Vater-, sondern von Elternschaft als zentralem Thema in Napolis Œuvre sprechen würde. In der obigen Skizzierung der zwiespältigen Lage des Spinners zeichnet sich auch deutlich sein Verständnis von Elternschaft ab, das immer wieder im Gegensatz zu seinen Rachegefühlen steht und diese relativiert. Der Spinner ist also gefangen zwischen seiner Rolle als Vater und der des verschmähten, rachesüchtigen Geliebten, wovon er sich bis am Schluss nicht zu befreien vermag. Mit dieser Zwischenposition von gut und böse widerspricht der Spinner, wie bereits öfters angedeutet, der typischen Charakterisierung und Positionierung des Märchenantagonisten. Schon Charlotte Bühler erachtete im Bezug auf die Charakterisierung der Märchenfiguren die Eindeutigkeit und Polarisierung als überaus bedeutend:

Das wichtigste Gesetz für die Charakteristik der Personen im Märchen ist das Gesetz der Polarisierung. Darin ist ein Mehrfaches beschlossen, einmal, daß die Charaktere einfach und typisiert, sodann daß sie meist als Extreme aufgefasst sind, schließlich daß sie in Beziehung aufeinander, und zwar in gegensätzlicher Beziehung gedacht sind.²⁷³

²⁷²Crew: *New Tales from Traditional Texts*, S. 89.

²⁷³Bühler/ Bilz: *Das Märchen und die Phantasie des Kindes*, S. 32. – Zit. nach: Nicole Lehnert: *Brave Prinzessin*, S. 16.

Mit der uneindeutigen Zuschreibung der Attribute „gut“ und „böse“ für die Figur der Saskia und vor allem für die des Spinners wird nun im Roman die klassische Held-Bösewicht-Dichotomie völlig aufgehoben. Die Mehrdimensionalität aller Charaktere wird proklamiert. Alle Figuren in „Spinners“ zeigen sich von (mindestens) zwei Seiten, zusätzlich wird ein und dieselbe Handlung aus zwei Perspektiven erzählt. Was bleibt, ist die Erkenntnis der Subjektivität von Wahrheit und die stille Aufforderung zu hinterfragen und kritisch aufzuhorchen, wo immer sich eindeutige Wahrheiten anzubieten scheinen, womit erneut die Autorenintention aufgegriffen wäre. Napoli kritisiert den moralischen Missbrauch von Kinderliteratur scharf:

But I never set out to convince people of a particular moral. And I deeply resent children's books that do that. Writers for children are in a particularly responsible position. Children have a tendency to believe what they read. They look to books for truth and knowledge and guidance. For that reason alone, writers have to be strict with themselves. We cannot indulge in our favourite diatribes. We must be honest and fair at all the times. We offer – we don't persuade. And anyone who stands on a soapbox before children is abusing power.²⁷⁴

Als die in „Spinners“ zu Grund liegende Intention oder „Moral“ kann paradoxerweise gerade die Wachsamkeit vor Moralpredigten und objektiven Wahrheitsansprüchen verstanden werden, die besonders im Märchengenre zuhauf proklamiert werden. Napoli weiter über ihre Schreibintention, die wieder im Sinne der Aufbrechung der verhärteten Binärstrukturen des Märchens verstanden werden kann und sich auf den Charakter des Spinners anwenden lässt:

That doesn't mean, however, that I feel comfortable presenting everything objectively to children. I don't. The world is full of beauty and evil, and we are all part of both. Children know this from a very early age. They see, they try to understand. But their understanding is delicate and fragmented, and if it is ever to become strong and whole, it needs to be nurtured along.²⁷⁵

In diesem Sinne findet in Napolis Märchenbearbeitungen eine von Genette als „Transumwertung“ bezeichnete Substituierung des Wertesystems statt. Das Wertesystem des Märchens, basierend auf den Prinzipien „Gut“ und „Böse“ mit der

²⁷⁴ Napoli: *Something about the Author*, S. 176.

²⁷⁵ Ebd., S. 177.

Zielsetzung „böse verliert, gut gewinnt“, wird von einem menschlichen Wertesystem substituiert, das die unterschiedlichsten Facetten der allgemeinen menschlichen Gefühlsdichte beinhaltet (Liebe, Hass, Eifersucht, Rache, Egoismus u.v.m.) und zwingende Bedingung des Genrewechsels vom Märchen zum Roman darstellt.²⁷⁶

²⁷⁶ Vgl. Genette: Palimpseste, S. 493 ff.

6. Conclusio

An dieser Stelle möchte ich noch einmal alle von Napoli und Tchen forcierten Bearbeitungsstrategien zusammenfassen und auf mögliche Autorenintention und Aussage des Buches sowie Positionierung innerhalb der Gattung der Märchenbearbeitungen eingehen.

Napoli/Tchen haben in „Spinners“ die Grundelemente des KHM 55 unverändert belassen, die charakteristischen Strukturmerkmale des Volksmärchens aber fast durchgehend nicht mit übernommen. Ihre Geschichte ist mehrsträngig und komplex, die Figuren sind psychologisch durchdrungen, weisen Charakterdichte auf und sind nicht eindeutig als „gut“ oder „böse“ zu klassifizieren, das Sprachniveau ist hoch, der Schluss ist nicht eindeutig gut und geschlossen, Magie wird nicht als etwas Selbstverständliches wahrgenommen, Alltagsrealität findet ihren Platz. Unverändert bleiben die Mangelsituation am Beginn und die nicht konkretisierte Einschreibung in den örtlichen und zeitlichen Rahmen.

Durch die Vorgeschichte, die doppelte Perspektivierung auf das ehemalige Gegensatzpaar Heldin – Bösewicht und das neue Beziehungsgeflecht innerhalb der Figuren wird die alte Geschichte um eine neue Dimension erweitert. Der Kindesraub des Spinners/Rumpelstilzchens ist motiviert und hergeleitet worden, was die Figur aus ihrer Antagonistenrolle entlässt. Durch ihre menschliche Gefühlsdichte und Charaktertiefe kann keine der Figuren in „Spinners“ mehr einer eindeutigen „guten“ oder „bösen“ Seite zugeordnet werden. Diese Komplexität hebt Napolis Bearbeitungen von jenen AutorInnen ab, die diese Zuschreibungen nur umverteilt haben.

Napolis und Tchens Intention ihrer Herangehensweise an das KHM 55 kann mit Haas' Worten „Was immer so erzählt wurde, muss nicht deshalb schon wahr sein“²⁷⁷ subsumiert werden. Durch die verwendeten hypertextuellen Praktiken wird die übernommene Geschichte in ein neues Licht gerückt und somit eine überraschende Märchenversion präsentiert. Neu ist, dass diese Version alle wichtigen Handlungselemente des Märchens beibehält, was zu einigen Ausweichmanövern der Autoren geführt hat. Diese sind aber notwendig, da „Spinners“ den Anspruch erhebt,

²⁷⁷ Haas: Märchen und Sage, S. 313.

kein neues Märchen zu erzählen, sondern die „wahre“ Geschichte hinter dem bekannten Hypotext.

Die Veränderungen am Hypotext haben dazu beigetragen, dass der psychologische Roman für ein heutiges, junges und kritisches Lesepublikum attraktiv geworden ist. Das lückenhafte, teilweise unlogische und unmotivierte Märchen, das heute nicht mehr zeitgemäße Rollenbilder (Gender, HeldIn – AntagonistIn) und Lebenseinstellungen (Naivität) transportiert, wurde durch Motivation, Rationalität, Realitätsannäherung und Emanzipation plausibilisiert. Ziel war es, eine *mögliche* Geschichte zu schreiben, die von den LeserInnen als glaubhaft empfunden wird, ohne aber die Grundhandlung zu verändern oder eine Utopie zu entwerfen. Die vorgenommenen Veränderungen mussten folglich innerhalb eines möglichen historischen Rahmens geschehen.

Diese Bearbeitungspraktiken haben auch dazu geführt, dass die Unzulänglichkeiten und Absurditäten des Märchens sichtbar gemacht und betont werden, das Märchen als Genre also angegriffen wird.

Die überraschenden Erkenntnisse, die sich durch die neue Perspektivierung und Struktur ergeben, führen dazu, dass die RezipientInnen ihre gefestigten Werturteile revidieren müssen. Die Subjektivität von Wahrheit und die damit verbundene Möglichkeit der Manipulation werden evident.

Diese Erkenntnis verbunden mit der im Roman betonten Ratio und Logik soll den jugendlichen LeserInnen helfen, sich zu kritischen RezipientInnen zu entwickeln, die vor jedweder moralisierenden Literatur gefeit sind. Was auf den ersten Blick paradox erscheint – die Warnung vor Moralisierung als Moral – löst sich bei genauerer Beschäftigung schnell auf und kann auch auf die nicht-literarische Umwelt der LeserInnen übertragen werden. Vorsicht ist geboten, wo sich zu eindeutige Wahrheitsansprüche und Zuschreibungen anbieten, auch in der eigenen Urteilsbildung. Mit der Aufbrechung der im Märchen vorherrschenden Binärstrukturen von „Schwarz“ und „Weiß“ bei Napoli wird jegliche Eindeutigkeit aus ihrem Werk verbannt. Lässt sich Napoli demnach innerhalb der alten Märchendebatte eindeutig einordnen?

Einerseits zeigt sie gegenüber den Märchen einen gewissen Respekt, der in der davon ausgehende Faszination der Menschen begründet liegt, die über so lange Zeit kontinuierlich angehalten hat. Diese Haltung darf aber nicht als unterwürfige Verbeugungsgeste missverstanden werden - eine Einstellung, die manche AutorInnen im Zuge der Debatte dem Märchengenre entgegenbrachten. In ihrem Bestreben die „wahre“ Geschichte hinter dem Märchen zu erzählen, führt sie dessen Unzulänglichkeiten und Irrationalität ja andererseits ostentativ vor. Napoli positioniert sich demnach nicht wirklich auf einer bestimmten Seite. Sie steht dem Märchengenre doch sehr kritisch gegenüber, lässt sich aber nicht auf pädagogische Überlegungen über die Eignung von Märchen für Kinder ein. (Ich erinnere an Napolis Aussage: „Children should be allowed to hear and read whatever appeals to them. If something is not right for a child, the child will tell you to stop.“ – das ganze Zitat findet sich auf Seite 140.).

Im Zusammenhang mit ihren Märchenbearbeitungen ist es auch gar nicht so sehr von Bedeutung, inwiefern Märchen für Kinder geeignet sind oder nicht. Es ist durchaus möglich, dass Kinder die durch Binärstrukturen vermittelte Klarheit und Eindeutigkeit des Märchens zur Persönlichkeitsentwicklung brauchen. Auch möglich, dass eine Geschichte wie „Rotkäppchen“ helfen kann, Kindern die Bedeutsamkeit aufzuzeigen, sich an Gebote und Verbote zu halten. Aber Vorsicht, ich spreche hier immer von *Kindern*. Für *Jugendliche*, das intendierte Zielpublikum von Napolis Romanen, gelten solche Moralisierungungen nicht mehr – zumindest wenn es nach ihren Märchenbearbeitungen geht. Jugendliche LeserInnen sollen nach Napoli erkennen, dass es auf der Welt mehr gibt als „Schwarz“ und „Weiß“, mehr als „Gut“ und „Böse“. Sie sollen kritisch sein, hinterfragen und nicht alles hinnehmen, was man ihnen vorsetzt. Zu Recht ist beim Märchen „Rotkäppchen“, um bei diesem Beispiel zu bleiben, auf die Problematik hingewiesen worden, dass seine Moral „Mädchen, tu, was man dir sagt, sonst ergeht es dir wie Rotkäppchen“ wider jeglichem emanzipatorischen Anspruch steht. Somit wird auch keine von Napoli gezeichnete Frauen- oder Mädchenfigur jemals naiv und unkritisch handeln.

Die Autorin verbannt diese Art von Moralisierung aus ihren Märchenversionen und liefert somit auf Märchen basierende Romane für Jugendliche, die aber nicht als ausschließende Alternativen für Märchen verstanden werden dürfen, da erst die Kenntnis des Originaltextes die Bedeutung der Bearbeitungen erkennen lassen.

Literaturverzeichnis

Primärwerke:

Fetscher, Iring: Wer hat Dornröschen wachgeküßt? Das Märchen-Verwirrbuch. Mit den Grimmschen Original-Märchen u. 13 Collagen v. Helga Ruppert-Tribian. Hamburg/Düsseldorf: Claasen 1972

Grimm, Brüder: Kinder- und Hausmärchen. (Ausg. letzter Hand mit den Originalanmerkungen der Brüder Grimm) Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2006 (Bd. 1 Märchen Nr. 1-86)

Jalotzky, Alois: Alte Märchen neu erzählt. Wien: Jungbrunnen 1954

Janosch: Janosch erzählt Grimm's Märchen. Vierundfünfzig ausgewählte Märchen neu erzählt für Kinder von heute. Weinheim: Beltz & Gelberg, 1996

Lembcke, Marjaleena: Ein Märchen ist ein Märchen ist ein Märchen. Ill. v. Sybille Hein. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag 2006

Napoli, Donna Jo: Bound. New York: Simon & Schuster 2004

Napoli, Donna Jo/ Tchen, Richard: Spinners. New York: Puffin Books, 1999

Napoli: The Magic Circle. New York: Puffin Books, 1993

Napoli, Donna Jo: Zel. New York: Puffin Books, 1996

Nöstlinger, Christine: Der gefrorene Prinz. Ill. v. Friedrich Karl Waechter. Weinheim: Beltz & Gelberg 1990

Nöstlinger, Christine: Der neue Pinocchio. Ill. v. Nikolaus Heidelberg. Weinheim: Beltz & Gelberg 1988

Pommaux, Yvan: John Chatterton Détective. Paris : l'école des loisirs 1993

Pommaux, Yvan: Le grand sommeil. Paris : l'école des loisirs 1998

Pommaux, Yvan: Lilas. Paris : l'école des loisirs 1995

Rahlens, Holly-Jane: Prince William, Maximilian Minsky and Me. Cambridge MA: Candlewick Press 2005

Steinhöfel, Andreas: Der mechanische Prinz. Hamburg: Carlsen Verlag 2003

Sekundärliteratur:

Bauer, Matthias: Romantheorie und Erzählforschung. Eine Einführung. (2.aktual. u. erw. Aufl.) Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler 2005

Bettelheim, Bruno: Kinder brauchen Märchen. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt GmbH. 1977

Crann-Francis, Anne: Feminist Fiction. Feminist Use of Generic Fiction. Cambridge UK: Polity Press 1990

Doderer, Klaus (Hg.): Über Märchen für Kinder von heute. Essays zu ihrem Wandel und ihrer Funktion. Weinheim/Basel: Beltz Verlag 1983 (Schriftenreihe des Instituts für Jugendbuchforschung der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt a. M.)

Egger, Karin: Janosch und das Märchen im 20. Jahrhundert. Diplomarbeit. Graz: 1992

Feustel, Elke: Rätselprinzessinnen und schlafende Schönheiten. Typologie und Funktionen der weiblichen Figuren in den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm. Hildesheim u.a. : Georg Olms Verlag 2004 (Germanistische Texte und Studien; Bd. 72)

Franz, Kurt / Kahn, Walter (Hg.): Märchen – Kinder – Medien. Beiträge zur medialen Adaption von Märchen und zum didaktischen Umgang. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 2000 (Schriftenreihe der Deutschen Akademie für Kinder- und Jugendliteratur. Volkach e.V. ; Bd. 25)

Fuchs, Sabine / Schneck, Peter (Hg.): ... weil Kinder nicht ernst genommen werden. Zum Werk von Christine Nöstlinger. Wien: Ed. Praesens 2003 (Kinder- und Jugendliteraturforschung in Österreich 4)

Gelberg, Hans-Joachim (Hg.): Peter Härtling: Reden und Essays zur Kinderliteratur. Weinheim: Beltz&Gelberg 2003

Genette, Gérard: Palimpseste. (Palimpsestes, französisch). Die Literatur auf zweiter Stufe. (Aus d. Frz. v. Wolfram Bayer u. Dieter Hornig.) Frankfurt/Main: edition suhrkamp 1993 (Neue Folge; Bd. 683)

Haas, Gerhard (Hg.): Kinder- und Jugendliteratur. Ein Handbuch. (3. Aufl.) Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1984

Hilsch, Peter: Mittelalter. Frankfurt am Main: Beltz Athenäum 1995 (Grundkurs Geschichte 2; hg. v. Pedro Barceló)

Horn, András: Theorie der literarischen Gattungen. Ein Handbuch für Studierende der Literaturwissenschaft. Würzburg: Königshausen und Neumann 1998

Karlinger, Felix: Geschichte des Märchens im deutschen Sprachraum. (2. erw. Aufl.) Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1988

Lehnert, Nicole: Brave Prinzessin oder freie Hexe? Zum bürgerlichen Frauenbild in den Grimmschen Märchen. Münster: Professur für Frauenforschung Selbstverlag 1996 (Materialien zur Frauenforschung der Professur für Frauenforschung der WWU Münster; Bd. 7)

Lüthi, Max: Das europäische Volksmärchen. Form und Wesen. (11. Aufl.) Tübingen, Basel: A. Francke Verlag 2005

Lüthi, Max: Märchen. (10. aktual. Aufl., bearb. v. Heinz Rölleke) Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler 2004

Lypp, Maria (Hg.): Literatur für Kinder. Studien über ihr Verhältnis zur Gesamtliteratur. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1977 (Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik; Beiheft 7)

Martin, Ann: Red Riding Hood and The Wolf in Bed. Modernism's Fairy Tales. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press 2006

Mattenklott, Gundel / Wardetzky, Kristin (Hg.): Metamorphosen des Märchens. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 2005 (Schriftenreihe Ringvorlesungen der Märchen-Stiftung Walter Kahn. Hg. v. Kurt Franz; Bd. 3)

Monk, Craig: Parody as an Interpretative Response to Grimms' Kinder- und Hausmärchen. Dunedin: University of Otago 1998 (Otago German Studies; hg. v. August Obermayer; Bd. 10)

Neuhaus, Stefan: Märchen. Tübingen, Basel: A. Francke Verlag 2005

Nöstlinger, Christine: Geplant habe ich gar nichts. Aufsätze. Reden. Interviews. Wien: Dachsverlag 1996

Pöge-Alder, Kathrin: Märchenforschung. Theorien, Methoden, Interpretationen. Tübingen: Gunter Narr Verlag 2005

Richter, Karin / Hurrelmann, Bettina (Hg.): Kinderliteratur im Unterricht. Theorien und Modelle zur Kinder- und Jugendliteratur im pädagogisch-didaktischen Kontext. Weinheim, München: Juventa 2004

Ritz, Hans: Die Geschichte vom Rotkäppchen. Ursprünge, Analysen, Parodien eines Märchens. Emstal: Muriverlag 1981

Röhrich, Lutz: Gebärde-Metapher-Parodie. Burlington, Vermont: The University of Vermont 2006 (Studien zur Sprache und Volksdichtung; hg. v. Wolfgang Mieder)

Röhrich, Lutz: Märchen und Wirklichkeit. (2. erw. Aufl.) Wiesbaden: Franz Steiner Verlag 1964

Röhrich, Lutz: „und weil sie nicht gestorben sind...“. Anthropologie, Kulturgeschichte und Deutung von Märchen. Köln u.a.: Böhlau Verlag 2002

Spörk, Ingrid: Studien zu ausgewählten Märchen der Brüder Grimm. Frauenproblematik – Struktur – Rollentheorie – Psychoanalyse – Überlieferung – Rezeption. Graz: Dissertation 1983

Uther, Hans-Jörg: Handbuch zu den „Kinder- und Hausmärchen“ der Brüder Grimm. Entstehung – Wirkung – Interpretation. Berlin: Walter de Gruyter 2008

Uther, Hans-Jörg: Märchen vor Grimm. München: Diederichs 1990

Wanning Harries, Elizabeth: Twice upon a Time. Women Writers and the History of the Fairy Tale. Princeton, New Jersey: Princeton University Press 2001

Zipes, Jack: Fairy Tales and the Art of Subversion. The classical Genre for Children and the Process of Civilization. New York: Routledge 1983

Zipes, Jack: Rotkäppchens Lust und Leid. Die Biographie eines europäischen Märchens. Düsseldorf/Köln: Ullstein 1982

Zeitschriftenbeiträge:

Crew, Hilary S.: Spinning New Tales from Traditional Texts: Donna Jo Napoli and the Rewriting of Fairy Tale. In: Children's Literature in Education. Vol. 33 No. 2. (2002), S. 77-95.

Lexika:

Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung. Hg. v. Kurt Ranke. Berlin, New York: Walter de Gruyter 1977 ff. Bd. 4. Berlin, New York 1984 [Bis 2009 sind 12 Bände erschienen]

Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung. Hg.v. Rolf-Wilhelm Brednich. Begr. v. Kurt Ranke. Berlin, New York: Walter de Gruyter 1977 ff. Bd. 7. Berlin, New York 1993

Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung. Hg.v. Rolf-Wilhelm Brednich. Begr. v. Kurt Ranke. Berlin, New York: Walter de Gruyter 1977 ff. Bd. 9. Berlin, New York 1999

Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung. Hg.v. Rolf-Wilhelm Brednich. Begr. v. Kurt Ranke. Berlin, New York: Walter de Gruyter 1977 ff. Bd. 11. Berlin, New York 2004

Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung. Hg.v. Rolf-Wilhelm Brednich. Begr. v. Kurt Ranke. Berlin, New York: Walter de Gruyter 1977 ff. Bd. 12. Berlin, New York 2007

Pons. Dictionary of the English Language. (4. Aufl.) Glasgow: HarperCollins 1998

Something about the Author. (Autobiography Series; Vol. 23) o.O., o.J.

Internetquellen:

<http://pons.eu>, Stand: 3.6.2009 – Pons-Online-Wörterbuch

[http:// www.donnajonapoli.com](http://www.donnajonapoli.com) , Stand: 3.6.2009 – offizielle Homepage der Autorin

<http://www.donnajonapoli.com/biography.html>, Stand: 3.6.2009 – offizielle Homepage der Autorin

http://www.rambles.net/napoli_spinners.html , Stand: 3.6.2009 – Homepage von „Rambles- Cultural Arts Magazine »

<http://search.barnesandnoble.com/Spinners/Donna-Jo-Napoli/e/9780141311104#TABS> , Stand: 3.6.2009 – Sammlung von Rezensionen zu „Spinners”

http://www.amazon.de/gp/product/014131110X/ref=olp_product_details?ie=UTF8&me=&seller=, Stand: 3.6.2009 – Sammlung von Rezensionen zu „Spinners”

<http://www.teenreads.com/authors/au-napoli-donna.asp>, Stand: 3.6.2009 – Biographie und Interview mit Donna Jo Napoli

Anhang

Email-Interview mit Donna Jo Napoli vom 18.03.2009:

- While studying your work I got the impression that your aim seems to subvert the binary patterns of the traditional fairy tale (good – evil, beautiful – ugly, rich – poor...). Your stories always show that there is more than black or white, that everything has at least two sides.

My further (pedagogical) interpretation was that this is because a little child might need these clear structures shown in the fairy tales to be able to differentiate, whereas a young adult-reader should learn that there's a lot of gray in this world and that only because something always has been this way, that needn't be the one ultimate truth. It's always worth looking twice at something and seeing things from a different angle. Simple question: Was that your intention or am I totally wrong? Why/Why not?

Donna Jo Napoli: YOUR QUESTION IS A LOT HARDER TO ANSWER THAN YOU MIGHT THINK. WHEN I DECIDE TO WRITE A STORY, I DON'T ASK MYSELF WHY I'M WRITING IT. I DON'T HAVE A LIST OF MY INTENTIONS. INSTEAD, ALL I KNOW IS THAT I'M DRAWN STRONGLY TO THE CHARACTERS AND/OR THE SITUATION/PROBLEM OF THE STORY. I HAVE TO WRITE THESE STORIES. I SIMPLY HAVE TO. I NEED TO.

AS I WRITE, I FOLLOW THE CHARACTERS IN WHATEVER THEY DO. I WORK HARD TO LET THEM EXPOSE THEMSELVES AND THEIR MOTIVES IN WHATEVER WAYS THEY WANT TO EXPOSE THEM. BUT I DON'T TRY TO FORCE ANYTHING.

I KNOW THIS KIND OF ANSWER TO YOUR QUESTION MUST BE FRUSTRATING. PEOPLE OFTEN THINK THAT WRITERS ARE IN COMPLETE CONTROL. AND THEY DISBELIEVE WRITERS WHO SAY THEY ARE NOTHING BUT SCRIBES. I'M NOT SAYING I AM NOTHING BUT A SCRIBE. I DO HAVE SOME CONTROL. BUT I DON'T HAVE NEARLY THE CONTROL THAT YOU MIGHT THINK.

WHY ARE THERE SO FEW TOGGLE SWITCHES (BINARY PATTERNS, AS YOU SAY) IN MY STORIES? I HAVE TO SAY BECAUSE THAT'S HOW MY CHARACTERS REVEAL THEMSELVES TO ME. THEY ARE REAL PEOPLE IN MY HEAD. THEY ARE NOT FIGMENTS OF MY IMAGINATION. THEY EXIST AND THEY INHABIT ME WHILE I'M WRITING THEIR STORY. HOW MANY PEOPLE IN REAL LIFE DO YOU KNOW WHO ARE TOTALLY ONE WAY OR ANOTHER, WITH NO SUBTLETY? WHY SHOULD THESE PEOPLE IN MY HEAD BE ANY DIFFERENT?

- While rewriting traditional fairy tales to which originals do you refer? To the versions of the Brothers Grimm or others (Perrault, Basile, ...)? I'm asking this question because e.g. in "Spinners" Saskia does not only offer her firstborn to the spinner (like in the Grimm's version) but also her body and I've read that there are other variations of this fairy tale in which the miller's daughter offers herself instead of the child. Another example: In the latest Grimm's version of "Rapunzel" she gives birth to the twins without any remark of any sexual contact, whereas in other versions (even by the Brothers Grimm themselves) the girl wonders why her dress is getting tighter and tighter.

Napoli: AH, I REFER TO THE EARLIEST VERSION I CAN FIND, WHICH, FOR GERMAN TALES, IS TYPICALLY THE BROTHERS GRIMM. I TRY NOT TO LOOK AT LATER VERSIONS.

AS FOR SASKIA OFFERING HER BODY, I NEVER READ THAT -- THAT JUST HAPPENED. BUT THAT SOME VERSIONS OF THE STORY HAVE THAT DOESN'T SURPRISE ME, SINCE IT IS A NATURAL THING. THAT'S WHAT SHE HAD -- THAT WAS THE BEST THAT SHE COULD OFFER.

AND NOW I MUST SAY THAT WITH MY BOOK "BEAST" I WENT TO THE OLDEST VERSION I COULD FIND, AND IT WAS EXTREMELY UNINTERESTING TO ME. IT WAS A LONG, RATHER UNLOVELY POEM THAT ENDED WITH THE BEAST TURNING INTO A PRINCE AND BEAUTY SAYING, "OH GOODIE" LIKE SOMEONE DAFT. SO I LOOKED AT NEWER AND NEWER VERSIONS, UNTIL I FOUND ONE BY CHARLES LAMB, I THINK IT WAS FROM 1810 OR SO, THAT WAS ALSO PRETTY DREADFUL. BUT AT THE END, THE BEAST TURNED INTO A PRINCE AND BEAUTY SAID SOMETHING LIKE, "WHOA, WHO ARE YOU?" AND THE PRINCE EXPLAINED THAT HE WAS PRINCE ORASMYN FROM PERSIA AND A WICKED FAIRY PUT A CURSE ON HIM. THEN I WAS HOOKED -- BECAUSE THIS WAS A REAL BEAUTY -- A GIRL WHO REACTED IN A WAY I BELIEVED -- AND THIS WAS A REAL BEAST.

- Referring to Spinners: What exactly was the part of Co-Author Richard Tchen?

Napoli: RICHARD IS A MATHEMATICIAN AND HE AND I HAVE WRITTEN TWO MATH BOOKS FOR CHILDREN. AT THAT POINT RICHARD WANTED TO TRY WRITING A NOVEL. SO WE TRIED. BASICALLY, WE SAT AND TALKED AND PLOTTED. THEN I'D WRITE. THEN HE'D READ AND REWRITE. THEN WE'D SIT AND TALK AND PLOT AGAIN. IT WAS VERY SLOW GOING. OFTEN I MISUNDERSTOOD OUR DISCUSSIONS, SO THAT WHEN IT WAS HIS TURN TO READ WHAT I'D WRITTEN, HE'D BE FULL OF DISMAY. WE HAD FIGHTS OVER JUST ABOUT EVERYTHING -- FROM CHARACTERIZATION TO PLOT TO STYLE OF LANGUAGE. IT WAS VERY HARD. BY THE END WE WERE PROUD OF THE FACT THAT WE WERE STILL TALKING TO EACH OTHER. SO I DON'T WRITE NOVELS WITH ANYONE ANYMORE. BUT RICHARD AND I ARE STILL WRITING MATH BOOKS TOGETHER.

- How would you classify the genre of your fairy tale-inspired books? Maybe psychological novels, fantastic fiction or anti-fairy tales (please have a look at the next question,too) or literary/art fairy tales ("Kunstmaerchen") ?

Napoli: I DON'T THINK IN THESE TERMS. I'M A WRITER, NOT A LITERARY CRITIC. IF YOU FORCE ME, I'D GUESS THAT I'D FIT BEST UNDER "PSYCHOLOGICAL NOVELS" SINCE I'VE ALWAYS BEEN MORE INTERESTED IN WHY PEOPLE DO THINGS THAN IN WHAT THEY DO. BUT I LOVE THE FANTASTICAL -- BECAUSE IT NEVER FEELS FANTASTIC TO ME -- I THINK THE LINE BETWEEN REALITY AND FANTASY IS A PERSONAL ONE.

- Referring to "anti-fairy tales": It seems that in your novels you reverse all the characteristic elements of the classic folk-tale: flatness of the figures, no psychologization, no specific setting (time and location), binary structures, simple language, simple/plain plot, no subplots, simple/plain world view, magic seen as something natural,...). Nevertheless you stick to the main plot line of the fairy tale and don't change parts of it (e.g. new ending), so I have problems with determining your works as "THE" anti-fairy tales. How do you yourself evaluate this definition?

Napoli: THE OLDEST FORMS OF THE FAIRY TALES (THE FORMS I GO TO IN ORDER TO START MY STORIES) ARE TYPICALLY PLOT OUTLINES -- SKELETONS. SO I AGREE WITH YOUR CHARACTERIZATION, YES. I TREAT THAT PLOT LINE AS SACRED. AFTER ALL, IT WORKS -- IT HAS STOOD THE TEST OF TIME. PEOPLE HAVE BEEN TELLING IT FROM ONE GENERATION TO ANOTHER. WHY SCREW IT UP? BUT WHAT I DO IS FILL IN WHAT'S MISSING, WHICH, OFTEN, IS MOTIVES. IF YOU LIST THE MAJOR PLOT POINTS OF MOST FAIRY TALES, THEY LOOK LIKE A MAP THAT ONLY A CRAZY PERSON COULD HAVE COME UP WITH. YOU HAVE TO ASK, "WHY ON EARTH WOULD ANYONE BEHAVE LIKE THAT?" "WHY ON EARTH WOULD ANYONE ALLOW SOMEONE ELSE TO DO THAT TO THEM?" SO MY CHALLENGE IS TO FIND THE WHY. TO DELVE INTO THE CHARACTERS SO THAT THOSE PLOT POINTS BECOME INEVITABLE -- THEY ARE THE ONLY WAY THE CHARACTERS COULD HAVE POSSIBLY BEHAVED.

- In your works you give a very realistic description of the stories' settings and actions (e.g. the details of the act of spinning), nevertheless you stick to the use of magical occurrences. Isn't that a kind of a contradiction?

Napoli: OH, I DON'T KNOW. MAYBE. BUT MAYBE YOU ONLY SEE IT AS A CONTRADICTION BECAUSE YOU DON'T BELIEVE IN MAGIC. IN ANY CASE, CONSISTENCY IS THE HOBGOBLIN OF LITTLE MINDS -- SOMEBODY FAMOUS SAID THAT, NO?
I'M NOT REALLY SAYING I BELIEVE IN MAGIC. WHAT I MEAN IS THAT I SURRENDER MYSELF TO THE WORLD OF MY STORY. IF I'M IN 1600 IN THE

NORTH OF GERMANY, THEN THAT'S WHERE I AM -- AND I DEFINITELY BELIEVE IN MAGIC. BUT I ALSO KNOW THE MIDWIFE'S TRADE BECAUSE I AM A MIDWIFE. LIFE IN OTHER TIMES HAD THE REALITY OF EVERY DAY. BUT IT ALSO HAD THE MAGIC OF EVERY DAY.

TODAY, IN 2009, WE HAVE THE REALITY OF EVERY DAY. BUT WE HAVE PLENTY OF MAGIC, TOO. I HAVE FRIENDS WHO ARE CHRISTIAN. I DON'T KNOW IF YOU ARE RELIGIOUS -- BUT TO ME, BELIEVING IN GOD IS EQUIVALENT TO BELIEVING IN MAGIC. AND IF YOU'RE NOT RELIGIOUS, MAYBE THERE IS SOMETHING ELSE IN YOUR LIFE YOU BELIEVE IN THAT IS NOT ENTIRELY LOGICAL.

HUMAN BEINGS LOVE MAGIC. WE TEND TO LOOK AT OTHER TIMES' MAGIC OR OTHER PEOPLE'S MAGIC AS ODD OR QUAIN'T OR ABSURD OR DANGEROUS OR WHATEVER. BUT WE SIMPLY LOVE OUR OWN MAGIC.

- Which role does magic play in your fairy tale –adaptions respectively what kind of magic do you refer to(e.g. in “The Magic Circle”)?

Napoli: I'M NOT SURE WHAT YOU MEAN HERE. THERE'S SO MUCH MAGIC IN THIS STORY. THERE'S THE IDEA THAT WORDS CAN CALL UP DEVILS. THAT DEVILS EXIST. THAT DEVILS CAN FORCE YOU TO WORK FOR THEM. THAT GOD EXISTS. THAT YOU CAN CHANGE FORMS AND BECOME A SALAMANDER. THAT YOUR TONGUE CAN COME OUT AND BE PUT BACK IN YOUR MOUTH. ON AND ON AND ON.

BUT THE BASIC MAGIC IS THE GOD-DEVIL DICHOTOMY. ONCE YOU ACCEPT THAT, AND ONCE YOU ENTER THE YEAR 1600, THEN EVERYTHING SHOULD FEEL AS NATURAL AS WATER FLOWING DOWNHILL.

- Which role does the issue of beauty or beauty vs.ugliness play in “Spinners”?

Napoli: I'M NOT SURE. I DON'T THINK IN TERMS OF ROLES. THESE ARE LITERARY CRITICS' QUESTIONS. AS A WRITER NOTHING FOR ME IS A ROLE, NOTHING FOR ME IS A SYMBOL. THE CHARACTERS ARE PEOPLE. AND THE OBJECTS IN THE STORY ARE REAL OBJECTS.

THAT SAID, I DO THINK THAT IN "SPINNERS" SOME THINGS DID HAPPEN ON PURPOSE -- BECAUSE THAT'S THE BOOK THAT RICHARD AND I DID TOGETHER -- SO WE TALKED ABOUT THINGS RATHER THAN JUST THEM SPILLING OUT OF ME. AND WE DECIDED TO LET THE HOBBOLED NATURE OF THE SPINNER FOLLOW FROM A BROKEN HEART THAT LEADS TO BITTERNESS. SO HIS MIS-SHAPENED BODY IS A RESULT OF HIS MIS-SHAPENED HEART. RICHARD IS A BUDDHIST AND HE IS ATTRACTED TO (AND PERHAPS BELIEVES IN, I DON'T KNOW) REINCARNATION AND THE WHOLE IDEA THAT PHYSICAL DEFORMITIES ARE THE RESULT OF BAD BEHAVIOR ON THE PART OF YOUR SOUL. SO WE EXPLORED THAT IDEA IN THIS NOVEL.

- How do you choose the historical and local setting of your stories (Switzerland, China, Germany(?), medieval times)?

Napoli: I ASK MYSELF WHAT TIME AND PLACE WOULD MAKE THE STORY AS EXTREME AS IT COULD POSSIBLY BE. FOR EXAMPLE, IN "BEAST" IF I WANTED THE STORY TO START IN PERSIA, I COULD HAVE MADE IT IN ZOROASTRIAN TIMES OR IN MUSLIM TIMES. BUT I CHOSE MUSLIM TIMES FOR MANY REASONS. IF YOU WERE TURNED INTO A LION, EVERYTHING WOULD BE HORRIBLE FOR YOU, OF COURSE. BUT IF A YOUNG MUSLIM MAN WERE TURNED INTO A LION, EVERYTHING WOULD BE EVEN MORE HORRIBLE. A MUSLIM MAN WOULD HAVE NEVER SEEN ANY WOMAN'S FACE EXCEPT HIS MOTHER'S -- BUT A LION FORNICATES WITH EACH PASSING LIONESS. SO THE BEAST DOES WHAT A LION DOES, AND HE HATES HIMSELF FOR IT. A MUSLIM MAN EATS ONLY HALAL (PROPERLY BLED) MEAT. BUT A LION EATS THINGS THAT ARE EVEN ALIVE AS HE'S CHEWING THEM UP. SO JUST TO STAY ALIVE, THE BEAST HAS TO DO THINGS THAT REVOLT HIM. A MUSLIM MAN LOVES HIS BOOKS -- HIS SCHOLARSHIP. BUT A LION'S EYES DON'T TRACK LIKE A HUMAN'S, SO LIONS WOULD HAVE A TERRIBLE TIME TRYING TO READ. AND ON AND ON. MAKING HIM MUSLIM ALLOWED ME TO PUSH THE STORY TO EXTREMES.

- Did you ever think of transferring a fairy tale-plot in modern times?

Napoli: YES.

- In your novels you often use specific terms and words, which remark the setting (e.g.: Spinners: schnapps, wurst,...). How do you know this local colour and how do your linguistic skills have influence on your style?

Napoli: I DON'T EVER KNOW THE LOCAL COLOR BEFORE HAND. I HAVE TO DO A LOT OF RESEARCH. IT TAKES A HUGE AMOUNT OF TIME. BUT I REALLY ENJOY IT. MY LINGUISTIC SKILLS INFLUENCE ME BECAUSE I'M NOT AFRAID TO THROW IN WORDS FROM ANOTHER LANGUAGE. LANGUAGE IS LANGUAGE -- AND I LET MYSELF PLAY WITH IT. USUALLY, THOUGH, MY RESEARCH IS DONE BY READING IN ENGLISH OR ITALIAN. I RARELY READ IN OTHER LANGUAGES. (ALTHOUGH I DID READ IN FRENCH FOR BEAST -- AND I ALWAYS READ IN GERMAN FOR THE GRIMM STORIES, BUT I HAVE AN ENGLISH TRANSLATION BESIDE IT).

- What is your opinion concerning the debate about the appropriateness of fairy tales for children concerning the cruelty and how do you deal with that in your adaptations? (e.g. Rumpelstiltskin doesn't actually die in the end).

Napoli: I THINK WE SHOULD KEEP THE CENSORS OUT OF CHILDREN'S LITERATURE. CHILDREN SHOULD BE ALLOWED TO HEAR AND READ WHATEVER APPEALS TO THEM. IF SOMETHING IS NOT RIGHT FOR A CHILD, THE CHILD WILL TELL YOU TO STOP (IF YOU'RE READING TO THEM) OR WILL WALK AWAY. IF A CHILD IS PAYING ATTENTION, IF A CHILD IS DRAWN TO A STORY, WHAT RIGHT DO WE HAVE TO DENY THE CHILD THAT STORY? I AM EXTREMELY HOSTILE TO ALL CENSORSHIP. I AM VERY STRONG ON CHILDREN'S RIGHTS.

- In your works you reverse the gender roles of the fairy tales (passive, naive girls; active, clever boys) but always within the bounds of the society and the belief system of your setting. Which role do gender stereotypes and roles play in your novels?

Napoli: I DON'T THINK ABOUT THEM. I JUST LET MY CHARACTERS BE WHO THEY ARE. LOOK, I AM 61. I GREW UP WITH THE STEREOTYPE THAT LITTLE GIRLS SHOULD BE SEEN (AND BE PRETTY) BUT NOT HEARD. I WAS USUALLY COVERED WITH DIRT (I LOVED TO PLAY OUTDOORS). AND I WAS DEFINITELY HEARD. AND MOST LITTLE GIRLS I KNEW WERE NOT SILENT. SO EVEN IN A WORLD THAT WE MIGHT HAVE (STUPIDLY) CAST AS STEREOTYPICAL, PEOPLE ARE PEOPLE. STRONG PERSONALITIES WILL BE STRONG, WHETHER THEY ARE IN FEMALE OR MALE BODIES.

Abstract

Die vorliegende Arbeit untersucht die Bearbeitung des Märchens „Rumpelstilzchen“ durch die Jugendbuchautorin Donna Jo Napoli in ihrem Roman „Spinners“, der stellvertretend für ihre Bearbeitungen der Grimm'schen Volksmärchen analysiert wird. „Spinners“ wird innerhalb der Gattung der Märchenbearbeitungen, deren historischer Abriss nachgezeichnet wird, positioniert und anschließend einer formalen sowie inhaltlichen Detailanalyse unterzogen. Mit Hilfe der Terminologie von Gérard Genette wird „Spinners“ als Transposition definiert und auf die von der Autorin vorgenommenen hypertextuellen Praktiken eingegangen. Im direkten Vergleich zum Volksmärchen und seinen Charakteristika wird der Wandel vom Märchen zum psychologischen Roman ersichtlich.

„Spinners“ übernimmt von der Märchenhandlung alle Grundelemente, gleichzeitig wird der Roman aber durch eine Vorgeschichte, die doppelte Perspektivierung auf das Gegensatzpaar Heldin – Bösewicht und das neue Beziehungsgeflecht innerhalb der Figuren um eine neue Dimension erweitert, die die alte Geschichte in einem anderen Licht erscheinen lässt. Die im Märchen üblichen Binärstrukturen von „Gut“ und „Böse“ werden aufgehoben, weder die Müllerstochter noch der Dämon können mehr eindeutig der einen oder anderen Seite zugeordnet werden, beide bieten Identifikationspotential.

Die Veränderungen am Originaltext haben dazu beigetragen, dass der psychologische Roman für ein heutiges, junges und kritisches Lesepublikum attraktiv geworden ist. Das lückenhafte, teilweise unlogische und unmotivierte Märchen, das heute nicht mehr zeitgemäße Rollenbilder (Gender, HeldIn – AntagonistIn) und Lebenseinstellungen (Naivität) transportiert, wurde durch Motivation, Rationalität, Realitätsannäherung und Emanzipation plausibilisiert. Ziel war es, die „wahren“ Ereignisse hinter dem Märchen „Rumpelstilzchen“ als *mögliche* Geschichte zu entwerfen, die von den LeserInnen als glaubhaft empfunden wird, ohne aber die Grundhandlung zu verändern oder eine Utopie zu verfassen. Die vorgenommenen Veränderungen mussten folglich innerhalb eines möglichen historischen Rahmens geschehen.

Die überraschenden Erkenntnisse, die sich durch die neue Perspektivierung und Struktur in „Spinners“ ergeben, führen dazu, dass die RezipientInnen ihre gefestigten

Werturteile revidieren müssen. Die Subjektivität von Wahrheit wird proklamiert, was als stille Aufforderung der Autorin verstanden werden kann, zu hinterfragen und kritisch aufzuhorchen, wo immer sich eindeutige Wahrheiten und Moralisierungen anzubieten scheinen.

Lebenslauf

LISA LAGER	
Geburtsdatum	29. September 1983, Hainburg an der Donau
Staatsbürgerschaft	Österreich
Religion	römisch-katholisch
Schulbildung	1990-1994: Volksschule Bruck/Leitha 1994-2002: Bundesgymnasium Bruck/Leitha gewählter Zweig: (neusprachliches) Gymnasium 2002: Absolvierung der Reifeprüfung mit gutem Erfolg
Studium	seit dem WS 2002/03 Studium der Vergleichenden Literaturwissenschaft mit einer Kombination von freien Wahlfächern aus Publizistik, Germanistik und Romanistik WS 2004/05 Beendigung des 1.Studienabschnitts SS 2007 Auslandssemester „Université Paris XII“ SS 2009: Einreichung der Diplomarbeit
Einschlägige Praktika	Mai 2004: Praktikum im Franz Deuticke Verlag Juli-September 2005: Praktikum im VOLLTEXT Verlag Herbst 2005: Mitarbeit bei VOLLTEXT auf der Frankfurter Buchmesse Frühjahr 2006:Mitarbeit bei VOLLTEXT auf der Leipziger Buchmesse November 2007: Praktikum bei der STUBE (Studien- und Beratungsstelle für Kinder- und Jugendliteratur)
Beruflicher Werdegang	Oktober 2005 – Jänner 2007: Redakteurin des Thalia - Magazins Oktober 2007 – März 2009: Chefredakteurin des Buch- und Literaturportals www.lemeus.com Seit April 2009: Texterin für Werbeagentur Wenth
Sonstiges	Seit 2004: Obmann Stv. & PR- und Öffentlichkeitsbeauftragte des Vereins KULTUR STOSSZEIT Bruck/Leitha seit 2000: private Nachhilfelehrerin in Deutsch, Englisch, Französisch