

KINDGERECHTE „ARBEIT AM MYTHOS“
MODERNE REZEPTIONSTRATEGIEN VON DER
ADAPTATION BIS ZUR TRANSFORMATION
CHILD-FRIENDLY “EXPLORATIONS OF THE MYTH” –
MODERN RECEPTION STRATEGIES FROM ADAPTATION
TO TRANSFORMATION



libri liberorum ist ab sofort auch digital und open access verfügbar.



Mit Unterstützung durch



Impressum

Medieninhaber und Herausgeber: Österreichische Gesellschaft für Kinder- und Jugendliteraturforschung

Philologisch-Kulturwissenschaftliches StudienServiceCenter, Universitätscampus, Spitalgasse 2-4, Hof 2/9 (1.9.), 1090 Wien

Tel.: 4277-45029

eMail: oegkjlf@univie.ac.at – Internet: <https://oegkjlf.univie.ac.at/>

Layout u. Satz: Michael Ritter

Redaktion: Susanne Blumesberger, Gottfried Göritzer, Susanne Reichl, Sonja Schreiner
Englisches Lektorat: Susanne Reichl

Herausgeber*innen: Susanne Blumesberger, Petra Herczeg, Stefan Krammer, Wynfrid Kriegleder, Susanne Reichl, Sonja Schreiner

Herausgeberin dieses Heftes: Sonja Schreiner

Offenlegung gemäß Mediengesetz § 25/2.

ISSN 1607-6745

Titelbild: Carlos Schwalbe: *Medusa*, 1895. Aquarell auf Papier. Sammlung Hand/

Nyeste, Glencoe, USA. Die Rechte für alle Abb. wurden von den Autor*innen eingeholt.

Blattlinie

libri liberorum wurde im Juli 2000 als Mitteilungsblatt der Österreichischen Gesellschaft für Kinder- und Jugendliteraturforschung (ÖG-KJLF) gegründet und 2010 in eine wissenschaftliche Zeitschrift umgewandelt. Seit 2016 wird sie peer-reviewed, ab dem Heft 51 erscheint sie gleichzeitig open access. Ihr Ziel ist die Erforschung der historischen und aktuellen Kinder- und Jugendliteratur mit dem Schwerpunkt auf Österreich. Auch soll sie als Plattform der Kommunikation zwischen SammlerInnen und der scientific community im In- und Ausland dienen.

Inhaltsverzeichnis

Editorial	2
Mythisierung des Märchens als Propagandaliteratur in der NS-Zeit und ihre weitreichenden Folgen VON ERNST SEIBERT	7
Shinto for children in Hayao Miyazaki's <i>My Neighbour Totoro</i> VON MARIA JOSE CAMPOS	21
Fantastische Tierwesen und wo und warum sie außerhalb der antiken Mythologie zu finden sind – eine Spurensuche im <i>Harry Potter</i> -Universum und darüber hinaus VON SONJA SCHREINER	31
Metamorphoses of Medusa: The Reception of the Gorgon in 21st-century Culture for Children and Young Adults VON KAROLINA ANNA KULPA, AGNIESZKA MONIKA MACIEJEWSKA, KATARZYNA MARCINIAK, ANNA MIK, ELŻBIETA OLECHOWSKA, DOROTA REJTER	47
Greek Mythology as Children's Literature: Humour and Fantasy in Retelling the Greek Literary Anthology to Primary School Students VON SUH YOON KIM	83
Sophokles bildgewaltig aktualisiert? Ödipus, Elektra und Antigone im Comic und Graphic Novel für Heranwachsende zur Bestätigung eines selbstbestimmten Menschenbildes VON MICHAEL STIERSTORFER	99
„Entsunkenes Licht angneln“ – eine Reise der Sinnsuche mit Gilgamesch, Neruda und jungen Lernenden aus Einwandererfamilien VON MARION ZIESMER	119
Geschichten aus der griechischen Mythologie als Abenteuerwelt und als klassisches Bildungsgut. Wege zur Mythologie in der Grundschule und in der Sekundarstufe I auf dem Hintergrund einer multimedialen Kinderkultur VON KARIN RICHTER	133
Rezensionen	157

Editorial

Liebe Leser*innen,

mit *lili* 54-55 (2020) halten Sie nun schon das zweite Doppelheft unserer Zeitschrift in Händen, das in den für viele beängstigenden, für manche nervenaufreibenden, für alle aber schwierigen und vor allem unwirklichen Monaten der COVID-19-Pandemie entstanden ist. Eine Evasion in das Reich der Mythen kann dabei helfen, wenigstens temporär die Anforderungen des neuen Alltags in den Hintergrund treten zu lassen und neue Kraft zu schöpfen. Das Thema dieser druckfrischen *lili* erscheint hiefür nicht ungeeignet: Die einzelnen Beiträge zu *Kindgerechte „Arbeit am Mythos“* decken das weite Spektrum moderner Rezeptionsstrategien von der Adaptation bis zur Transformation ab. Mythische Elemente und Motive, mythologisches Kolorit sowie Figurenrepertoire aus Mythen sind in den Kinder- und Jugendliteraturen auf allen Kontinenten in vielfältiger Weise verankert und haben aufgrund der Akzeptanz bei den Leser*innen und dem damit verbundenen Identifikationspotential Eingang in den multimedialen Raum der Kinder- und Jugendkultur gefunden.

Der Aufforderung, zu dem schier unerschöpflichen Themenfeld aus unterschiedlichen Blickwinkeln aus dem Fundus der eigenen Forschung und der praktischen Umsetzung in der Arbeit mit Kindern und Jugendlichen etwas beizusteuern, sind zahlreiche Kolleg*innen aus verschiedenen Ländern nachgekommen. Coronabedingt konnten bedauerlicherweise nicht alle ihr ursprüngliches Vorhaben umsetzen; wir hoffen darauf, Ihnen diese Beiträge zu einem späteren Zeitpunkt in einem thematisch offenen *lili*-Heft (oder einem mythologischen Folgeband) präsentieren zu können. Was es in die vorliegende Doppelnummer geschafft hat, geht weit über Europa und den „klassisch“ griechisch-römischen Mythenfundus hinaus, gibt aufschlussreiche Einblicke in die metaphysischen Weltansichten quer über den Globus und bezieht neben dem traditionell literarischen Zugang (incl. Sach- und Schulbuch) Filme, Spiele und künstlerische Aneignungen mit ein.

Ernst Seibert analysiert in „Mythisierung des Märchens als Propagandaliteratur in der NS-Zeit und ihre weitreichenden Folgen“ die 1942 erschienene Märchen-Sammlung *Von Starken, Tapferen und Treuen* der steirischen Autorin Marie Moser, markiert die ideologische Verfremdung und Remythisierung im Bezug zu den Vorbildern Theodor Vernaleken und Friedrich Kuthmayer und beschäftigt sich mit der Nachwirkung bis Michael Köhlmeier.

Maria Jose Campos lässt uns in „Shinto for children in Hayao Miyazaki's *My Neighbour Totoro*“ am Beispiel eines ikonisch gewordenen Animationsfilms aus dem Jahr 1988 eintauchen in die kindgerechte Präsentation der fernöstlichen Kultur, in Shinto-Mythologie und -Religion. Das gelingt über die Koexistenz von Natur und Gottheiten und vermittelt Einheit mit und Liebe zur Natur. Campos zeigt, wie Fantastisches in der kindlichen Wahrnehmung zur Realität wird und dass der Film eine Vision von Heiligkeit und Segen vermittelt, geprägt vom Wald, vom Landleben und dem Wert der Familie.

Sonja Schreiner untersucht in „Fantastische Tierwesen und wo und warum sie außerhalb der antiken Mythologie zu finden sind – eine Spurensuche im *Harry Potter*-Universum und darüber hinaus“ Newt Scamanders Schulbuch literaturtheoretisch, künstlerisch und intermedial. Sie verbindet Quellenstudien und Antike-transfer und zeigt an der Artenvielfalt der Phantasiewesen und ihrer sensiblen Darstellung Joanne K. Rowlings Plädoyer für Artenschutz.

Karolina Kulpa, Agnieszka Maciejewska, Katarzyna Marciniak, Anna Mik, Elżbieta Olechowska und Dorota Rejter schreiben in „Metamorphoses of Medusa: The Reception of the Gorgon in 21st-century Culture for Children and Young Adults“, einem umfangreichen Artikel, der sich aus mehreren biographischen und generischen Abschnitten zusammensetzt, eine neue ‚Biographie‘ eines der bekanntesten Ungeheuer der antiken Mythologie und zeigen im Durchlauf durch verschiedene Medien und unter Heranziehung theoretischer Literatur, dass das Monster keineswegs immer monströs sein muss. Dieser aus literarischen und audiovisuellen Elementen zusammengestellte Lebenslauf erlaubt einen neuen Blick auf die mythologische Figur und eröffnet Empathie: Elżbieta Olechowska widmet sich in „The Clashes with Medusa: An Introduction to the Gorgon's Reception in Contemporary Culture“ den Filmen *Clash of the Titans* (1981 und 2010). Katarzyna Marciniak bespricht in „Medusa's Bad Hair Day, or The Taming of the Baby-Shrew“ Medusa im liebevoll illustrierten Kinderbuch. Dorota Rejter beschäftigt sich in „Medusa's 'Snakeypoo Accident': A Lesson in Acceptance“ mit besonders aussagekräftigen Szenen der Serie *The Goddess Girls*. Karolina Kulpa bespricht die Darstellung Medusas in den Serien *Legacies* und *Monster High*. Agnieszka Maciejewska stellt in „Medusa's Sacrifice: Love that Saves“ die BBC-Serie *Atlantis* vor, in der Medusa vor ihrer Verwandlung in das Ungeheuer gezeigt wird. In Ana Miks „Aunty Em: Between Love and Hate“ ist Medusa eine alte Frau geworden, während sie in „Medusa the Mother, or Cutting Hair Again“ ganz in ihrer Mutterrolle aufgeht.

Suh Yoon Kim stellt in „Greek Mythology as Children's Literature: Humour and Fantasy in Retelling the Greek Literary Anthology to Primary School Students“ entwickelte Mythenadaptation für Kinder in Lesebüchern für den Gebrauch in griechischen Volksschulen vor. Die Beschäftigung mit mythologischen Figuren, konkret deren Stärken-Schwächen-Analyse, soll Kinder psychologisch stärken, weswegen in so manch adaptierter Version Gottheiten als naiv und fehleranfällig gezeichnet sind; sind sie jedoch allmächtig, erhalten Kinder ‚Superkind-Phantasien‘.

Michael Stierstorfer rückt in „Sophokles bildgewaltig aktualisiert? – Ödipus, Elektra und Antigone im Comic und Graphic Novel für Heranwachsende zur

Bestätigung eines selbstbestimmten Menschenbildes“ gleich drei Mythen in fünf aktuellen Adaptionen (von *Sokrates der Halbhund* bis *Entenhausen*) in den Fokus, denen jeweils eine Sophokles-Tragödie zugrunde liegt. In der (Post)moderne hat sich das von den Gött*innen determinierte Menschenbild der Antike in ein autarkes gewandelt; die Protagonist*innen der analysierten Comicbände interagieren so selbsttätig, dass sich Antigones Selbstbehauptung sogar im Licht der *Me-too*-Debatte umdeuten lässt.

Zur Rubrik *Berichte aus der Praxis* hat Marion Ziesmer mit „Entsunkenes Licht angeln‘ – eine Reise der Sinnsuche mit Gilgamesch, Neruda und jungen Lernenden aus Einwandererfamilien“ den ersten von zwei Beiträgen beige-steuert: Mit hoher Sensibilität hat sie mit Schüler*innen einer 4. Grundschulklasse in Nordneukölln Episoden aus dem Gilgamesch-Epos performativ nachgestellt und gedeutet, mit einem späten Gedicht Pablo Nerudas erweiternd vertieft und dadurch ein vielstimmiges *cluster of emotions* erzeugt. Der zweite Bericht aus der Praxis stammt von Karin Richter. Sie beleuchtet „Geschichten aus der griechischen Mythologie als Abenteuerwelt und als klassisches Bildungsgut. Wege zur Mythologie in der Grundschule und in der Sekundarstufe I auf dem Hintergrund einer multimedialen Kinderkultur“ und geht der Frage nach möglichen Zugängen zur griechischen Mythologie (mit besonderer Berücksichtigung des Trojanischen Krieges) nach, wobei sie auf kindliche Medienerfahrungen ebenso fokussiert wie auf Mythenaneignung in der ostdeutschen Literaturszene. Dabei legt sie den Schwerpunkt auf Franz Fühmanns Auffassung von Mythen als Modellen von Menschheitserfahrungen.

Der Rezensionsteil (wenn auch – aus Gründen der Variation und Verfügbarkeit – weitgehend ohne mythologischen Hintergrund, aber durchaus mit vielfältigen theoretischen und inhaltlichen Verbindungsflächen zu den Beiträgen und Berichten) bietet Ihnen wie gewohnt Einblicke in empfehlenswerte Neuerscheinungen.

So bleibt uns nur noch, Ihnen viel Freude bei Ihren Ausflügen in die Welt(en) des Mythos zu wünschen (verbunden mit der Bitte, uns nach Ihrer gesunden ‚Rückkehr‘ – hoffentlich nur positives – Feedback zu geben)!

Sonja Schreiner
(für das Herausgeber*innenteam)

Beiträge

Mythisierung des Märchens als Propagandaliteratur in der NS-Zeit und ihre weitreichenden Folgen

ERNST SEIBERT

Die 1942 erschienene kleine, aber nachhaltig wirksame Märchen-Sammlung *Von Starken, Tapferen und Treuen* der steirischen Autorin Marie Moser (1895-1972) dürfte eine der weitest verbreiteten Publikationen dieses Genres in der NS-Zeit in Österreich gewesen sein. Zum einen erscheint die Analyse dieser 18 Märchen von einigem Aufschluss über den Umgang mit der Gattung zum Zweck der ideologischen Indoktrination; zum andern aber ist der im Anhang des Buches präsentierte bibliographische Teil in seiner Eigenart aufschlussreich für die absonderliche Vorgangsweise, mit der sich die Herausgeberin vermeintlich den Anschein einer Art von Wissenschaftlichkeit gibt. Das Buch ist Anlass, darüber zu reflektieren, wie sehr traditionelle Erzählstoffe und Motive der Gattung Märchen sowie auch die Persönlichkeitsprofile der mit ihnen verbundenen Autor*innen oft vorschnell in die Enge verkürzter Beurteilungen geraten.

Schlagwörter: Traditionstexte, Schlüsseltexte, Theodor Vernaleken (1812-1907), Marie Moser (1895-1972), Friedrich Kuthmayer (1875-?), Märchen, Translation, NS-Ideologie

Mythization of fairy tales as propaganda literature during the NS time and its far-reaching consequences

The collection of fairy tales *Von Starken, Tapferen und Treuen* (*The strong, the brave and the loyal*) by the Styrian author Marie Moser (1895-1972) was published in 1942. This small collection had a long-term effect and seems to have been one of the most widely read examples of this genre in Austria during the NS-regime. An analysis of the 18 fairy tales included in the collection allows insight into the way the genre was abused for ideological indoctrination. What is also interesting, however, is the bibliography attached in an appendix to the collection, presented curiously by the author as a seemingly academic gesture. The book gives rise to reflections on how traditional themes and motives in connection with authors' biographical profiles are often evaluated too narrowly.

Keywords: traditional texts, key texts, Theodor Vernaleken (1812-1907), Marie Moser (1895-1972), Friedrich Kuthmayer (1875-?), fairy tales, translation, NS-ideology

1. Das Märchenwerk der Marie Moser

Das Märchenwerk *Von Starken, Tapferen und Treuen* von Marie Moser, so muss man diese 1942 im damals arisierten „Deutschen Verlag für Jugend und Volk“ erschienene Märchensammlung wohl bezeichnen, ist vermutlich eines der meistverbreiteten literarischen Erzeugnisse dieser Art aus der Zeit nationalsozialistischer Funktionalisierung der sogenannten Volksliteratur für ideologische Zwecke.¹ Moser (geb. 1895 in Leoben/Steiermark, gest. 1972 ebd.) war ab 1918 Volksschullehrerin und als Autorin für verschiedene Zeitschriften und Anthologien tätig. Bereits 1934 – also in der Verbotszeit – trat sie der NSDAP bei, dann auch weiteren linientreuen politischen Organisationen. Damit wäre für die Verortung von Autorin und Werk scheinbar alles Wesentliche gesagt, und man könnte daraus auch folgern, Werke dieser Art seien nicht unbedingt als Teil der Kinder-Literatur-Geschichte zu verstehen, also literarhistorisch gar nicht relevant, sondern allenfalls als Schlüsseltexte in ihrem Anteil an politischer Propaganda zu verstehen.² Nun zeigen sich aber bei diesem Märchenwerk Besonderheiten, mit denen die Verfasserin sowohl gegenüber der Tradition von Märchenbearbeitungen als auch in der Auswahl der Texte erstaunliche Entscheidungen trifft. Diese Besonderheiten ergeben sich aus der Konzeption, die im Anhang des Buches ganz offen und geradezu eindringlich dargelegt sind und eine Tragweite über die Zäsur von 1945 hinaus aufweisen, die vermutlich nachhaltige Wirkung sowohl auf den Umgang mit der Gattung Märchen als auch der Gattung Kinderliteratur schlechthin in der frühen Nachkriegszeit hatten.³

Moser gliedert ihr Märchenwerk dem Titel entsprechend in drei Abschnitte: Jeder Eigenschaft (stark, tapfer, treu)⁴ sind jeweils sechs Märchen zugeordnet. Die 18 aneinandergereihten Märchen sind im Anhang „Woher die Märchen kommen“ (109-111) penibel aufgelistet und jeweils mit „Quellenangabe“ versehen: Diese Auflistung ist ein besonderes Charakteristikum, da sie in Märchensammlungen nicht eben üblich ist und geradezu als ein Anflug von Wissenschaftlichkeit aufgefasst werden kann: Bei jeder der 18 Quellenangaben ist vermerkt, ob der Text der Quelle nur „entnommen“ ist oder ob die Quelle „umgearbeitet“ wurde. So sind etwa bei den sechs Märchen der Brüder Grimm zwei „umgearbeitet“ und

- 1 Der Begriff „Volksliteratur“, der im heutigen Sprachgebrauch an sich schon problematisch, wenn nicht gar ideologisch konnotiert erscheint, wird hier im Sinne von André Jolles (*Einfache Formen*) für die traditionellen Gattungen Märchen und Sage verwendet.
- 2 Auf den Begriff des Schlüsseltextes in dichotomischer Gegenüberstellung zum Traditionstext wird im Resümee nochmals eingegangen. Grundlage ist die Unterscheidung von kinderliterarhistorischem Schlüsseltext und kinderliterarischem Traditionskanon von Hans-Heino Ewers, wonach Schlüsseltexte als prägnante Beispiele einer Epoche oder einer Strömung gelten, unabhängig davon, ob sie anhaltend Vorbildcharakter besitzen. Dem gegenüber müsse der Traditionskanon (bzw. die ihn repräsentierenden Traditionstexte) „die Literaturgeschichte nicht lückenlos abbilden; er darf, ja, er muss auf einer weitergehenden Selektion beruhen.“ (Ewers 2015, 178)
- 3 Mit „Zäsur“ ist insbesondere der Umstand gemeint, dass das Buch von Marie Moser 1946 auf der Liste der gesperrten Bücher und Autor*innen stand (Blumesberger 2014, 785).
- 4 Dass die Auswahl dieser drei Eigenschaften an die von Hitler geprägte Trias „Flink wie die Windhunde, zäh wie Leder, hart wie Kruppstahl“ erinnert (Reichsparteitag in Nürnberg, 14. September 1935), erscheint evident. Auch der Wahlspruch der SS „Meine Ehre heißt Treue“ klingt an.

vier „entnommen“, das heißt, man kann bei diesen vier davon ausgehen, dass sie genau so, wie bei den Brüdern Grimm, auch in dieser Sammlung zu lesen sind.

Als paratextuell gewichtiges, linientreu und indoktrinierend zu wertendes Merkmal ist darauf hinzuweisen, dass jedem der drei Kapitel deutlich nationalsozialistische Motti vorangestellt sind.⁵ Neben den sechs Brüder Grimm-Märchen (diese sind auf die Kapitel „1. Von Starken“ und „3. Von Treuen“ aufgeteilt) ist ein weiteres der Quelle nach autorbezogen Deutschland zuzuschreiben, themenbezogen schon Österreich; es handelt sich um die *Deutschen Märchen aus dem Donaulande* (1926) des deutschen Märchenforschers und -herausgebers Paul Zaubert (1879-1959). Zaubert ist – zumal mit einem Werk aus 1926 – nicht unbedingt als ein primär ideologieverdächtiger Autor einzustufen; er wird im *Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur* als Mitherausgeber von Friedrich von der Leyen (1873-1966) bei der Edition der Werke von J.K.A. Musäus (1912 und 1961) genannt, ohne dass dort auf von der Leyens Funktion an der Universität zu Köln während der NS-Zeit hingewiesen wird (Dierks 1984, 524). Im Kreis der Beiträger*innen bei Moser entsteht eher der Eindruck, dass für sie Zaubert gleichsam als Nachfolger der Brüder Grimm rangiert, sodass er die Brücke zwischen dem Märchen-Brüderpaar und den Gegenwartsautor*innen darstellt; dies wird auch dadurch unterstrichen, dass „sein“ Märchen „entnommen“ ist, also unverändert bleiben durfte (immerhin durften das zwei von sechs Grimm-Märchen nicht).

Die weiteren elf Märchen bzw. mit Zauberts Märchen „aus dem Donaulande“ eben zwölf, also zwei Drittel des ganzen Kompendiums, sind sozusagen österreichischer Herkunft. Für zwei dieser zwölf nennt Moser den „ostmärkischen Lesebuchausschuss“ als Quelle, die restlichen neun der 18 weisen österreichische Autorschaft auf: Pauline Bayer (1), Josef Friedrich Perkonig (1) und Friedrich Kuthmayer (7).

Pauline Bayer (1892-1980) war Schuldirektorin in Oberösterreich und Verfasserin von Kinderbüchern;⁶ Friedrich Perkonig (1890-1959), NS-Sympathisant, ist biographisch in zahlreichen Publikationen ausführlich dokumentiert. Die beiden Märchen von Bayer und Perkonig bleiben hier auch wegen ihrer singulären Präsenz beiseite;⁷ besonderes Augenmerk soll aber auf Friedrich Kuthmayer (1875

5 Dem Kapitel „Von Starken“ ist als Motto der Beginn eines Gedichtes von Heribert (recte: Herybert) Menzel vorangestellt: „Hell klingt der Ruf der Fanfaren ...“ (Moser 1942, 1). Menzel (1906-1945) war Mitglied im Bamberger Dichterkreis, Mitglied der NSDAP sowie der SS und vielfach publizistisch tätig. Das Kapitel „Von Tapferen“ eröffnet ein *Altes Soldatenlied*: „Ich habe Lust, im weiten Feld zu streiten mit dem Feind ...“ (ebd. 45). „Von Treuen“ wird schließlich von dem nationalsozialistischen Schriftsteller Hans Baumann (1914-1988) eingeleitet: „Und haben wir die Treue und nichts sonst auf der Welt ...“ (ebd. 77). Erwähnenswert aus der weit aufgefächerten Literatur zu Hans Baumann erscheint der Umstand, dass Richard Bamberger ihm 1965 in seinem Standardwerk „Jugendlektüre“ noch völlig unkritisch mit elf Seiten den besonders prominenten Platz als einem der elf wichtigsten deutschsprachigen Jugendbuchschaaffenden neben Karl Bruckner, Vera Ferramikura und Erich Kästner zuweist (Bamberger 1965, 259-266).

6 In der biographischen Darstellung bei Blumesberger gibt es keinen Hinweis auf NSDAP-Mitgliedschaft, jedoch die Anmerkung, dass Bayer in der Datenbank der Forschungsstelle „Literatur im Nationalsozialismus“ verzeichnet ist (Blumesberger, 105).

7 Zu Perkonig s. Penning 2018.

– ? [vor 1949]) gelenkt werden, der – um es gleich vorweg zu nehmen – durch das Märchenwerk Pauline Mosers offensichtlich ideologisch umfunktioniert werden sollte. Kuthmayer war Volksschullehrer und Schulrat, Mitglied der Jugendschriftenprüfungsstelle des Stadtschulrates für Wien (1930) und wurde 1932, also mit 57 Jahren, pensioniert (Heller 2008, 386). Heller nennt ganze 20 Werke von Kuthmayer zwischen 1916 und 1928, überwiegend Sagen und Märchen, woraus hervorgeht, dass dieser mit der künstlerischen Avantgarde der Kinderbuchschaffenden in den 1920er-Jahren offensichtlich eng verbunden war.

Aus diesem erzählerischen bzw. vorwiegend nacherzählenden Œuvre ragt ein – auch von Heller erwähntes – Werk heraus, das bzgl. der Zuordnung Kuthmeyers zu den literarischen Positionen dieser Zeit sehr aussagekräftig erscheint: *Was der Riegler-Ferdl erlebte*.⁸ Es handelt sich dabei um einen realistisch gestalteten Entwicklungsroman, in dem Kindheit und Jugend des Protagonisten aus einer proletarischen Familie geschildert wird. Man hat den Eindruck, dass dem Verfasser daran gelegen war, als Gegenstück zu den zahlreichen von ihm erzählten Märchen eine Wirklichkeitsdarstellung zu gestalten, die mit konkreten Namensnennungen und Schilderungen von Lokalitäten jedenfalls eine sehr authentische Milieuschilderung ergibt. Es ist anzunehmen, dass Kuthmayer auch die damals beginnenden Ansätze zum proletarischen Märchen wahrgenommen hat (Seibert 2019); zwar hat er sich dieser Innovation nicht angeschlossen, wohl aber mit seinem Entwicklungsroman eine parallel laufende Tendenz eingeschlagen.

Sowohl die Widmung des Romans an den Bürgermeister von Wien, Karl Seitz, als auch die Produktion im Rikola-Verlag legen es nahe, die politische Position des Verfassers, der ja auch im Wiener Stadtschulrat tätig war, zumindest im Umfeld der Sozialdemokratie zu vermuten. Diese Zuordnung wird auch durch das Erscheinen von Beiträgen Kuthmeyers in den zahlreichen Reihenwerken⁹ der 1920er-Jahre bestätigt, die überwiegend in sozialdemokratisch orientierter Herausgeberschaft standen.

2. Die Kuthmayer-Umdeutung

Die Präsenz Kuthmeyers im Märchenwerk von Marie Moser, zumal in der relativ großen Zahl im Vergleich zu den anderen Quellen, mutet jedenfalls bei näherer Kenntnis seiner Biographie etwas erstaunlich an. Ob und unter welchen Umständen er selbst zum Zeitpunkt des Erscheinens noch am Leben war, ist gar nicht gewiss, da sein Sterbedatum nicht eruiert werden konnte. Von den sieben Märchen,

8 Murray Hall, der das Jugendbuchprogramm des Rikola-Verlages ausführlich darstellt, vermutet, dass es sich dabei um „das letzte deklarierte Jugendbuch“ des Verlages handelt (Hall 2018, 161). Nicht zuletzt auch die Gestaltung des Einbands durch Herrmann Kosel (1896-1983), der 1938-1949 als Emigrant in der Schweiz lebte, vermittelt einen ungemein modernen Anspruch des Buches.

9 (Auswahl:) 1916: *Alpensagen, Österreichische Volksmärchen*; 1918: *Volksmärchen aus Österreich, Was das Alpenvolk erzählt*; 1919: *Geschichten vom Rübezahl, Sagen aus Österreich, Wiener Sagen*; 1920: *Der abenteuerliche Simplizissimus, Der Tiere Lust und Leid*; 1923: *Balladen, Heldensagen, Niederösterreichische Volkssagen*; 1924: *Donausagen*; 1928: *Sagen Österreichs* (Quelle: Heller 2008, 453).

die Marie Moser von Kuthmayer in ihr Märchenwerk aufnimmt, stammen zwei aus den erwähnten Schriftenreihen, die weiteren fünf aus seinem Sammelband *Österreichische Volksmärchen* (1916), das 31 Titel umfasst.

In der folgenden Tabelle sind aus diesen 31 Kuthmayer-Märchen in Spalte 3 unter „Ku“ jene fünf aufgenommen, auf die Marie Moser (unter „Mo“ in Spalte 4) zurückgreift. Kuthmayer hat mit seinen Märchen wieder in größerer Anzahl auf die Märchen-Sammlung von Theodor Vernaleken (1812-1907) rekurriert, der im folgenden Kapitel noch Erwähnung finden soll; unter diesen („Ve“ in Spalte 1 – insgesamt 60 Märchen) finden sich zwei (Ve01 und Ve17), die dann Michael Köhlmeier (Kö, Spalte 5 – insgesamt 48 Märchen) phantasievoll ausgestaltet, wovon im weiter nachfolgenden Kapitel die Rede sein soll.

	Die drei Rätsel	Ku08	Mo1.1	
Ve48	Die Jungfrau auf dem gläsernen Berg	Ku16	Mo3.1	
Ve16	Wie der dumme Peter ein Königreich gewinnt*	Ku19	Mo1.2	
	Die zwei Wundergaben	Ku21	Mo2.1	
Ve17	Der Zaubertopf und die Zauberkugel	Ku26		Kö37
Ve30	Der Wunderbaum	Ku29	Mo2.3	
Ve01	Hondidldo			Kö46

Ve = Vernaleken (1864), Ku = Kuthmayer (1916), Mo = Moser (1942), Kö = Köhlmeier (2011)

* Bei Vernaleken unter anderem Titel (Der blöde Peter), jedoch das ganz gleiche Märchen, nur in der Wortwahl leicht verändert.

Diese Zusammenhänge, in denen selbstredend vieles Vermutung bleiben muss, umfassend auszubreiten, wäre ein faszinierendes Vorhaben, aus dem sich ein Ansatz einer Kulturgeschichte des Märchens rekonstruieren ließe, die – jedenfalls für Österreich, wie ebenfalls zu vermuten – bislang völlig brachliegt. Auch hier muss solches chronologische Vergleichen auf eines jener drei Beispiele reduziert werden, in denen Vernaleken, Kuthmayer und Moser miteinander verbunden sind, auf *Der Wunderbaum* (Zeile Ve30); ein weiteres ist *Die Jungfrau auf dem gläsernen Berg* (Zeile Ve48), das nur kurz ergänzend angeschlossen wird.

Der Wunderbaum – bei Kuthmayer

Protagonist in Kuthmayers *Der Wunderbaum* ist der „dumme Hansl“, einer der drei Söhne eines Bauern. Eines Tages beginnt in ihrem Heimatort ein Baum zu wachsen, so schnell, dass sein „Gipfel“ schon nach einigen Tagen in den Wolken verschwindet. Alle erzählen von dem Baum, und als die Königstochter davon hört, wünscht sie sich eine Frucht des Baumes. Viele, die den Versuch machen, den Baum bis oben zu erklettern, scheitern daran, auch die Brüder des Hansl, manche kommen gar nicht mehr zurück. Als Hansl sich meldet, rüstet er sich besser aus; auch er lässt, wie die andern vor ihm, von Zeit zu Zeit einen Schuh mit zerrissener Sohle herabfallen, aber er kommt zur Verwunderung der Leute nicht

zurück. Abends entdeckt er eine Höhle im Baum, in der ein Licht schimmert. Er findet eine hässliche Alte vor, die ihn freundlich aufnimmt. Auf seine Frage, wie weit er noch klettern müsse, sagt sie, sie sei erst der Montag und zählt die folgenden Tage bis zum Samstag auf, wo er dann sehen könne, was kommt. Nach mehreren Tagen gelangt Hansl zu einer zweiten Höhle mit einer noch hässlicheren Hexe, die sich Erida (Dienstag) nennt, ihn auch freundlich aufnimmt und vor dem Mittwoch warnt, der ein hässlicher Mann sei und keine Menschen sehen könne. Diesem kann Hansl ausweichen. Donnerstag, Freitag und Samstag sind wieder „alte, runzelige Weiber“, an denen er unbeschadet vorbeikommt. Nach dem Samstag gelangt er an eine steinerne Wand mit einem Türchen, hinter dem eine große Wiese liegt. Als er nach einer Betäubung wieder zu sich kommt, sieht er eine Stadt ganz aus Gold vor sich. Alles ist plötzlich aus Gold, der hölzerne Stiel seiner Hacke, die Früchte im Gipfel des Baumes und die Tiere, die herumspringen. Hansl meint, schon zu Lebzeiten im Himmel zu sein, und nimmt sich vor, dort zu bleiben; „und wenn er seither nicht auf die Erde zurückgekehrt ist, so lebt er noch heute dort oben.“ – So lautet der Schluss bei Kuthmayer.

Der Wunderbaum bei Moser

Bei Marie Moser ist das Märchen (wie auch alle anderen bei ihr) in knappe Subkapitel gegliedert, in dem Fall zwölf. In (1) „Der Uli“ fällt zunächst der geänderte Name des Protagonisten auf und die Betonung des Umstandes, dass die Leute nur glauben, dass er einfältig sei – und zwar deshalb, weil er „spät zum Reden kam“. In (2) „Ein seltsamer Baum“ steht das Objekt des Staunens „in der Heimat“ und wächst „in einer finsternen Nacht“. Statt von „Gipfel“ spricht Moser vom „Wipfel“. In (3) „Wer traut sich?“ ist auch bei Moser von der Königstochter die Rede, die nach der Frucht des Baumes verlangt; ihr Begehren wird aber dadurch erweitert, dass der König „Reich und Thron als Preis für den Tapferen“ (!) aussetzt. (4) „Der Uli?“ schildert die erste Kletteretappe, bis Uli an die Höhle kommt, in der ein Licht schimmert. (5) „Das Moosmandl“ bringt die erste sehr auffallende Änderung gegenüber Kuthmayer: Bei Moser hat es der Protagonist nun und folgend nicht mehr vorwiegend mit alten Frauen oder Hexen zu tun, sondern ausschließlich mit Männern, die in der Zahl vermehrt und genauer charakterisiert werden. Auch das Moosmandl betont, es sei erst der Montag, und Uli müsse noch den anderen allen begegnen. Trotz aller Freundlichkeit fordert er von Uli – das ist die zweite entscheidende Änderung – am nächsten Morgen eine Gabe; erst nach der Entrichtung von Ulis blauem Rock mit den vergoldeten Knöpfen lässt er ihn weiterziehen. Ähnlich ergeht es ihm in der nächsten Begegnung, in (6) „Das Rindenmandl“, wo er sein „kirschrotes Leibl“ zurücklassen muss. Auch die dritte Begegnung, in (7) „Das Blättermandl“, führt ihn zu einem fordernden Männchen; dessen Kleidung besteht nur aus Blättern, und Hansl muss auch ihm einen Teil seiner Kleidung, sein Hemd, hinterlassen. Dem nächsten Gastgeber, in (8) „Der Hinker“, hinterlässt er seine Strümpfe. In (9) „Das bucklige Manderl“ (eine durch Deminutiv neue Bezeichnung) findet er einen Baumbewohner, der

„kein einziges Haar auf dem Kopfe“ hat; ihm hinterlässt Uli seine blonden Haare. (10) „Der Blinde“ fordert von Uli sogar eines seiner beiden Augen. Diese zunehmend bedrohlichen Begegnungen erreichen in (11) „Der Schwarzmantel“ ihren Höhepunkt. Uli ist nun an einer steinernen Wand angelangt, mit der der Baum verwächst und gerät dort an einen großen Mann in einem schwarzen Mantel, der gleichsam als Türhüter vor dem erreichten Ziel steht. Uli verlangt von ihm furchtlos eine Frucht des Baumes, womit im Gegensatz zu Kuthmayer (und auch Vernaleken – s.u.) das Belohnungsmotiv (der Wunsch der Königstochter) wieder aufgenommen wird. Als der schwarze, große Mann von Uli als Gegengabe dessen „rotes, lebendiges Herz“ verlangt, willigt dieser mit den Worten ein „Lieber das als die Umkehr“. Nun zeigt sich aber, dass er mit dieser ungeheuren Forderung nur auf die Probe gestellt wurde, die er durch seine Einwilligung bestanden hat. Er darf unbeschadet durch die Tür treten, findet auf der Wiese eine goldene Frucht, von der ihm vom „Schwarzmantel“ verheißen wird, dass sie alle Wunden und Gebrechen heile und ihm auch Haar und Auge wiedergebe. Von einem vom Schwarzmantel herbeigerufenen Vogel wird er „in die Stadt des Fürsten“ hinuntergetragen. Dort – (12) „Das glückliche Land“ – überbringt er der Königstochter die goldene Frucht und wird König „in einem Land, darin es keine Krankheit und kein Gebrechen gab und in dem mehr getan als geredet wurde, weil der schweigsame Uli dort König war.“

Vergleich

Nun gibt es also in der Umarbeitung durch Marie Moser eine ganze Reihe von Auffälligkeiten, von denen man zum Teil sagen muss, dass sie rein erzähltechnisch ihre Vorlage übertreffen. Vor allem ist festzustellen, dass Moser dem Märchen einen deutlicher erkennbaren Sinn gegeben hat, nämlich durch das Wiederaufgreifen des eingangs vorgebrachten Motivs, den Wunsch der Königstochter, das bei Kuthmayer (wie zuvor auch bei Vernaleken) ein blindes Motiv bleibt. Dem entspricht auch die Aufzählung von sieben mit den in der Vorlage vorgegebenen Wochentagen übereinstimmenden Begegnungen, die in der Vorlage auf drei reduziert sind; auch scheinen die Begegnungen bei Moser motiviert und motivierend durch das Zurücklassen von Gaben, durch die das Märchen auch eine deutliche Klimax erfährt. Besonders auffallend ist das Umlenken auf das männliche Geschlecht in den Begegnungen, aber spätestens hier ist von einer ideologisierenden Tendenz zu sprechen, in deren Dienst diese Neuerungen stehen.

Der radikalste Schritt ist dabei die als dramatischer Höhepunkt inszenierte Begegnung mit dem „Schwarzmantel“, der eine bedrückende Assoziation zu SS-Insignien und zum wadenlangen Dienstmantel der Gestapo erweckt. Diese Assoziation wird noch verstärkt durch das in der Vorlage kaum erkennbare Motiv der Opferbereitschaft, durch das das Märchen in der neuen Fassung allerdings überhaupt erst einen Sinn und einen, allerdings sehr schrillen Märchentönen erlangt. Das Schrille dieses Märchentons wird über die Opferbereitschaft hinaus durch ein weiteres Motiv unterstrichen, das bei Marie Moser als Innovation hinzukommt,

die Betonung der Schweigsamkeit des Protagonisten schon am Beginn, die am Ende als größte Tugend erscheint. Letztendlich wird in der Version von Moser die Bereitschaft insinuiert, für die Erreichung eines unerreichbar scheinenden Zieles alles bis zur Preisgabe des Lebens zu opfern und dies schweigend zu erdulden, um schließlich durch ein Übermaß an Duldsamkeit ein Übermaß an Belohnung zu erlangen. Mehr als deutlich bezieht sich damit die Verfasserin auf Kindheits- und Jugendideale der absoluten Unterwerfung, wie sie seitens einschlägiger NS-Parteiorganisationen zumal in den Kriegsjahren eingefordert wurden. Repräsentiert wird die Forderung des Gehorsams durch die Figur des „Schwarzmantels“ mit seiner symbolträchtigen, gleichzeitig an die Uniform eines SS-Angehörigen (schwarz) und die Gestapo (Ledermantel) erinnernde Bekleidung, der dem Protagonisten letztlich die Selbstaufopferung abverlangt, die obendrein im Gang der Handlung völlig unsinnig ist.

3. Die Vernaleken-Auslöschung

Bisher wurde als Vorlage für Moser auf die Österreichische(n) Volksmärchen von Friedrich Kuthmayer verwiesen, die sie in ihrem Anhang „Woher die Märchen kommen“ auch nennt, wenngleich ohne nähere biographische oder bibliographische Angabe. Dazu ist zu sagen, dass Kuthmayer jedenfalls in der Erstausgabe (1916) keinerlei Angaben über seine Quellen macht, wie das ansonsten auch in kindheitsadressierten einschlägigen Publikationen durchaus üblich war. Einer der meistzitierten Vorläufer in zeitgenössischen Märchensammlungen war jedenfalls Theodor Vernaleken, auf den ja, wie schon ausgeführt, ein Gutteil der Märchen bei Kuthmayer zurück geht.

Theodor Vernaleken (1812-1907) wurde im westfälischen Städtchen Volkmarzen geboren und wanderte nach seinem Studium zunächst in die Schweiz, wo er mit Schülern Pestalozzis in Verbindung trat und die Hochschule in Zürich besuchte. Von 1837-1846 wirkte er als Lehrer in Hinterthur, zuletzt wieder in Zürich, von wo aus er mit Ludwig Uhland (1787-1862) und Jakob Grimm (1785-1863) in Verbindung trat. 1850, also noch zu Lebzeiten seiner beiden Mentoren, wurde Vernaleken nach Wien berufen und machte sich hier um die Reform des Schulwesens sowie um die Rezeption der Volksliteratur verdient. Hier erschienen auch seine Hauptwerke: *Alpensagen* (1858), *Mythen und Bräuche des Volkes in Österreich* (1859) und *Österreichische Kinder- und Hausmärchen* (1864, 4. Aufl. als *Kinder- und Hausmärchen* 1900). Nach Jahren des pädagogischen und wissenschaftlichen Wirkens in Wien übersiedelte Vernaleken 1880 nach Graz (zwischen durch auch ins slowenische Maribor), wo er weiter forschte und 1902 groß gefeiert wurde. 1907 verstarb er, 34 Jahre nach dem Tod seiner Frau, der letzten Nachfahrin von Ulrich Zwingli.

Nun wird heute nicht mehr zu eruieren sein, ob sich Marie Moser dieser ursprünglichen und jedenfalls ersten schriftlichen Quelle österreichischer Märchen bewusst war sowie des Umstandes, dass auch Kuthmayer schon Änderungen in den von Vernaleken übernommenen Märchen vorgenommen hatte. Ein Nach-

weis dafür, dass Moser auch die Vernaleken'schen Märchen gekannt hat (was durchaus anzunehmen ist), ließe sich allenfalls dadurch erbringen, dass man in ihren Änderungen wieder auf Ähnlichkeiten mit Vernaleken-Fassungen trifft. Eine solche philologisch etwas aufwendige Untersuchung kann hier nicht ausgebreitet werden; es gibt aber bei näherer Beschäftigung mit den Märchenvarianten Anhaltspunkte dafür, dass die steirische Autorin Marie Moser, die 1907, als Vernaleken in Graz verstorben ist, 12 Jahre alt war, den durchaus als Grazer Persönlichkeit bekannten Märchensammler wahrgenommen hat. Gemeint ist die oben als zweite angedeutete Aufnahme eines Märchens von Kuthmayer, das auch schon bei Vernaleken vorliegt:

Ve48	Die Jungfrau auf dem gläsernen Berg	Ku16	Mo3.1	
------	-------------------------------------	------	-------	--

Es handelt unter anderem davon, dass der Protagonist seine ihm entschwundene Geliebte auf dem gläsernen Berg wiederfinden soll, aber nicht weiß, wie er dahin gelangen könnte. Bei Vernaleken ist in diesem Zusammenhang von Tieren als Helferfiguren die Rede; diese sind bei Kuthmayer reduziert, dann aber bei Moser wieder verstärkt ins Geschehen gebracht. Aus solchen Beobachtungen aber zu folgern, dass Moser sich eigentlich auf Vernaleken als Urheber der Märchen besinnt, steht scheinbar im Widerspruch dazu, dass sie ihn völlig unerwähnt lässt, Kuthmayer hingegen als Quelle angibt und alle sieben, die sie von ihm verwendet, auch umarbeitet. Dies widerspiegelt eigentlich sehr eindeutig die Absicht, den längst verstorbenen Vernaleken vergessen und den Zeitgenossen Kuthmayer als Märchenerzähler gerade noch, aber eben nicht unverbessert gelten zu lassen. Dabei wird Kuthmayer, dessen Einverständnis zu diesem Schritt kaum vorstellbar ist, seiner ursprünglichen Bedeutung als Jugenderzähler in einem durchaus anspruchsvollen Verlagsmilieu entzogen und ihm (nunmehr unter den „Treuen“) ein völlig anderes, eben ideologisches Autorenprofil „verliehen“, mit dem er als ungefragt zum linientreuen Zeitgenossen Verwandelter gleich an die Stelle des ausgedienten Altvorderen Vernaleken gesetzt wird. Der eigentliche Hintergedanke ist wohl der, dass man Kuthmayers doch erhebliche Leserschaft auf diese Weise in das Gefolge der neuen Machthaber zu leiten versuchte.

4. Nachwirkungen bis zu Michael Köhlmeier

Die Thematik der Märchen-Rezeption nach 1945 mit besonderem Blick auf den österreichischen Anteil in der Tradierung von „Volksliteratur“ wäre ein eigenes, noch brachliegendes Forschungsprojekt, begleitet von der für die frühen Jahre wohl dominanten Frage des Nachspürens in den Biographien und Werkgeschichten derer, die in den Kriegsjahren literarisch tätig waren bzw. – so nicht exiliert – auch in verschiedenster Weise auf die Repressalien der NS-„Kultur“-Direktiven sich einzustellen hatten. Exemplarisch kann hier nur auf drei Bemühungen verwiesen werden, die um differenzierte Darstellung dieser sensiblen Materie be-

dacht sind, die Studie zur allgemeinen Situation der *Märchenforschung in Österreich* von Leander Petzoldt (1993) und die beiden singulär personenbezogenen Beiträge zu Max Stebich (1897-1972) von Karin Gradwohl-Schlacher (1998) und zu Viktor Geramb (1884-1958) von Michael J. Greger und Johann Verhovsek (2007). Stebich und Geramb sind bei allen Unterschiedlichkeiten ihrer Wirkungsbereiche Autoren, denen man, wie aus ihren Biographien hervorgeht, mit dem oft vorschleunigend verwendeten Begriff „Mitläufer“ Unrecht tun würde, zumal beide durch die Widerstände, die sie seitens der Kulturverantwortlichen in der NS-Zeit erfahren haben, wiederholt an den Rand ihrer Existenz gedrängt wurden. Von Geramb erschienen 1942 die *Kinder- und Hausmärchen der Steiermark*, von Stebich 1954 die *Märchen aus Österreich*. Als ähnlich populäre volkskundliche Sammlung sind (neben vielen anderen) die 1983 erschienenen *Alpensagen* von Alois Schöpf (geb. 1950) zu werten. Den beiden Letztgenannten ist der Umstand gemein, dass sie jeweils im Anhang in den Quellenangaben neben anderen jeweils Theodor Vernaleken als ersten nennen.¹⁰

All diese Zusammenhänge sind für Michael Köhlmeier, der nach einigem Abstand ein ähnliches Vorhaben 2011 (wohl nicht zufällig ein Jahr vor dem 200. Geburtstag der *Kinder- und Hausmärchen* der Brüder Grimm) in Angriff nahm, vermutlich nicht von Belang. Wie erwähnt gibt es in seinem Märchenwerk zwei Beispiele, die auf Vernaleken-Märchen zurückgreifen (Ve01 und Ve17 der 60 Vernaleken-Märchen entsprechen den Nummern 37 und 46 der 48 Köhlmeier-Märchen); eines der beiden hat gleichsam auch ein Zwischenspiel in der Version von Kuthmayer (Nr. 26 von 31):

Ve17	Der Zaubertopf und die Zauberkugel	Ku26	Kö 37
Ve01	Hondidldo		Kö 46

Diese Erwähnung mit Sprung in die Gegenwart hat vorerst nur den Zweck, die eingangs genannten Begrifflichkeiten von Traditions- und Schlüsseltexten wieder ins Spiel zu bringen und zu erinnern, dass wir es hier fürs erste zumindest – dem Anschein nach – auch mit Traditionstexten zu tun haben, wenn auch Köhlmeier (wie einst Kuthmayer) bedauerlicher Weise seine Quellen nicht nennt. Jedenfalls ist dem Schriftsteller zu danken, dass er die Texte auf seine höchst humorvolle, vielleicht in dem Fall auch satirische Weise, wieder in Erinnerung gerufen hat. Darin ist übrigens ein Anknüpfungspunkt an Vernaleken gegeben, den man bei diesem vielleicht gar nicht vermuten würde, auch er spricht von Humor – in seinem Vorwort aus 1863 und in einer entsprechend verklausulierten Form:

10 Beide eint aber auch der Umstand, dass die von ihnen aufgenommenen Märchen den genannten Literaturangaben nicht jeweils zugeordnet sind und dass diese, jeweils mit Vernaleken an erster Stelle, weder chronologisch noch alphabetisch geordnet sind. Bei Stebich sind dies nach Vernaleken Franz Ziska, Karl Haller, Paul Zaunert, Karl Haiding, Ignaz Vinzenz und Josef Zingerle, Franz Josef Vonbun, Adolf Dörler, Georg Grabner, Romuald Pramberger, Viktor von Geramb und J.R. Bünker; bei Alois Schöpf folgen nach Vernaleken Leander Petzoldt, die Gebrüder Grimm, Ritter von Alpburg, Karl Felix Wolff, Max Stebich, Käthe Recheis, Ignaz Zingerle, Georg Grabner und Friedrich Ranke.

Die Märchenpoesie ist trotz der Einheit unendlich mannigfaltig, und in ihr spiegelt sich die nationale Auffassung der Natur und der angeborene, oft mit Humor verquickte, religiöse Sinn des betreffenden Volkes. (Vernaleken 1864, 5f.)¹¹

Köhlmeier würde das Wesen der Märchenpoesie vermutlich anders erklären, jedenfalls ist ihm zu konzedieren, dass er wohl die einzig mögliche Form gewählt und getroffen hat, in der solches Erzählgut – zumal für Jung und Alt – heute noch aufzuwecken ist: Humor und Satire. Zweck dieser Untersuchung ist jedoch nicht, eine ganze Reihe von Fragen, die sich in diesem Komplex einstellen, in unverbindliche Heiterkeit aufzulösen.

5. Resümee

Die vorrangigen Zielsetzungen der vorgebrachten Vergleiche lassen sich in drei Punkten zusammenfassen:

- (1) Ausgehend vom Märchenwerk Marie Mosers, einem neuralgischen Punkt in der österreichischen Märchentradition, sollte erkennbar werden, dass die Märchennacherzählungen eines einigermaßen bekannten Autors wie Friedrich Kuthmayer, der eine gänzlich andere politische und poetische Heimat und damit auch ein anderes Lesepublikum hatte, vermutlich ohne seine Zustimmung für eine NS-Propagandaschrift verwendet wurde, womit man gleichzeitig
- (2) dessen Vorgänger, Theodor Vernaleken, in die Vergessenheit gedrängt hat.¹² Ohne auf grundsätzliche poetologische und kulturgeschichtliche Fragestellungen zur Gattung des Märchens einzugehen, kann der Zusammenhang zwischen Märchen und Mythos als evident vorausgesetzt werden.¹³ Im Falle von Marie Moser können wir nun
- (3) von einer Remythisierung des Märchens, allerdings unter den Vorzeichen einer ganz konkreten aktuellen Kriegsideologie sprechen, für deren Zwecke die Gattung Märchen funktionalisiert und auf dem Weg einer traditionsvernichtenden Umschreibung in den Dienst ideologischer Propaganda gestellt wurde.

11 Wohl eindeutig ist hier zu erkennen, dass das Adjektiv „national“ (im Jahr 1863) ideengeschichtlich in einem etwas anderen Horizont gelagert war als in der ideologischen Konnotation der NS-Zeit und es Vernaleken schlicht darum zu tun war, seinem Vorbild Jakob Grimm folgend den Märchenschatz in österreichischen Landen zu heben.

12 Nur am Rande sei erwähnt, dass fünf Jahre vor Marie Moser ihr Landsmann Hermann Burg sich des Erbes Vernalekens bediente und mit einem ideologisch deutlich nationalsozialistisch argumentierenden Vorwort dessen *Alpensagen* herausgab, gezeichnet mit „Graz im August 1937“ (Vernaleken 1938, 5-13), 8: „Das gleiche Blut und die gleiche Erinnerung an Urvätertage lebt in allen deutschen Stämmen.“

13 In diesem Zusammenhang wäre das Werk von Vernaleken *Mythen und Bräuche des Volkes in Österreich, als Beitrag zur deutschen Mythologie, Volksdichtung und Sittenkunde* (1859) von großem Interesse.

Propagandaliteratur ist Teil der Kinder- und Jugendliteratur, wie sie auch Teil der Allgemeinliteratur ist: KJL am Puls der (Un)zeit ist *per se* ideologischer Spiegel des jeweiligen Erziehungsideals und stellt sich folgerichtig immer wieder in den Dienst der Machthaber (und zuweilen subversiv auch gegen sie) – analog zu anderen Sparten von Kunst und Kultur. Gerade um Machwerke (in unserem Fall Märchenwerke) als eine Art Negativseite der literarischen Tradierung von einem – sehr einfach formuliert – vertretbaren Kanon qualitativ hochwertiger und einschlägig ideologiefreier Literatur- und Kunstproduktion dauerhaft abgrenzen zu können und um das (gefährliche und unkritische) Verwischen von Vorbildern und Nachahmer*innen nicht noch weiter zu befördern (und damit folgenschweren Fehleinschätzungen Vorschub zu leisten), ist das sensible Sichtbarmachen der umdeutenden Dienstbarmachung und die gnadenlose Indoktrinierung der Jüngsten, Verletzlichsten und Empfänglichsten eine zentrale und wichtige Aufgabe redlicher Wissenschaft. Aus dem hier Dargelegten ist nochmals hervorzuheben, wir haben es mit kinderliteraturhistorischen Schlüsseltexten zu tun (vgl. Ewers, Anm. 2) von denen ein kinderliterarischer Traditionskanon ganz grundlegend zu unterscheiden ist. Es zeigt sich aber, dass eben in den Schlüsseltexten dann, wenn man sie in größere Zusammenhänge stellt, diffizile Probleme auftauchen, die nicht vorschnell mit pauschalen Ideologie-Vorwürfen und Verurteilungen (etwa eines Theodor Vernaleken oder eines Friedrich Kuthmayer) zu erledigen sind.

Bezüglich der Dichotomie Traditionstext und Schlüsseltext wäre zu rekonstruieren: Vernaleken hat versucht, die vermeintliche Methode der Brüder Grimm zur Wahrhaftigkeit der mündlichen Erzählung tatsächlich beizubehalten. Dementsprechend wirken manche seiner Märchen unvollkommen. Nichtsdestoweniger war er nach seinem Tod 1907 in den österreichischen Jugendschriftenreihen sehr präsent, und es hatte den Anschein, als würde er mit einigen Märchen Anteil an einem kinderliterarischen Traditionskanon erlangen und als Repräsentant des österreichischen Märchengutes neben den Brüdern Grimm, Wilhelm Hauff, Ludwig Bechstein und Hans Christian Andersen Bestand haben. Friedrich Kuthmayer hat dann eben in diesen Jahren einer zweiten Welle der Jugendschriften-Bewegung in Österreich zwar diese Tendenz zu einer nationalen Märchen-Autonomie mit Märchen Vernalekens unterstützt, allerdings ohne dessen Namen zu nennen. Der dritte Schritt war dann das kuriose Märchenwerk der Marie Moser, die den einen in der Vergessenheit versenkte und den andern in ein falsches Licht oder treffender in die dunkle Mythologie der NS-Jugend-Tugend-Ideale stellte. Nach 1945 gab es zwar Versuche der Wiederentdeckung Vernalekens und anderer Sammler und Forscher der Volksliteratur von Max Stebich bis Michael Köhlmeier, aber ein Märchen-Traditionskanon konnte in dieser Gemengelage nicht mehr entstehen.

Etwas bildhaft formuliert wäre zu sagen: Die Sammlungen Vernalekens gleichen einem stillgelegten Bergwerk, an dem zwischendurch Raubbau betrieben wurde, dessen eigentliche Schätze eines reichen Berginneren jedoch noch zu entdecken wären.

Literatur

Primärliteratur

- Köhlmeier, Michael (2011): Das Sonntagskind. Märchen und Sagen aus Österreich. Wien: Deuticke im Paul Zsolnay Verlag.
- Kuthmayer, Friedrich (1916): Österreichische Volksmärchen. Für die Jugend ausgewählt und neu erzählt von ~ Mit Bildern von Roland Strasser. Wien-Prag: K.k. Schulbücher-Verlag.
- Kuthmayer, Friedrich (1924): Was der Ringler-Ferdl erlebte. Wien-Leipzig-München: Rikola Verlag.
- Moser, Marie (1942): Von Starken, Tapferen und Treuen. Bilder von Franz Spanring. Wien: Deutscher Verlag für Jugend und Volk.
- Vernaleken, Theodor (1938): Alpensagen. Herausgegeben von Hermann Burg. Salzburg-Leipzig: Verlag Anton Pustet. [EA 1858]
- Vernaleken, Theodor (o.J.): Kinder- und Hausmärchen aus Österreich. Wien: Verlag Gustav Swoboda & Sohn. [EA 1864]

Sekundärliteratur

- Bamberger, Richard (†1965): Jugendliteratur. Jugendschriftenkunde, Leseunterricht, Literaturerziehung. Wien: Jugend&Volk.
- Baur, Uwe/Karin Gradwohl-Schlacher/Sabine Fuchs, hg. unter Mitarbeit von Helga Mitterbauer (1998): Macht Literatur Krieg. Österreichische Literatur im Nationalsozialismus. Wien-Köln-Weimar: Böhlau.
- Blumesberger, Susanne (2014): Handbuch der österreichischen Kinder- und Jugendbuchautorinnen. 2 Bde. Wien-Köln-Weimar: Böhlau.
- Dierks, Margarete (1984): Johann Karl August Musäus. In: Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur. Hg. von Klaus Doderer. Bd. 2. Weinheim-Basel: Beltz Verlag, 523-525.
- Ewers, Hans-Heino (2015): Klassiker und Kanonbildung auf dem Feld der Kinder- und Jugendliteratur. In: Jürgen Janning/Claudia Maria Pecher/Karin Richter (Hg.): Erzählen im Prozess des gesellschaftlichen und medialen Wandels. Märchen, Mythen, klassische und moderne Kinderliteratur und Kindermedien. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren, 169-182.
- Franz, Kurt (Hg.) (2004): Volksliteratur im neuen Kontext. Märchen, Sage, Legende, Schwank. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren.
- Fuchs, Sabine (1998): „Wir packen jedes Ding gemeinsam an!“ Österreichische Kinderbuchautorinnen zwischen Propaganda und Idylle. In: Baur et. al., 274-292.
- Gradwohl-Schlacher, Karin (1998): Ein „ostmärkisches“ Sittenbild: Die Causa Max Stebich. In: Baur et. al., 124-145.
- Greger, Michael J./Johann Verhovsek (2007): Viktor Geramb (1884-1958). Leben und Werk. Wien: Selbstverlag des Vereins für Volkskunde.
- Hall, Murray (2018): „Tausende von begeisterten Kinderbriefen beweisen seine große und steigende Beliebtheit.“ Die Jugendschriften des Rikola Verlags. In: Veronika Hofeneder/Nicole Perry (Hg.): Germanistik grenzenlos. Festschrift für Wynfrid Kriegleder zum 60. Geburtstag. Wien: Praesens, 148-162.
- Jolles, André (†1968): Einfache Formen. Tübingen: Niemeyer 1968.
- Heller, Friedrich C. (2008): Die bunte Welt. Handbuch zum künstlerisch illustrierten Kinderbuch in Wien 1890-1938. Wien: Christian Brandstätter Verlag.
- Penning, Christoph (2018): Josef Friedrich Perkonig – der zwiespältige Kärntner. In: Rolf Düsterberg (Hg.): Dichter für das „Dritte Reich“. Band 4. Biografische Studien zum Verhältnis von Literatur und Ideologie. Bielefeld: Aisthesis, 306-309.
- Petzoldt, Leander (1993): Die Märchenforschung in Österreich. In: D. Röth/W. Kahn (Hg.): Märchen und Märchenforschung in Europa. Frankfurt/M.: Haag und Herchen, 170-179.
- Seibert, Ernst (Hg.), Gunda Mairbäurl (Red.): Theodor Vernaleken und das Erbe der Brüder Grimm in Österreich = libri liberorum Sonderheft 13. Wien: Praesens 2012.
- Seibert, Ernst: Profile einer Neuen Sachlichkeit in der österreichischen Kinder- und Jugendliteratur der 1920er-Jahre, libri liberorum 51 (2019), 9-27.

Ernst Seibert: Studium der Germanistik, Philosophie und Psychologie. 1997-99 Mitarbeit am DFG-Projekt „Handbuch zur Kinder- und Jugendliteratur“ an der Univ. zu Köln, 1999 Begründung der „Österreichischen Gesellschaft für Kinder- und Jugendliteraturforschung“ sowie der Fachzeitschrift „libri liberorum“ und der Schriftenreihe „Kinder- und Jugendliteratur-Forschung in Österreich“. 2005 Habilitation für Neuere deutsche Literatur an der Universität Wien; zahlreiche Vorträge und Publikationen im In- und Ausland. 2008 Auszeichnung mit dem Wissenschaftspreis der „Deutschen Akademie für Kinder- und Jugendliteratur“, Mitglied der „Österreichischen Goethe-Gesellschaft“ und der „Grillparzer-Gesellschaft Wien“: ernst.seibert@univie.ac.at

Shinto for children in Hayao Miyazaki's *My Neighbour Totoro*

MARIA JOSE CAMPOS

Shinto für Kinder in Hayao Miyazakis *My Neighbour Totoro*

Der Artikel analysiert einige Aspekte im ikonischen Animationsfilm *My Neighbour Totoro* (1988) des bekannten japanischen Regisseurs Hayao Miyazaki aus dem Studio Ghibli und erklärt, wie darin Shinto für Kinder beschrieben wird. Hayao Miyazakis Hauptquellen für die Erschaffung seiner Welten sind die fernöstliche Kultur, insbesondere Shinto-Mythologie und -Religion, und seine eigene Erfahrung. In Miyazakis Filmen koexistieren Bäume und die Natur mit den Gottheiten und verfügen über eine heilige Sphäre, die für Japaner*innen von großer Bedeutung ist. Betrachtet man die Geister, den Kampferbaum und die Beziehung zwischen den Familien von Satsuki und Mei und dem Tsukamori-Wald, kann man den großen Einfluss von Shinto auf die Konzeption von *My Neighbour Totoro* erfassen: Der Film porträtiert Shinto für ein Familien- und Kinderpublikum. Shinto ist ein Quell der Freude und demonstriert Einheit mit und Liebe zur Natur und Kritik, Neugier und Interesse, wenn Fantastisches in der kindlichen Wahrnehmung zur Realität wird. Der Film entwickelt eine Vision von Heiligkeit und Segen, gesendet vom Wald an all die, die danach suchen – mit Totoro und seinem Kampferbaum als Hauptelementen. Vermittelt wird pädagogisch entwickeltes Shinto, das dazu motiviert, mehr Kampferbäume zu pflanzen, und zugleich Liebe zum Landleben vermitteln soll, wo Familienleben größte Bedeutung hat.

Schlagwörter: Shinto, Animation, Hayao Miyazaki, Mythologie, Kinder, Japan

The following paper analyses a few aspects of the iconic animated film *My Neighbour Totoro* (1988) by Hayao Miyazaki, renowned Japanese director from Studio Ghibli, and explains how these are examples of Shinto for children. Hayao Miyazaki's main influences for creating his worlds are Japanese culture, mainly Shinto mythology and religion. In Miyazaki's films, trees and nature coexist with the gods and have a sacred connotation that reflects traditional Japanese heritage. Taking into consideration the spirits, the camphor tree, and the relationship between Satsuki and Mei's family and the Tsukamori forest, one can appreciate the great influence that Shinto had on *My Neighbour Totoro's* conception. It could be said that this film interprets Shinto for a family and child audience. Shinto in this film is cheerful, talks about union, love for nature and even mischief and curiosity, where everything fantastic can be real to children's eyes. It is a very pure vision of the sacredness that the forest offers to those who seek it, having as its main elements Totoro and his camphor tree. It is also a very pedagogical Shinto, motivating the planting of more camphor

trees, and transmits great love towards life in the countryside, where family life is the most important thing.

Keywords: Shinto, Hayao Miyazaki, animation, mythology, children, Japan

Introduction

Mythology in children's film and its capacity to reinvent mythology for the new generation has always been appealing, however there has always been a preference to portray Greco-Roman mythology in children's media due to its popularity (Murnaghan 2018, 339). However, this has not stopped Studio Ghibli, an animation studio in Koganei, Japan, from turning into a powerhouse for the production of films that have not only become a main part of Japan's identity because of their distinctive marketing planning, respect in the global animation industry and taking the spotlight at the most important film festivals in the world. Studio Ghibli has inspired people around the world to be interested in Japanese culture and its mythology, as well as in their unique approach to creating animation. Hayao Miyazaki, one of the three founders of this studio, comments that because of new technology "children are more and more losing their roots" and reaffirms his duty in rescuing "the richness and uniqueness of our cultural heritage" (Yuen 2012). He is one of the most accomplished filmmakers in the world, winner of two Academy Awards, has directed more than 10 animated movies and acts as a complete director, a *kantoku*, who touches every aspect of his film's production, such as background art, animation, concept art, screenplay, storyboard and directing. *My Neighbour Totoro* (1988) is a nostalgic animated fantasy film. It tells the story of two sisters, Satsuki and Mei, who, at the end of the 1950s, move to the Japanese countryside with their father and befriend a forest spirit called Totoro. Hayao Miyazaki's main influence for creating his fictional worlds is Japanese culture, which includes Shinto religion and mythology, and one can see, particularly in *My Neighbour Totoro*, the direct references to this religion and philosophy. In Miyazaki's films, trees and nature coexist with the *kami* in harmony, which suggests "a greater awareness of Shinto" (Carbullido 2013, 2), which can be also appreciated by people around the world. Through this paper I want to answer the following question: how are different elements in *My Neighbour Totoro* examples of Shinto for children?

This paper fills a research gap in its focus on Japanese mythology for children as manifest in an animated film, which is an area of study not often explored in academia. Hayao Miyazaki's films have moved children and families around the world and have inspired a new generation of researchers to examine them in different fields of study. Nevertheless, Miyazaki's films have been seldom studied in the fields of children's literature and media and comparative mythology. The film is incredibly rich, with complex narratives, sophisticated and deeply crafted symbols which connect to culture, religion, mythology, and literature, not only from Japan but also from Europe. Miyazaki is a magnificent world creator who

is highly influenced by his documented perception of the Western and Eastern worlds. His films inspire, educate and reaffirm the value animation has as an art form. Moreover, it is important to analyse this 1980s film, as it has shaped Studio Ghibli's path as a studio which retells unforgettable stories about gods and myths in a new medium and has become a classic after 30 years. For Miyazaki, childhood is special and timeless, and children can come close to the unbelievable and magical world of spirits (Rathke 2015). *Totoro* has a timeless appeal as a story with no fixed narrative, seen through children's eyes, and is still able to charm children all over the world. It is, in the words of film critic Roger Ebert, "a children's film made for the world we should live in" (Yuen 2012). It is a film that aspires to a better world, "a world that is benign" (Yuen 2012), where one can connect to the natural world easily, without conflict. I believe this film symbolises an ideal childhood in an ideal world, which is why it is so loved by child and adult audiences even today and has recently been made accessible worldwide through Netflix streaming and Disney DVD and Blu-ray distribution (2020).

Theoretical Framework

Shinto

Shinto means "the way of the gods" and this philosophy existed in Japan before the 6th century BCE in its most primitive form. It was practiced by the Jomon people, where all nature elements were considered sacred and represented by a deity called *kami*. Contemporary Shinto has no fixed doctrine, no rules of prayer, nor does it have a founder, but it consists of worship beliefs and veneration rituals to the nature gods and ancestors deeply rooted in Japanese traditional vision of the world and is perceived as the native religion of Japan. Today, more than 70% of Japan's population follows Shinto practices (Central Intelligence Agency 2020). Shinto common daily rituals, gratitude towards the earth and appreciation towards the fragility of life are engraved in Japanese life and have unconsciously shaped its people through time, irrespective of their own personal religious beliefs. For instance, a local Shinto festival "might be so taken for granted among its participants that it is not even considered to be a 'religious' activity" (Nelson 2000, 3), suggesting that Shinto becomes an unconscious practice for many Japanese.

The word Shinto comes from the Chinese terminology *shen tao*, which reflects the influence of Buddhism in Japan later in the 6th century CE. However, it adopted the Japanese definition of *kami-no-michi*, which means "way of the gods" (Wolpin 1993, 364). According to Ivan Pinto, Shinto brings together three cults; cult of the phenomena of the earth, cult of the fertility of the earth and cult of the ancestors (Pinto 2013). The Japanese have sought to reflect their human condition in search of nature's divine identity. The year's seasons become a metaphor for the passing of human life: spring is childhood, summer is youth, autumn is adulthood and winter is death, finally heading to rebirth, where life repeats itself in an endless cycle (Pinto 2013). However, mankind is hierarchically inferior

to nature. The oldest ruling families of Japan claimed to be the children of nature's divinities, thus creating a direct relationship between royalty and nature and making ancestor worship synonymous with nature worship (Buckley 1905, 174). According to William George Aston, Shintoism is "a religion inspired by love and gratitude more than by fear" (Aston 1907, 7). For Nitobe Inazo, Shinto is a religion of suggestion through introspection (Kitazawa 1915, 481), where people search within themselves what to improve and how to live life properly while respecting the world around them.

Kami, yokai and the tree

Kami, yokai and the tree are three key elements in Shintoism. *Kami* are superior beings of great power and interlinked with nature: the gods of the old Shinto were all beings of the natural world. However, these gods can be any natural element: trees, rivers, mountains, natural phenomena and even non-animated nature such as stones (Puech 1993, 344). Motoori Norinaga, one of the best-known scholars of Kokugaku,¹ mentions that *kami* can be any natural element "which deserves to be dreaded and revered for the extraordinary and prominent powers which it possesses" (Aston 1907, 6). Norinaga perceives *kami* as supreme deities who reign over their territory and have a double *tama*, a dichotomous character. For instance, the rain *kami* provides life for crops but also destruction through floods, showing the importance of duality in nature and sacred beings (Aston 1907, 6). It is mankind's responsibility to control the powers of *kami* through rituals and channel their *tama* to humans' benefit. Finally, Kitazawa mentions in his text that *kami* can also be spirits of the deceased (Kitazawa 1915, 480). Ancestor worship goes hand in hand with nature worship, implying that when human beings die, they somehow reunite and reconcile with nature. In general, *kami* are difficult to define (Mikiharu 1998) as they do not have a fixed shape, they are considered mysterious and unknown in nature, but are respected and acknowledged through rituals and shrines.

Yokai, on the other hand, refers to demons or monsters. These are supernatural creatures, more powerful than humans and tend to create fear in them. However, it can be said that they are lower in rank to the *kami*. *Yokai* are subjected to *kami*, will be considered to do the *kami*'s bidding, and might be larger in number. They are more concrete and closer to humans, easier to identify and define in myths and tales. Some examples of *yokai* are Kodama, Oni and Jubokko. Some *yokai*, like the vampire tree Jubokko, do not appear in the classical *yokai* retellings written by Kunio Yanagita and Iwao Hino, and are more recent creations by contemporary Japanese storytellers. It is possible that Jubokko is a fictional *yokai* created by *mangaka*² Shigeru Mizuki, famous for recreating Shinto mythology in his work *Gegege no Kitaro*. Mizuki was known to invent *yokai* that "are considered part of authentic folklore" and because of his profound knowledge in

1 An intellectual movement during the Tokugawa government, XVIII century, which studied Japanese classical texts instead of Chinese texts.

2 An artist and storyteller who writes and draws Japanese sequential art, known as *manga*.

yokai folklore he was known as the Yokai Professor (Lombardi 2019). In a similar fashion, Hayao Miyazaki has also recreated *yokai* throughout his filmography.

Finally, the tree is a vital symbol of life and nature. In Shinto a tree can be considered a *kami*, *yorishiro*, or a *shintai*. For Alexander Porteous, specialist in forest folklore, mankind's first ideal was the life of the tree and, therefore, the tree is their first divinity (Hosoi 1976, 104), which supports the idea that a tree can be *kami*. However, according to Nobutaka Inoue, the tree is a *yorishiro*; a means, tentative personification or body for the spirit of the *kami*, who is abstract and does not have a concrete image to be venerated in rituals (Inoue 2000). Once the *kami* occupies the *yorishiro* it acquires the name of *shintai*, the new home and/or body of the *kami*. In spite of these contrasting concepts, it can be inferred that the trees are of sacred origin and, whether they are *kami*, *yorishiro* or *shintai*, they coexist in the Shinto world. The oldest and biggest trees have a special and stronger link with the ancestors, which makes them the most venerated trees. Each type of tree in Japan has a different meaning, reflected in stories and myths, including sakaki, bamboo, sakura, camphor, momiji and camellia. The camphor tree is incorruptible as it has a very intense smell that kills insects that try to penetrate its wood. For the Japanese, this tree is the protector of durability and a symbol of eternity. Before winter, the Japanese send cards to relatives with cranes crafted with camphor wood, implying that they want their loved ones to endure this harsh time (Pinto 2013).

Analysis

Following the definition of some elements regarding Shinto, I will analyse them in context of Miyazaki's film. Hayao Miyazaki has said in interviews that he does not believe in Shintoism but thinks "the animism origin of Shinto is rooted deep within me" (Epstein 2010). He does not practice the traditional rituals as he believes *kami* are not in the shrines but deep in the forests and hidden from the public eye (Miyazaki 2014, 360). According to Lucy Wright he practices Shintoism through his own audio-visual and storytelling lens (Lioi 2010), which acknowledges Shinto as an inherent and sacred element in his fictional universe. Even though Miyazaki is not a Shintoist he, like other Japanese, has grown up with ideas about nature's divinity, as Shintoism transcends religion and has become a primordial element in Japanese culture and heritage.

My Neighbour Totoro features a *kami* that rules the forest: Totoro, guardian and protector of the camphor tree. It is a creature invented by Miyazaki that has aspects of *tanuki*³ and cat, by its facial expressions and pointed ears, and owl, by the ululation it makes at night from the top of its tree. The name "Totoro" seems to come from the pronunciation of Mei, the youngest of the girls, who tries to say "tororu", the word "troll" in Japanese. Mei thinks that Totoro is a fairy tale troll that her mother used to tell her about in *The three mountain goats*, who are chased by a troll. Miyazaki has shown in interviews that Totoro is not a young

3 Japanese raccoon dog.

spirit but is about 3,000 years old and has played with Japanese children through centuries, from the Jomon to the Edo period (Miyazaki 2014, 368), and even now in the film's timeline, the Showa period. Totoro might be a creation tailored by Miyazaki, but he represents his conception of a Shinto *kami*, by being mysterious and magical. Nevertheless, Totoro is presented in a refreshing way as a close companion to children, who can play and enjoy nature and still maintain his distance from the adults, who have a different perspective of what Shinto *kami* are, as age may condition one's view of the world.

Totoro is a *kami* capable of flying and growing camphor trees in seconds, which is understood as a supernatural event. The notion of *kami* is exposed in Totoro as a concept for children and family. The *kami* is a friend of the children and Miyazaki wants to teach them to love and care for nature, especially the trees. This is shown in the film when Totoro plants the seeds with Satsuki and Mei to grow a large camphor and when Totoro helps the sisters to find their mother. In this case, *kami* is not superior to man, represented by the children, but their friend, their partner who helps and cares for them. Totoro cannot be seen by the adults who perceive the temple, the sacred trees and the monuments built to venerate the *kami* in the traditional Shinto way. This is the case of Satsuki and Mei's father, who leads them to pray to the camphor tree. The girls, in particular Mei, who is younger, interact directly with the *kami* and treat him in a playful way, as if they were equals. This is why I think Miyazaki believes that children can relate directly to nature and spirits. They have less prejudice and more imagination than adults, who to some extent are afraid of the *kami*. This symbolizes the double *tama* of the *kami*: it is friendly and close when seen by children, and mysterious, hidden but always present, for adults.

Totoro lives in a camphor tree, which connotes eternity, durability and the incorruptible. It is a huge tree that, although it is next to Satsuki and Mei's house, has a labyrinth of vines as a protected entrance to its interior that is almost impossible to find, except for someone very small like Mei, who slips into it and enters the tree. The sacred nature of the tree is highlighted by the rope around its trunk called *shimenawa*, made of paper and rice straw, a small sanctuary at the foot and a *torii* under the mountain where the tree is located, placed there by Shinto believers. This indicates that this tree is a *shinboku*, a sacred tree, and even Mei and Satsuki's father thanks the tree personally for caring for Mei. This camphor tree is the first element we see in the forest called Tsukamori, which draws attention to itself and is present throughout the film. It is not only where Totoro lives, a *yorishiro*, but represents the *kami* and makes him look like a being that lives in a house, a fun neighbour. This adds to his playful and friendly behaviour, as if he were a *kami* with a child's attitude, who sleeps inside the tree and uses camphor seeds as musical instruments on top of the tree's crown. Tsukamori's *kanji*⁴ means "mound or burial forest", so the name refers to a quiet, old and sacred place. Miyazaki employs shrines in the forests as he says he thinks *kami*

4 It is one of the three Japanese writing systems (the others being *hiragana* and *katakana*). *Kanji* was adopted from the Chinese ideograms and serves to represent concepts but not sounds.

dwell deep inside the forests, hidden from the human eye (Miyazaki 2014, 360).

It is interesting to note that in *My Neighbour Totoro* everything revolves around the theme of home: Mei, Satsuki and her father move to the countryside, Totoro lives in a camphor tree, Mei and Satsuki wait for their father in the rain to go home, Mei goes to look for her mother at the hospital so she can go home and, consequently, Satsuki goes with Totoro to bring her sister back home. The sisters' father tells them that he chose to live precisely in that country house because it was next to a magnificent and large camphor tree. Indirectly, it also refers to the great sense of security the sacred tree gives to the humans, since a tree of such nature may harbour protective spirits. The home symbolizes protection and security, as well as joy and family life. Therefore, it is no coincidence that the tree is a great camphor, which symbolizes eternal life, harbours a kind and playful spirit who provides security and is a good companion for the girls. The film explores this theme without a specific storyline; it is spontaneous and real, showing the curious girls in daily exploration and adventures in the countryside, in the way that Miyazaki perceives children. For Miyazaki it is important that childhood is portrayed with realism, that it is believable, and adults and children alike can identify and connect with it on a personal level (Miyazaki 2014, 373). Portraying childhood realistically has even helped him to understand unresolved issues from his own childhood (Miyazaki 2014, 371). He mentions that he "intentionally didn't show the sisters together with Totoro at the end" (Miyazaki 2014, 373), as the girls need to go back to their normal life, in the real world. This bittersweet element is present in many narratives throughout his filmography, where the magical and sacred universe is not meant to belong with human reality.

In Totoro's forest there are other supernatural beings invented by Hayao Miyazaki. There are two Totoro more besides Oh-Totoro (Grey Totoro); Chu-Totoro (Blue Totoro) and Chibi-Totoro (White Totoro). These smaller versions of the main Totoro imply that the forest has many spirits that protect it and that Oh-Totoro has a family in his Tsukamori forest, adding even more weight to the theme of home. At first these spirits, being smaller, can be considered a lower rank than Oh-Totoro, as if they were younger brothers but of the same family, and they go out to get acorns for the "big brother". These Totoro, like Oh-Totoro, are only seen first by Mei and then by Satsuki, being invisible to adults. The fact that they are sneaking around gives a playful and funny connotation to the little spirits and makes them appear closer to the children. In a pre-production sketch made by Miyazaki himself, many grey Totoro are riding the Catbus, the transportation used by the forest spirits. Although they do not appear in the film, Miyazaki thought of a community of Totoro spirits who live together as a family, reinforcing the importance of the home and family themes in the film, and therefore adding to the film's appeal for children.

The Catbus, although it is designed and created by Miyazaki, is based on the popular belief that cats can change shape, and in this case the cat decides to become a night bus. The Catbus could be considered a *yokai* on the grounds of being in the service of Totoro, the main *kami*, and having the particular role of serving as a means of transportation for the spirits and the human sisters. Finally, the

susuwatari or *makkuro kurosuke* (very dark assistants) are described as black soot and are also Miyazaki's creation. They are clearly *yokai* that infest the houses that are in disuse, live in the dust and like the darkness. They are afraid of humans and tend to hide in the dark, fleeing from them, as they can turn into black powder if they are crushed. They have always lived in the house before Satsuki and Mei move in. Then the *yokai* flee towards the camphor tree, looking for a dark and quiet place to live. This serves as a trigger to indicate that the tree, and in general the forest, is the natural home of the spirits and the sacred, and that there might be other spirits living here. Shinto venerates the forests because they are mysterious and sacred places, which harbour spirits and are avoided by humans. That is why the forest is the natural place to worship them and one can find shrines nearby which seek to revere but not penetrate the sacred area. Since the Edo period, there have been terrifying stories of *yokai* and ghosts, mainly through the literary genre of *kaidan-shu* (Reider 2001, 79), to keep humans away from the hearts of the forests and avoid destruction of the sacred forest. However, interestingly in *My Neighbour Totoro*, the *kami* and *yokai* do not terrify or inspire fear but are sweet, close and fun, which invites them to be friends with children. This way, nature is approached with naivety and with a child perspective in mind.

Conclusion

Taking into consideration the spirits, the camphor tree and the relationship between Satsuki and Mei's family and the Tsukamori forest, one can appreciate the great influence that Shinto had on *My Neighbour Totoro's* conception. It could be said that it is Miyazaki's perception of Shinto for a family and child audience. *My Neighbour Totoro's* Shinto is different from the traditional one as the themes of home and family are primordial in the film's treatment. Children can be curious and mischievous when exploring sacred divinities in the forest, and Shinto is perceived as a happy and unified love towards all nature. Miyazaki provides a very pure portrayal of the sacredness and friendliness of the forest, as it becomes accessible for the children who are curious to uncover its secrets. The *kami* Totoro, his camphor tree, which is considered a *shintai*, and the *yokai* in the forest are the main elements that portray a Shintoism for children, as they show a direct relationship with children. Elements such as shrines and altars represent a more traditional Shinto and are present in the film for the realism that adult audiences need to relate to his film more easily. Shinto in *My Neighbour Totoro* is also very pedagogical as Totoro teaches the sisters how to make trees grow magically during the night, moving around the countryside in the Catbus *yokai* and transmitting love and respect towards the natural world and their family life in the countryside. This film is probably the one that transmits his vision of an "ideal" Shinto in the best way as a world where spirits and children can be friends and enjoy nature. Shintoism might sometimes not be recognized as a religion as it is deeply impregnated in Japanese culture, where shrines and rituals all over Japan connote peace and gratitude towards the earth. That is why films like *My*

Neighbour Totoro, which promotes a peaceful and ideal coexistence between mankind and the plant world, can be appealing to children 30 years or more after their production. Japanese children recognize these Shinto values in the film from their everyday life, and I believe children worldwide can also relate to them, as Miyazaki portrays these as values transcending time and space. Definitely *My Neighbour Totoro* is one of the most beloved films by its audience and it is not by chance that the Totoro character is part of the official logo of Studio Ghibli and has become an animation icon all over the world.

List of References

- Aston, William George (1907): Shinto, the ancient religion of Japan. London: Archibald Constable & Co. Ltd.
- Buckley, Edmund: How a Religion Grew in Japan. *The Biblical World* 25/3 (1905), 173-182.
- Carbullido, S. (2013). *Spirituality, Aesthetics, and Aware: Feeling Shinto in Miyazaki Hayao's My Neighbour Totoro* [thesis]. Victoria: University of Victoria.
- Central Intelligence Agency (2020): East Asia/Southeast Asia: Japan — The World Factbook. CIA.gov.
- Hosoi, Y.T.: The Sacred Tree in Japanese Prehistory. *History of Religions* 16/2 (1976), , 95-119.
- Inoue, Nobutaka: Perspectives toward Understanding the Concept of Kami. *Kami, Contemporary Papers on Japanese Religion* 4/4 (1998), 1-19.
- Kitasawa, Shinjiro (1915): Shintoism and the Japanese Nation. *The Sewanee Review* 23/4 (1915), 479-483.
- Lombardi, Linda (2019): Shigeru Mizuki, the legendary manga creator and “Yokai Professor,” finally gets his due. SyFy.com.
- Lioi, Anthony: The City Ascends: Laputa: Castle in the Sky as Critical Ecotopia. *ImageText: Interdisciplinary Comics Studies* 5 (2010), 2.
- Mikiharu, Ito: Evolution of the Concept of Kami. *Contemporary Papers on Japanese Religion* 4 (1998).
- Miyazaki, Hayao (2014): Starting Point: 1979-1996. San Francisco: Viz Media.
- Miyazaki, Hayao (1988): *My Neighbour Totoro* [film]. Tokyo: Studio Ghibli.
- Murnaghan, Sheila: Classics for Cool Kids: Popular and Unpopular Versions of Antiquity for Children. *The Classical World* 104 /3 (2011), 339-353.
- Nelson, John K. (2000): Enduring identities: the guise of Shinto in contemporary Japan. Honolulu: University of Hawai'i.
- Pinto, Ivan (2013, September 30): Personal interview.
- Puech, Henri-Charles (1984): *Historia de las religiones*, vol. III. Madrid: Siglo XXI.
- Rathke, Edward j (2020). 30 Years of Ghibli: My Neighbor Totoro. [online] Entropymag.org.
- Reider, Noriko: The Emergence of Kaidan-shu: The Collection of Tales of the Strange and Mysterious in the Edo Period. *Asian Folklore Studies* 60/1 (2001), 79-99.
- Wolpin, Samuel (1993): *Diccionario de filosofia oriental*. Buenos Aires: Kier.
- Yuen, Isaac (2012): Children and Nature: *My Neighbour Totoro*. [online] Ekostories.com

Maria Jose Campos, BA in Audio-visual Communication from the Pontifical Catholic University of Peru, associate's degree in Classical Animation from Vancouver Film School, currently enrolled in an Erasmus Mundus International Master in Children's Literature, Media and Culture at the University of Glasgow, Aarhus University and University of Wroclaw. Illustrator of children's books and animation artist. Focus areas: mythology for children, animation, manga and children's media creation process: hello@mariajosecampos.com; www.mariajosecampos.com

Fantastische Tierwesen und wo und warum sie außerhalb der antiken Mythologie zu finden sind – eine Spurensuche im *Harry Potter*-Universum und darüber hinaus

SONJA SCHREINER

Fabelwesen haben seit der Antike ihren Platz in der Literatur – in belletristischen Genres und in Fachbüchern und Enzyklopädien: Diese aus moderner Sicht unvereinbare, im Altertum gängige Kombination hat zu einer parallelen Betrachtung von fachwissenschaftlicher Auseinandersetzung und Paradoxographie geführt.¹ In der Kinder- und Jugendliteratur und im *crossover*-Segment hat das Nebeneinander von existierenden Lebewesen und phantastischen Geschöpfen Tradition: Es hieße, die sprichwörtlichen (und im Mythos beheimateten) Eulen nach Athen zu tragen, über nichtmenschliche Wesen in Märchen, Sage oder Phantastik schreiben zu wollen.² Eine Spurensuche in Joanne K. Rowlings magischer Welt³ verspricht hingegen, einige noch blinde Flecken auf der Landkarte des Zauberer- und Hexenreiches „einzufärben“. Newt Scamanders Schulbuch *Fantastic Beasts and Where to Find Them* ist eine Fundgrube: literaturtheoretisch, weil es als *spin off* der *Harry Potter*-Reihe erschienen ist – in Editionen für Leser*innen verschiedenster Altersgruppen; künstlerisch, weil die Ausgaben das Vorstellungsvermögen der Rezipient*innen durch hochwertige Illustrationen unterstützen; intermedial, weil die Biographie des Fachbuchautors eine filmische Umsetzung gefunden hat, und damit auch filmwissenschaftlich, da ein Streifen über Newt Scamander ohne *special effects*, die seine Geschöpfe zum Leben erwecken, kein *blockbuster* wäre. Der Beitrag unternimmt den Versuch, über mehrere (neuzeitliche) Zwischenstufen Quellenstudien und Antikettransfer zu verbinden und den Nachweis zu führen, dass neben dem Nebeneinander von *fact* und *fiction* die Artenvielfalt aus altbekannten fabelhaften Kreaturen und innovativen Neuschöpfungen den unverwechselbaren Zugang der Altphilologin Joanne K. Rowling ausmacht. Dazu gehört die Transformation von Phantasiewesen, die man zu kennen glaubte: Ganz nach der (nicht für Kinder geschaffenen) Devise *Ist mir doch egal, wie alt ich bin; ich will jetzt mein Einhorn!* Doch Rowling geht mit Scamanders Lehrwerk noch weiter: Sie tritt für Artenschutz ein – vordergründig auf der phantastischen Ebene, hintergründig und nachhaltig als mahnende Metapher für den Umgang der Spezies Mensch mit seinen Mitgeschöpfen.⁴

1 Kazantzidis 2019.

2 Janka/Stierstorfer 2017.

3 <https://www.jkrowling.com/>

4 Kompatscher/Römer/Schreiner 2014. Schreiner 2019a. Schreiner 2020.

Schlagwörter: Joanne K. Rowling: *Newt Scamander. Fantastic Beasts and Where to Find Them*, Friedrich Justin Bertuch: *Bilderbuch für Kinder*, Conrad Gessner: *Historia Animalium*, Plinius maior: *Naturalis historia*, Artenschutz

Fantastic Beasts, and where and why you will find them outside ancient mythology - a search for clues inside Harry Potter's world and beyond

Since antiquity, fantastic creatures have been an intrinsic part of literature – in belletristic genres, but also in scientific works and encyclopedias. This combination, typical of ancient times, may appear a little strange today, but was the starting point for renowned research in science(s) and paradoxography at the same time.⁵ In children's literature and books for young adults, this parallelism is deeply grounded in crossover texts.⁶ A closer look at Joanne K. Rowling's magical universe⁷ may add some new details to a somehow wider field: Especially Newt Scamander's schoolbook *Fantastic Beasts and Where to Find Them* offers new aspects: (a) as a means of literary theory, because it has appeared as a spin-off in editions for different target audiences; (b) as a piece of art, due to the fact that fantastic illustrations help to visualize the fantastic beasts; (c) intermedially and cinematographically, because Newt Scamander's biography was turned into a blockbuster relying on special effects to bring his creatures to life. This paper will try to amalgamate the interpretation of ancient sources and its transfer to modern times, but also show that Rowling as a classical philologist managed to create the perfect mixture of fact and fiction, based on a variety of species (traditional individuals accompanied by totally new ones) and their transformation. In this sense she fulfils the motto – (originally not developed for children): *I don't care about my age. I want my unicorn NOW!* However, Rowling tries something even more important through Scamander's words: She is fighting for species protection – on the surface concerning fantastic beasts, on a subtext level as an admonitory metaphor for humankind's behavior towards their fellow creatures.⁸

Keywords: Joanne K. Rowling: *Newt Scamander. Fantastic Beasts and Where to Find Them*, Friedrich Justin Bertuch: *Bilderbuch für Kinder*, Conrad Gessner: *Historia Animalium*, Pliny the Elder: *Naturalis historia*, Species Protection

0. Antiker Vorspann zum historischen Kinderbuch und zur modernen Adaptation

Der Ursprung von Fabelwesen liegt – wie vieles in der Literatur- und Kunstgeschichte – in der Antike.⁹ Die seltsamen Geschöpfe haben das Mittelalter überdauert, sich vermehrt, weiterentwickelt und an jede Epoche angepasst: Selbst kindgerechte Filme wie *Drachenzähmen leicht gemacht* oder Fernsehserien wie *Grisu* haben ihre Wurzeln in den Ungeheuern des Altertums, wenngleich der Begriff *bestia* (wie auch *fera*) ursprünglich nichts anderes bedeutet hat als

5 Cf. n. 1.

6 Cf. n. 2.

7 Cf. n. 3.

8 Cf. n. 4.

9 Die englische Vortragsfassung wurde im Mai 2018 im Rahmen des Workshops des internationalen Clusters *The Past for the Present* an der Universität Warschau präsentiert: <http://www.omc.obta.al.uw.edu.pl/present-past-people>.

„Wildtier“ im Gegensatz zum domestizierten Haustier.¹⁰ Das Wissen um und über sie wurde in unterschiedlichsten Genres tradiert: für Erwachsene und für Kinder.

Was heute in einem der reizvollsten *spin offs* des Harry Potter-Universums präsentiert wird, in Newt Scamanders *Fantastic Beasts and Where to Find Them*, ist ein Musterbeispiel, wie Crosswriting¹¹ in der literarischen Praxis (und im perfekten Marketing) funktioniert. Wie bei den Romanen¹² erschien das dort erwähnte Schulbuch (gleichsam als Buch im Buch) in einer Edition für Kinder (mit liebevoll verspielten Illustrationen) und in – zum Teil landesspezifischen – Ausgaben für Erwachsene (mit künstlerisch anspruchsvollen Abbildungen). Olivia Lomenech Gills Kunstwerke¹³ sollen bibliophile erwachsene Leser*innen besonders ansprechen.

Dieses Konzept ist keineswegs neu, wenngleich gerade in jüngster Vergangenheit zahlreiche vergleichbare Publikationen erschienen sind.¹⁴ Ende des 18. Jh. erschienen die ersten Lieferungen eines der langlebigsten Lexika für Kinder, Friedrich Justin Bertuchs *Bilderbuch für Kinder*.¹⁵ Als der umtriebige Geschäftsmann 1790 mit dem Projekt startete, hatte er langjährige Erfahrung mit dem Vertrieb periodischer Literatur. Die Kooperation mit talentierten Autoren und begabten Kupferstechern war Garant seines Erfolgs.¹⁶ Untrennbar verbunden mit Bertuchs Absatzzahlen ist Karl Philipp Funke,¹⁷ der Kurztexte in den Lexikoneinträgen schrieb und ebenso fundamentale wie umfangreiche weiterführende Kommentare für Eltern, Lehrer*innen, Erzieher*innen oder fortgeschrittene Leser*innen: 1830 konnte Bertuch auf über 200 Lieferungen zurückblicken, die zwölf umfangreiche Bände füllten. Der Fundus an Weltwissen wurde mittels detailgenauer Bilder und anspruchsvoller Texte als *longseller* vermittelt.¹⁸ Zum Vermittlungskonzept, der Präsentation der Welt in all ihren Facetten, gehörten Fabelwesen. Dass es sich um Produkte der Phantasie handelte, tat nichts zur Sache; entscheidend war ihr prägender Einfluss, die Tatsache, dass sie fester Bestandteil des kindlichen Universums waren. In den erläuternden Passagen wurde den Ungeheuern und Mischwesen aus Tier(en) und Mensch ihr Platz im Reich von *fact* und *fiction* zugewiesen. Der Schaulust der jungen Rezipient*innen konnte in jedem Fall nachgekommen werden.

10 Sogenannte Kulturfolger*innen nehmen eine Mittelstellung ein, wie man schon an Plinius' „halb-wilden Tieren“ (*semifera animalia*; NH 8, 220-224) sieht.

11 Cf. Iili 45-46 (2015): <https://phaidra.univie.ac.at/view/o:1079215>

12 Schreiner 2007.

13 <http://www.oliviagill.com/>

14 Clayborne/Good Wives & Warriors 2020. Clayborne/Lora 2020. Miller 2020.

15 <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/bertuch1790ga>

16 Fachliterarisch hat sich die Verzahnung von Text und Bild als Fortschrittsmarker bewährt: So basiert ein wesentlicher Teil des Erfolgs von Conrad Gessners zoologischen und botanischen Werken auf der kostspieligen Entscheidung, nur die besten Holzschneider zur Illustration heranzuziehen (cf. Leu/Opitz 2019).

17 <https://digitale.bibliothek.uni-halle.de/vd18/content/titleinfo/14700471>.

18 Heute ist der Zugang ähnlich niedrigschwellig wie zur Entstehungszeit. War das zeitgenössische Credo, erschwingliche Mehrblattdrucke zu produzieren, gibt es nun preiswerte Auswahleditionen und OCR-lesbare Digitalisate (cf. Schreiner 2017).

Bertuch wählt achtzehn Wesen aus und gibt tiefen Einblick in die Mythologie, die er nicht auf die griechisch-römische beschränkt, sondern das ihn leitende globale Integrationsprinzip zur Anwendung bringt: In der Auswahl seiner Quellen und Referenzwerke stehen er und sein Autoren- und Illustratorenteam in einer langen Tradition. Allen voran sind Conrad Gessner, der sich als Schweizer Plinius stilisierte – eine Charakteristik, die seine Fachkollegenschaft übernahm –, und sein Idol Plinius maior zu nennen. Beide Naturforscher haben neben existierenden Geschöpfen auch solche der Phantasie in ihre Enzyklopädien aufgenommen: In Gessners *Historia animalium* („Tierkunde“)¹⁹ und Plinius' *Naturalis historia* („Naturkunde“)²⁰ rangieren sie gleichberechtigt nebeneinander – eine Darstellungstechnik, der sich nach Bertuch und Funke auch Joanne K. Rowling und Olivia Lomenech Gill (wenn auch in einem völlig anderen Genos) bedienen, wenn Einhörner, Drachen und der Yeti neben dem ausgerotteten Dodo stehen, der im Harry Potter-Kosmos die Bezeichnung Diricawl trägt und ein besseres Schicksal hat als sein Pendant aus der echten Welt.²¹ Auch die enzyklopädische Struktur zieht sich von der Antike bis in die Moderne. Bei Plinius war dieser umfassende Anspruch so ausgeprägt, dass Band 1 seines 37 Bücher umfassenden Werks ein gigantisches Inhaltsverzeichnis ist, das Überblick über das ermöglicht, was ab Buch 2 folgt – alles, was Mikro- und Makrokosmos beherbergt, von der Kosmologie über die Geographie, Anthropologie, Zoologie und Botanik bis zur Vulkanologie, Mineralogie, Montanistik und Medizin und Naturheilkunde. Erstaunliches Wissen und berührender Weitblick stehen neben Aberglauben und Fehleinschätzungen. Die Spezialdisziplinen der Naturwissenschaft(en) sind noch nicht explizit entwickelt; vielmehr zeigt sich der Leser*innenschaft das große Ganze der Naturphilosophie, einer Disziplin, in der Plinius Jahrhunderte nach dem Griechen Aristoteles zu einer der unumstrittenen (abendländischen) Autoritäten wurde.

1. Narwal oder Einhorn?

Autoritäten haben es an sich, zu Influencern zu werden. Ein Beispiel soll das verdeutlichen. In einer kurzen Passage beschreibt Plinius das Einhorn (NH 8, 76). Sein Phänotyp ist eine anatomische Mischung aus Pferd, Hirsch, Elefant und Wildschwein. Lebend gefangen werden konnte, wie er abschließend bemerkt, noch keines. Diese Beschreibung inspirierte Gessner zu seinem ausführlicheren Text *De Monocerote*. Er braucht im ersten großformatigen Band der *Historia animalium* nicht weniger als sieben Seiten (689-695), die er untergliedert (Erscheinungsbild, Habitat, Lautäußerungen etc.). Das Wissenschaftsethos zahlreicher Autoren erklärt die wiederholte Beschäftigung mit einem Wesen, dessen

19 https://www.digitale-sammlungen.de//index.html?c=autoren_index&ab=Gessner%2C+Conrad&l=de

20 Römer 1983.

21 Vor wenigen Jahren haben engagierte Autor*innen *Brehms verlorenes Tierleben* auf den Markt gebracht – ein dickes Buch (mit wunderschönen Illustrationen), das ausnahmslos Tiere zeigt, die es während Alfred Brehms Forschungstätigkeit noch gab, die heute aber – zum Teil erst seit wenigen Jahren – der Spezies Mensch zum Opfer gefallen sind (Aermes/Zeckau 2007).

Nichtexistenz längst gesichertes Wissen war. Sorgfältig dokumentiert Gessner die Schilderungen des Einhorns bei seinen Vorgängern und liefert damit eine Art von Forschungsbericht, zumal er seine Quellen exakt und im Volltext zitiert und thematisch in Kleinteile aufspaltet, die er an den passenden Stellen zum Einsatz bringt. Dazu gehört auch die Bibel, ein schöpferischer- bzw. evolutionsgeschichtlicher Schlüsseltext. Die Textbausteine sind mehr als ein vielkritischer Zitatensteinbruch: Sie ergeben ein gelehrtes Mosaik diachroner Anordnung. Diese Methode, die schon bei Plinius charakteristisch war, wurde aber nicht immer goutiert: So verstieg sich Bertuchs Kommentator Funke zur Kritik an Plinius²² (und implizit an Gessner), da dieser damit zufrieden gewesen sei, Quellen zu kompilieren und auf eigene Forschung verzichtete. Diskussionslinien werden sichtbar, da die Forscher zahlreiche Theorien entwickelten, welches Tier mit dem *monoceros* gemeint war: Strabon votierte für das Nashorn, Ailianos für den Narwal, der von Carl von Linné im 18. Jh. terminologisch als *monodon monoceros* klassifiziert wurde.²³ Bei Bertuch erscheint der Narwal unter anderen Walen (allerdings mit der Kopfzeile *Fische*) und der Zusatzbezeichnung *See-Einhorn*.

In der mythologischen Tradition ähnelte das Einhorn stets einem edlen Pferd. Die traditionelle Imagologie ist einprägsam im berührenden Zeichentrickfilm *The Last Unicorn* (1982) umgesetzt. Im 3. Jt. ist das Einhorn erneut zur Ikone geworden – auch in etwas aus der Form geratener Optik (z.B. *Pummel Einhorn*) und als Parodie (etwa in Memes wie *Vergiss den Prinzen, nimm das Einhorn!*), aber auch unter Fortführung der Tradition, wie in Newt Scamanders magizoologischem Buch; gemeinsam mit den Feen hätte das Einhorn *an excellent Muggle press*, wäre Hexen gegenüber zutraulicher als gegenüber Zauberern und sei genauso schwer zu fangen wie schon in Plinius' *Naturalis historia* (124-125):

It generally avoids human contact, is more likely to allow a witch to approach it than a wizard, and is so fleet of foot that it is very difficult to capture.

2. Newt Scamanders Paratexte in *Fantastic Beasts and Where to Find Them*

Dem Hauptteil des Buches (*An A-Z of Fantastic Beasts* [1-133]), in dem das Einhorn eine von 81 beschriebenen Arten ist, schickt Joanne K. Rowling eine ‚Autorenbiographie‘ voran – als erstes von zahlreichen Elementen, die Realität und Imagination ineinanderfließen lassen (i):

Newton („Newt“) Artemis Fido Scamander was born in 1897. [...] Mr Scamander's work with the Dragon Research and Restraint Bureau led to many research trips abroad, during which he collected information for his worldwide bestseller *Fantastic Beasts and Where to Find Them*.

22 Wann und vor allem wo und wie der Flottenadmiral das hätte bewerkstelligen sollen, thematisiert er nicht.

23 Der Meeressäuger verdankt sein charakteristisches Äußeres einem langen Zahn, der zuweilen angespült wurde und den man mythen- und märchengläubig für das Horn eines Einhorns hielt.

Es folgt – als weiterer Paratext – ein *Foreword by the Author* (viii-ix), getrennt in eines für die Zauberer- und Hexenedition und ein weiteres für Muggles:

To appear only For Wizards' version

In 2001, a reprint of the first edition of my book *Fantastic Beasts and Where to Find Them* was made available to Muggle readers. The Ministry of Magic consented to this unprecedented release to raise money for Comic Relief, a well-respected Muggle charity. I was permitted to reissue the book only on condition that a disclaimer was included, assuring Muggle readers that it was a work of fiction. [...] It is my fondest hope that a new generation of witches and wizards will find in its pages fresh reason to love and protect the incredible beasts with whom we share magic.

Newt Scamander

Editor's note: for Muggle edition, usual guff: 'obvious fiction – all good fun – nothing to worry about – hope you enjoy it'.

In seiner *Introduction* (x) erläutert Scamander den Entstehungsprozess (der Verlag mit dem geheimnisvollen sprechenden Namen erscheint auch auf Umschlag und Titelei der modernen Ausgabe):

About this book

[...] The first edition of *Fantastic Beasts* was commissioned back in 1918 by Mr Augustus Worme of Obscurus Books, who was kind enough to ask me whether I would consider writing an authoritative compendium of magical creatures for his publishing house.

Es folgt die Begriffsdefinition *What is a Beast?*, worin einige Wesen (Kentauren, Manticores und Sphingen) vorkommen, die ihre Wurzeln in der antiken Mythologie haben (xi-xiii):

The definition of a 'beast' has caused controversy for centuries. [...] The centaurs' habits are not human-like; they live in the wild, refuse clothing, prefer to live apart from wizards and Muggles alike and yet have intelligence equal to theirs. [...] Manticores are capable of intelligent speech but will attempt to devour any human that goes near them. The sphinx talks only in puzzles and riddles, and is violent when given the wrong answer. [...] Let us now turn to the one question that witches and wizards ask more than any other when the conversation turns to Magizology: why don't Muggles notice these creatures?

Insbesondere im Passus zur Einschätzung dieser und weiterer Geschöpfe (Drachen, Greife, Einhörner und Phoenix) durch Muggles zeigt sich Rowlings Wissen um Überlieferungstraditionen und ihr Talent, deren absonderliche Auswüchse mit gelehrtem Witz für ihre Zwecke nutzbar zu machen (xiii-xiv):

A Brief History of Muggle Awareness of Fantastic Beasts

Astonishing enough it may seem to many wizards, Muggles have not always been ignorant of the magical and monstrous creatures that we have worked so long and hard to hide. A glance through Muggle art and literature of the Middle Ages reveals that many of the creatures they now believe to be imaginary were then

known to be real. The dragon, the griffin, the unicorn, the phoenix, the centaur – these and more are represented in Muggle works of that period, though usually with almost comical inexactitude.

Diese mangelnde Präzision ist an der Sichtung eines Jarvey (das 70-71 näher beschrieben wird) durch *one Brother Benedict, a Franciscan monk from Worcester* exemplifiziert, der ein übergroßes, sprechendes Wiesel zu erblicken glaubte. (Franziskaner, allen voran natürlich Franz von Assisi, galten als tierlieb und naturverbunden. Mönche trugen Bedeutendes zur Überlieferung antiker Texte bei. Dass ein Franziskaner aber Benedikt heißt, ist schon etwas ungewöhnlicher.) Als weitere glaubhaft inszenierte historische *fakes* können – mit ‚genauen‘ Jahresangaben 1692 und 1750 – permanente Verstöße Tibets (gemeint sind Sichtungen des Yeti) und Schottlands (angespielt wird auf Photographien von Nessie) gegen Geheimhaltungsvorschriften des Zauberministeriums gelten.

3. Didaktische Konzepte einst und jetzt: Bertuchs Fabelwesen und Rowlings *Fantastic Beasts* als enzyklopädische Einträge

Friedrich Justin Bertuchs didaktisches Konzept – Fabelwesen in ein Lexikon für junge Leser*innen zu integrieren – geht (bis zu einem gewissen Grad und dementsprechend adaptiert) also auch heute auf: Wissenstransfer, Mythenkritik (und Irrealitätsmarker) sind beherrschende Motive, freilich transformiert und angepasst an die Bedürfnisse des 21. Jh. Was bei ihm Einsprengsel in eine bunte Sammlung waren, sind bei Rowling Protagonist*innen eines eigenen Buches: Sie hat einen Autor erfunden (Newt Scamander), Überlieferungsstränge, Beobachtungsszenarien und Habitate kreiert, womit sie ihrem elaborierten Titel in allen Facetten *Fantastic Beasts and Where to Find Them* gerecht wird, und Fabelwesen kindgerecht (und für erwachsene Rezipient*innen ebenso lesenswert) nach (magi)zoologischen Maßstäben beschrieben.

Ein behutsam vergleichender Blick auf die Fabelwesen in Bertuchs *Bilderbuch* zeigt, wie Annäherung an Mythologie damals und heute funktionieren kann: Bertuch hat vorhandene Mythen kommentieren lassen (durch Funke) und für Kinderaugen aufbereitet; Rowling schafft neue Kunstmythen, indem sie Gestalten (zum Teil auf Basis antiker Vorlagen, zum Teil auf Grundlage real existierender Tiere) erfindet und sie in ihrem Zauberer- und Hexenkosmos verortet. Bei ihr bekommt jedes Geschöpf mindestens eine eigene Seite, manchmal sogar eine Doppelseite. Bei Bertuch teilt sich das Einhorn – nicht zuletzt aus kaufmännischen Gründen, um nämlich die Preisgestaltung auch für weniger Begüterte angenehm zu gestalten – dieselbe Bildtafel mit dem Vogel Rock, dem Phoenix, dem Schaf Boramez, dem Basilisken und einem Drachen.

Rock ist eine arabische Märchengestalt. Herodot und Plinius (NH 10, 3-5) informieren ihre Leser über die erstaunlich hohe Lebenserwartung des Phoenix (bis zu 500 Jahren und sogar darüber hinaus) und über das Wiedererstehen des

Phoenixkükens aus seiner Asche.²⁴ Plinius lässt seine Skepsis über die Existenz des Phoenix durchblicken. Was folgt, sind noch mehr Details, basierend auf dem astronomischen Autor Manilius. Plinius' Phoenix hat die Größe eines Adlers, bunte Federn, wurde noch nie bei der Nahrungsaufnahme beobachtet, ist ein heiliges Tier in Arabien und ein Symbol für die Sonne. Im fortgerückten Alter baut er ein Nest, stirbt und wird aus der Asche als kleines Würmchen wiedergeboren, aus dem ein Vöglein wird, das seinem Vorgänger huldigt und nach Erreichen der vollen Größe sein Nest der Sonne opfert.

Der Konstanz in der Deskription des Phoenix steht der Wandel in der Beschreibung des Basilisken gegenüber. Bei Plinius (NH 8, 78-79) ist er eine Riesenschlange. Später wird er zu einem Mischwesen aus Huhn und Drachen. Tödlich ist nicht nur der Augenkontakt mit einem Basilisken, sondern auch mit einem *catoblepas*, den Plinius unmittelbar davor (NH 8, 77) beschreibt. Was Basilisken nicht ertragen, ist der Geruch von Wiesel. Direkter Kontakt endet für beide tödlich. Von Bertuch und Funke erfährt man, dass auch das Huhn unverträglich gegenüber dem Basilisken ist und so manch moderne Taxonomie „Basilisk“ als Namensteil enthält.

Den größten Bekanntheits- und Verbreitungsgrad seit der Antike hat der Drache: Ailianos, Nikephoros, Solin und Plinius beschreiben ihn. Ursprünglich (und linguistisch) war er eine Schlange: *serpens*, *anguis*, *coluber* und *draco* wurden synonym verwendet. Die Löwenpranken, die Bertuchs Drachen zieren, sind eine spätere Entwicklung.

Der Boramez kommt aus Skythien und ist eine eigentümliche Mischung aus Tier und Pflanze, etwas, das der britische Arzt William Harvey im 17. Jh. als *plantanimal* bezeichnet hätte – ein Terminus, der später zum „Zoophyten“ wurde und heute „wirbellos“ genannt wird; bei Rowling entspricht der Murtlap (85) einem vergleichbaren ‚Bauplan‘:

The Murtlap is a rat-like creature [...]. It has a growth upon its back resembling a sea anemone.

Auch auf den Kentauren, die Chimaere, den Gryllus, griechische und ägyptische Sphingen, die Sirene,²⁵ Harpyen, den Satyr, den Greif, die Giganten und Titanen, das Seepferd, die Nereiden und Tritonen verzichtet Bertuch nicht.²⁶ Pindar (Pyth. Oden 2, 42-48) war der erste, der den Kentauren als Halbpferschildkröte beschrieben hat; dazu tritt Diodor (Bibl. Hist. 4, 69). Hesiod hat die Chimaere charakterisiert (Theogonie 319-325; cf. auch Homer Ilias 6, 179-183) und Plinius (NH 35, 37) – wenn auch eher kunstgeschichtlich – den Gryllus (der nach moderner Nomenklatur ein Insekt ist).²⁷ Auch der Sphinx kommt bei ihm vor (NH 8, 72), den er als Affen klas-

24 *The Rise of the Phoenix* hat spätestens seit Conchitas Sieg beim *Eurovision Song Contest* eine spezifisch österreichische Prägung erfahren.

25 Bei Rowling firmieren sie 82-83 als *Merpeople* (also known as *Sirens*, *Selkies*, *Merrows*).

26 Auch bei Rowling kommt der Hippocampus als aus Griechenland stammendes Geschöpf vor (58-59).

27 Hammerstaedt 2000.

sifiziert, ebenso der Greif (NH 10, 136),²⁸ den er als reines Fabelwesen einstuft, und die Nereiden (NH 9, 9-11), an deren Existenz er fest glaubt. Homer (Odyssee 12, 39-54 & 158-200), Hesiod (Frauenkatalog, Frg. Schol. Apoll. Rhod. 4, 892), Aristoteles bei Plinius (NH 5, 135), Hygin (Fab. Praef. 30; 141), Ovid (Met. 5, 552-563), Giovanni Boccaccio (Gen. Deor. Gentil. 7, 20) und sogar Platon (Polit. 10, 14, 617b) informieren über die Sirenen.

Es würde definitiv zu viel des Guten sein, alle von Bertuch verarbeiteten Quellen anzuführen, geschweige denn zu zitieren. Bemerkenswert ist jedoch, dass Karl Philipp Funke in seinem Kommentar über die harten Fakten hinter den Mythen informiert. Diese Hintergrundgeschichten fehlen im *Bilderbuch*, bedingt durch das andere Zielpublikum: Die kindlichen Leser*innen des Lexikons waren angehalten, ihre Lehrer*innen nach mehr Informationen zu fragen, die ihrerseits gehalten waren, den Lehrerkommentar gelesen zu haben, in dem es zahlreiche gut nachvollziehbare Aitia, leicht memorierbare Ursprungsgeschichten gab: Doch nicht alle rationalistischen Erklärungen sind gleichermaßen einleuchtend: Der Basilisk dürfte einfach eine gefährliche Giftschlange gewesen sein. Ein Schlangenphobiker übertrieb: Der Mythos war geboren. Hühner und Wiesel attackieren tatsächlich zuweilen Schlangen, sind also die natürlichen Feinde. In einem letzten Schritt, einer Art Synkretismus, entstand aus den unterschiedlichen Körpern (oder Körperteilen) ein einziger.

Für den Phoenix (92-93) liefern Bertuch und Funke keine so nachvollziehbare Lösung. Olivia Lemenech Gills Design basiert auf derselben Methode wie diejenige von Bertuch: Die Kombination aus Bild und Text bildet eine untrennbare Einheit; dazu kommen unterschiedliche Textkategorien: Direkt unter der Artbezeichnung steht in kleineren Lettern *M.O.M. Classification* und die Einstufung *XXXX*, die noch zusätzlich erläutert wird, da der Phoenix eine positive Sonderstellung hat:

The phoenix gains a XXXX rating not because it is aggressive, but because very few wizards have ever succeeded in domesticating it.

Ähnliches finden wir beim *rating* des Kentauren. Diesmal ist gebotener Respekt²⁹ vor diesen Mitgeschöpfen der entscheidende Punkt (12-13):

The centaur is given an XXXX classification not because it is unduly aggressive, but because it should be treated with great respect. The same applies to merpeople and unicorns.

M.O.M. steht für *Ministry of Magic*, eine Institution, die in der Harry Potter-Fangemeinde bestens bekannt ist (xviii):

28 Bei Rowling gibt es zusätzlich den Hippogriff (60-61).

29 Vergleichbar ist weiters die Schilderung der Zauberkraft des Erumpent-Horns, dessen Träger im Unterschied zum in die menschliche Einflusssphäre fallenden Nashorn mit Abstand und Wertschätzung behandelt wird.

Ministry of Magic Classifications

XXXXX	Known wizard killer / impossible to train or domesticate
XXXX	Dangerous / requires specialist knowledge / skilled wizard may handle
XXX	Competent wizard should cope
XX	Harmless / may be domesticated
X	Boring

Dem beschreibenden Kurztext liegt ein vergleichbares didaktisches Prinzip zugrunde wie Bertuchs Lexikoneinträgen; die Rowling-Scamandersche Klassifikation erinnert an die offizielle Linnésche Nomenklatur, die Bertuch durchgängig unterhalb der deutschen (oder englischen, französischen oder italienischen)³⁰ Benennung abdruckt. Doch es gibt noch mehr Übereinstimmungen: Bertuch legte – wie vor ihm bereits Gessner – viel Wert auf richtige Proportionen und Größenrelationen; das spiegelt sich bei Olivia Lomenech Gill in den verschiedenen Entwicklungsstadien des Phoenix.

Als moderne Elemente kommen politische Korrektheit und Respekt für indigene Bevölkerung hinzu: Im 21. Jh. haben sie ihren Platz auch im Reich der Fabelwesen; und auch das *gendermainstreaming* hat gegriffen:³¹ Aus dem Sphinx ist eine Frau geworden, eine wunderschöne Afrikanerin (114-115).³² Offene Gesellschaftsentwürfe sind im Harry Potter-Universum generell ein großes und wichtiges Thema. Umso mehr stellen sich die schwarzen Magier*innen außerhalb dieser Gemeinschaft, wodurch sie zu einer unverkennbaren Chiffre für Rassist*innen werden.³³

Joanne K. Rowling ist in vielerlei Hinsicht³⁴ eine Spezialistin im Zurückgehen zu den Wurzeln: Ihr Basilisk ist eine reine Schlange (6-7): *also known as the King of Serpents*. Er hat keine Hühner- oder Wieselanteile. In der Illustration findet sich noch ein anderes Element, das es seit der Antike gibt: Ein von einer Kröte ausgebrütetes Hühnerei wird ein Basilisk:

The creation of Basilisks has been illegal since medieval times, although the practice is easily concealed by simply removing the chicken egg from beneath the toad when the Department for the Regulation and Control of Magical Creatures comes to call.

Aufgrund seiner enormen Kraft kann er eigentlich nicht getötet werden, es sei denn, man zeigt ihm sein eigenes Spiegelbild. (In der kindgerechten Illustration überlebt er, wenngleich ihm wenig gefällt, was er im Spiegel sieht.)

Rowlings Drachen sind eine artenreiche Gattung und weltweit vertreten. Die Kurztexte differieren abgestimmt auf die jeweiligen Spezifika, aber nicht jede

30 Seine Kinderenzyklopädie wurde international distribuiert.

31 Dass es Vergleichbares in der Schilderung von Kentaur*innen schon bei Ovid gab, zeigt Hösle 2020, 204-206.

32 Die Zeiten, in denen der Maghrebiner Augustinus als Zentraleuropäer dargestellt wurde, sind also endgültig vorbei. Die Welt darf endlich bunter sein.

33 Cf. weiterführend Schreiner 2019b.

34 Wie schon bei Plinius (wenngleich er die fabulöse Erzählung NH 10, 86 in Zweifel zieht), kann sich bei Rowling der Salamander von Feuer nähren (106).

Spezies erhält eine *M.O.M. Classification*. Im Schulbuch (!) gibt es eben nur eine für alle Drachen, nämlich XXXXX (24-37):

Probably the most famous of all magical beasts, dragons are among the most difficult to hide. The female is generally larger and more aggressive than the male, though neither should be approached by any but highly skilled and trained wizards.

Im Gegensatz zum gleichsam globalen Drachen kommt der Greif stets aus Griechenland (52-53). Autorin und Illustratorin haben nachweislich die alten Texte (oder wenigstens ein mythologisches Handbuch) studiert.

Für die Chimaera gilt Ähnliches – typisch für Rowlings Arbeitsweise aber angereichert um einige neue Elemente (14-15):

The Chimaera is a rare Greek monster with a lion's head, a goat's body and a dragon's tail. Vicious and bloodthirsty, the Chimaera is extremely dangerous. There is only one known instance of the successful slaying of a Chimaera and the unlucky wizard concerned fell to his death from his winged horse [...] shortly afterwards, exhausted by his efforts. Chimaera eggs are classified as Grade A Non-Tradable Goods.

Der obgenannte Zauberer heißt in der Mythologie (Apollodor Bibliothek 2, 3, 2) Bellerophon. Sein geflügeltes Pferd ist niemand Geringerer als Pegasus. (Auch Plinius kennt *pinnatos equos et cornibus armatos, quos pegasos vocant* [NH 8, 72], und Rowling schreibt über das Winged Horse [130-131], dass es weltweit zu finden sei).

Die Gruppe der Monster mit griechischem Ursprung wäre nicht vollständig ohne den Manticore, den man u.a. aus Plinius kennt (NH 8, 75), der dessen Vorliebe für Menschenfleisch thematisiert. In Bertuchs Sammlung hat er keine Aufnahme gefunden. Vielleicht – das erscheint vorstellbar, ja sogar wahrscheinlich – war er ihm zu brutal für Kinder. Für Rowling ist das – wie häufiger bei *Harry Potter* – kein Kriterium (81):

The Manticore is a highly dangerous Greek beast with the head of a man, the body of a lion and the tail of a scorpion. As dangerous as the Chimaera, and as rare, the Manticore is reputed to croon softly as it devours its prey. Manticore skin repels almost all known charms and the sting causes instant death.

Doch oft können Fußnoten, Exkurse und vermeintliche Randnotizen noch interessanter sein als das Hauptthema oder zentrale Leitmotiv. Das bewahrheitet sich bei wenigstens einer Illustration: Nicht der große Fisch im Zentrum, die Ramora (100-101), steht allein im Fokus, sondern die linke untere Ecke: Ein Narwal, eine der vielen Zwischenstufen auf dem Weg zur fabelhaften Genese des Einhorns – wir erinnern uns –, streckt seinen Kopf aus dem Wasser.

So wie Bertuch und Funke ihre Leser*innen angehalten haben, stets auf die Fakten hinter der Fiktion zu achten, macht es auch Rowling, aber – ganz in ihrer Erzählwelt – aus der anderen Richtung: Sie schreibt aus der Perspektive der Zauberer und Hexen. Was Muggles sehen (oder besser: zu sehen glauben),

ist kein Nashorn, sondern ein Erumpent (42-43), den Yeti gibt es natürlich (132-133) und man kennt ihn auch als *Bigfoot*, *the Abominable Snowman*. Nessie existiert (nur dass es sich – will man (magi)taxonomisch korrekt sein – um ein Kelpie [72-73] handelt), und so mancher Jack Russell Terrier ist eigentlich ein Crup (19):

It closely resembles a Jack Russel terrier, except for the forked tail. [...] Crup owners are legally obliged to remove the Crup's tail with a painless Severing Charm while the Crup is six to eight weeks old, lest Muggles notice it.³⁵

Kaum verhohlen ist hier die Kritik am bis vor wenigen Jahren erlaubten Kupieren von Hunderuten und -ohren auf Basis fragwürdiger ‚Schönheitsideale‘. Aber die berührendste Geschichte ist die vom Diricawl (22):

The Diricawl originated in Mauritius. A plump-bodied, fluffy-feathered, flightless bird, the Diricawl is remarkable for its method of escaping danger. It can vanish in a puff of feathers and reappear elsewhere (the phoenix shares this ability; see below). Interestingly, Muggles were once fully aware of the existence of the Diricawl, though they knew it by the name of ‘dodo’. Unaware that the Diricawl could vanish at will, Muggles believe they have hunted the species to extinction. As this seems to have raised Muggle awareness of the dangers of slaying their fellow creatures indiscriminately, the International Confederation of Wizards has never deemed it appropriate that the Muggles should be made aware of the continued existence of the Diricawl.

Die Illustration zeigt ein Dodoskelett. Alle anderen *Fantastic Beasts* sind in der Blüte ihres Lebens dargestellt: Entweder sind sie reine Phantasiewesen (mit oder ohne Tradition im Hintergrund) oder magische Pendants zu real existierenden Tieren. Beim Diricawl ist das nicht mehr möglich, da das letzte Individuum seiner Entsprechung aus der Welt der Muggles am Ende des 17. Jh. brutal ausgerottet wurde.

4. Artenschutz als zentrale Botschaft

Neben den aufschlussreichen Texten macht diese hintergründige Illustration deutlich, dass Joanne K. Rowling nicht nur neue Kunstmythen schaffen wollte (und das unter ständiger Bezugnahme auf ihre Vorgänger), sondern ein viel

35 Der Chizpurfle (16-17) wiederum sieht einer Krabbe zum Verwechseln ähnlich. Textelemente aus dem Beschreibungstext sind unter die Abbildung gesetzt, hier: *Crab-like in appearance with largefangs*. Die Fire Crab (44) sieht aus wie eine prächtige Schildkröte, der Knarl (74) wie ein Igel, der Mackled Malaclaw (80) wie ein Hummer, der Moke (84) wie eine Eidechse oder Agame, der Niffler (86) wie ein Maulwurf, der Nundu (88-89) wie ein gigantischer Leopard, die Wampus Cat (126-127) wie ein überdimensionierter Puma und der Kneazle (74), der sich mit Katzen verpaaren kann, am ehesten wie ein Luchs: *Kneazles are sufficiently unusual in appearance to attract Muggle interest*. (Paarungen über Artgrenzen hinweg schildert wissenschaftlich korrekt bereits Plinius, während Ovids Zeitgenosse Grattius in den *Cynegetica*, einem Lehrgedicht über die Aufzucht von Jagdhunden, sehr phantasievolle Varianten präsentiert.) Der Nogtail (87) schleicht sich als eine Art Kuckuckskind zu einer Zuchtsau in den Stall, wenn sie gerade geworfen hat und lässt sich mitaufziehen.

weitreichenderes Anliegen verfolgt: Sie überträgt die Notwendigkeit des Artenschutzes aus dem Einflussbereich der Menschen in denjenigen der Zauberer und Hexen und erstreckt ihn damit auf die Wesen, für die sie verantwortlich zeichnen: In dieser Metaphorik verbirgt sich eine unmissverständliche Botschaft an die Leser*innen aus den Reihen der Muggles – also an uns alle.³⁶

Ähnlich gelagert ist der Hintergrund des Demiguise (20-21), eines (abgesehen von der Fellfarbe) Orang Utan-ähnlichen Menschenaffen im Fernen Osten, der sich bei Bedrohung unsichtbar machen kann:

The Demiguise is found in the Far East, though only with great difficulty, for this beast is able to make itself invisible when threatened and can be seen only by wizards skilled in its capture. The Demiguise is a peaceful herbivorous beast, something like a graceful ape in appearance, with large, black, doleful eyes more often than not hidden by its hair. The whole body is covered with long, fine, silky, silvery hair.

In den beiden Amerikas entwickelte sich aus dem grausamen Phineas Fletcher entflohenen Individuen der Hidebehind, der aufgrund seiner tragischen Vorgeschichte nicht mehr vegetarisch, sondern prospektiv anthropophag lebt (56-57):

Its preferred prey is humans, which Magizoologists speculate is the result of the cruelty with which Phineas Fletcher was known to treat the unfortunate creatures in his power.

Neben Artbeschreibungen sprechen auch einige der einleitenden Kapitel für Rowlings Artenschutzengagement: Von *Magical Beasts in Hiding – Safe Habitats – Controls on Seeling and Breeding – Disillusionment Charms – Memory Charms* und *The Office of Misinformation* (xv-xvii) sind es insbesondere die ersten beiden, aber auch Erklärungen für mysteriöse Vorkommnisse, etwa Mooncalfs (84), die Menschen durch Muster in Feldern (Kornkreise!) verwirren, die sie bei ihren Paarungstänzen hinterlassen: Sie sollten als sichtbare Zeichen dafür aufgefasst werden, dass der Mensch nicht allein auf dem Planeten Erde ist und die Pflicht hat, anderen Spezies Raum zu einem würdigen Leben zu belassen. Schließlich schlägt auch das Kapitel *Why Magizoology matters* (xvii) in diese Kerbe:

[...] Eighty-one species are described in the following pages, but I do not doubt that more will be discovered, necessitating another revised edition of *Fantastic Beasts and Where to Find Them*.

Wie im Reich der Muggles auch, sind in dem der *Witches and Wizards* längst nicht alle Arten entdeckt. Und wie in der Welt der Menschen müssen auch die Magier*innen Sorge dafür tragen, dass nicht deren Ausrottung erfolgt, bevor man überhaupt Kenntnis von ihrer Existenz erlangt hat – nur dann hat die schöne Geschichte vom Diricawl ihren Zweck erreicht.³⁷

36 Sie stellt sich damit in eine lange Tradition seit Plinius dem Älteren, der sich wiederholt für Respekt vor (Mutter) Natur, dem Planeten Erde und den Mitgeschöpfen ausgesprochen hat.

37 Sonja Schreiner, Wie schade, dass der Dodo kein Diricawl ist (Mini-VO im Rahmen der online-Kin-

Literatur

Primärliteratur und -medien

- Clayborne, Anna (2020): *Mythopedia. Die Welt der Fabelwesen und ihrer magischen Geschichten*. Illustriert von Good Wives & Warriors. Aus dem Englischen von Sarah Pasquay. London-Berlin: Laurence King.
- Clayborne, Anna/Lora, Miren Asiain (2020): *Atlas der Meerjungfrauen. Wasserwesen aus aller Welt*. Aus dem Englischen von Lisa Heilig. London-Berlin: Laurence King.
- Miller, Laura (Hg.) (2020): *Wonderlands. Die fantastischen Welten von Lewis Carroll, J.K. Rowling, Stephen King, J.R.R. Tolkien, Haruki Murakami u.v.a.* Aus dem Englischen von Hanne Henninger/Susanne Kolbert/Madeleine Kaiser. Darmstadt: Theiss.
- Rowling, Joanne K./Newt Scamander (2001): *Fantastic Beasts and Where to Find Them*. Illustrated by Olivia Lomenech Gill. London: Bloomsbury & Obscurus Books (Neuaufgabe 2017).
- Rowling, Joanne K./Newt Scamander (2001): *Phantastische Tierwesen und wo sie zu finden sind*. Hamburg: Carlsen & Obscurus Books (Neuaufgabe 2010).

- Fantastic Beasts and Where to Find Them*, USA/GB 2016 (Regie: David Yates; Drehbuch: Joanne K. Rowling).
- Fantastic Beasts: The Crimes of Grindelwald*, GB/USA 2018 (Regie: David Yates; Drehbuch: Joanne K. Rowling).
- Grisu, der kleine Drache (Draghetto Grisù = Grisù il Draghetto)*, Italien: Nino & Toni Pagot – Amo Film – Fratelli Pagot 1972.
- How to Train Your Dragon*, USA 2010 (Regie: Dean DeBlois & Chris Sanders; Drehbuch: Cressida Cowell, Dean DeBlois, Adam F. Goldberg, Chris Sanders & Peter Tolan).
- How to Train Your Dragon 2*, USA 2014 (Regie: Dean DeBlois; Drehbuch: Dean DeBlois & Cressida Cowell).
- How to Train Your Dragon 3: The Hidden World*, USA 2019 (Regie: Dean DeBlois; Drehbuch: Dean DeBlois).
- The Last Unicorn*, USA/GB/Japan/Deutschland 1982 (Regie: Jules Bass & Arthur Rankin Jr.; Drehbuch: Peter S. Beagle).

Sekundärliteratur

- Aermes, Carsten/Zeckau, Hanna (Hg.) (2007), *Brehms verlorenes Tierleben*. Illustriertes Lexikon der ausgestorbenen Vögel und Säugetiere. Frankfurt am Main: Zweitausendeins.
- Hammerstaedt, Jürgen (2000): *Gryllos. Die antike Bedeutung eines modernen archäologischen Begriffs*, *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 129 (2000), 29-46.
- Höfle, Vittorio (2020): *Ovids Enzyklopädie der Liebe. Formen des Eros, Reihenfolge der Liebesgeschichten, Geschichtsphilosophie und metapoetische Dichtung in den Metamorphosen*. Heidelberg: Winter (Bibliothek der klassischen Altertumswissenschaften N.F. 2, 161).
- Janka, Markus/Stierstorfer, Michael (Hg.) (2017): *Verjüngte Antike. Griechisch-römische Mythologie und Historie in zeitgenössischen Kinder- und Jugendmedien*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter GmbH (SEKL. Studien zur europäischen Kinder- und Jugendliteratur = Studies in European Children's and Young Adult Literature 5)
- Kazantzidis, George (Hg.) (2019): *Medicine and Paradoxography in the Ancient World*. Berlin-Boston: Walter de Gruyter (Trends in Classics. Supplementary Volumes 81).
- Kompatscher, Gabriela/Römer, Franz/Schreiner, Sonja (2014): *Partner, Freunde und Gefährten. Mensch-Tier-Beziehungen der Antike, des Mittelalters und der Neuzeit in lateinischen Texten*. Wien: Holzhausen.
- Leu, Urs B./Opitz, Peter (Hg.) (2019): *Conrad Gessner (1516–1565). Die Renaissance der Wissenschaften / The Renaissance of Learning*. Berlin-Boston: Walter de Gruyter. Oldenbourg.

deruni 2020): <https://kinderuni.at/forsche-und-staune/mini-vorlesungen/wie-schade-dass-der-dodo-kein-diricawl-ist/>.

- Römer, Franz (1983): Die plinianische „Anthropologie“ und der Aufbau der *Naturalis historia*. Wiener Studien 96 (1983), 104-108.
- Schreiner, Sonja (2007): Zauberkunst – Kunstlatein. Lateinisches in *Harry Potter* und der lateinische *Harrius Potter*. In: Martin Korenjak/Stefan Tilg (Hg.), *Pontes IV. Die Antike in der Alltagskultur der Gegenwart*, Innsbruck-Wien-Bozen: Studien Verlag (Comparanda 9), 71-81.
- Schreiner, Sonja (2017): *Orbis pictus* for Boys – Emblematism for Men: Some Remarks on Learning by Studying Pictures and Interpreting Riddles. In: Karl A.E. Enekel/Paul J. Smith (Hg.), *Emblems and the Natural World*. Leiden-Boston: Brill (Intersections 50), 629-653.
- Schreiner, Sonja (2019a): Mitgeschöpfe auf der Werteskala? Plinius maior über Tiere und den Menschen. *cursor* 15 (2019a), 40-44.
- Schreiner, Sonja (2019b): Verzerrtes antikes Heldentum im Totalitarismus des 20. Jahrhunderts (mit intermedialer Nachwirkung). In: Stefan Tilg/Anna Novokhatko (Hg.), *Antikes Heldentum in der Moderne: Konzepte, Praktiken, Medien*. Freiburg im Breisgau-Berlin-Wien: Rombach (Pontes 9), 101-118.
- Schreiner, Sonja: Gepaarte (A)symmetrie. Schönheit und ihr Gegenteil als Entwicklungsfaktoren in der zoologischen Fachliteratur. *LGBB. Latein und Griechisch in Berlin und Brandenburg* 64/1 (2020), 15-22. <http://lgbg.davbb.de/home/archiv/2020/heft-1/gepaarte-a-symmetrie>

Internet

- Website – Digitalisat Bertuch: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/bertuch1790ga>
- Website – Digitalisate Funke: <https://digitale.bibliothek.uni-halle.de/vd18/content/titleinfo/14700471>
- Website – Digitalisate Gessner: https://www.digitale-sammlungen.de/index.html?c=autoren_index&ab=Gessner%2C+Conrad&l=de
- Website – Olivia Lemenech Gill: <http://www.oliviagill.com/>
- Website – *The Past for the Present*: <http://www.omc.obta.al.uw.edu.pl/present-past-people>
- Website – Joanne K. Rowling: <https://www.jkrowling.com/>

Sonja Schreiner: Neolatinistin und Komparatistin, Wissenschaftsreferentin im Institut für Klassische Philologie, Mittel- und Neulatein der Universität Wien; Forschungsinteressen: Fachliteratur (mit den Schwerpunkten Zoologie und [Veterinär]medizin), Wirkungs- und Wissenschaftsgeschichte, Adaptationsstrategien antiken Wissens für Kinder und Jugendliche: sonja.schreiner@univie.ac.at & sonja.schreiner@vetmeduni.ac.at; https://kphil.ned.univie.ac.at/fileadmin/user_upload/li_klassische_philologie/S_M_Schreiner.pdf; orcid.org/0000-0003-2391-5222

Metamorphoses of Medusa: The Reception of the Gorgon in 21st-century Culture for Children and Young Adults¹

KAROLINA ANNA KULPA, AGNIESZKA MONIKA MACIEJEWSKA, KATARZYNA MARCINIAK, ANNA MIK, ELŻBIETA OLECHOWSKA, DOROTA REJTER²

Medusa-Metamorphosen: Die Rezeption der Gorgo Medusa in der Kinder- und Jugendkultur des 21. Jh. in ausgewählten Beispielen

Medusa ist eine der bekanntesten Figuren der Mythologie, ein Monster *par excellence*. Die antike Literatur überliefert zwei Versionen ihrer Geschichte – ein Urzeitwesen aus vorolympischen Zeiten (Hesiod, *Theogonie* 270-285) und eine junge Frau, die in Athenes Tempel von Poseidon vergewaltigt und von der Göttin, die den Vorfall als unsagbares Sakrileg (miss)deutete, in ein schreckliches Ungeheuer verwandelt wurde (Ovid, *Metamorphosen* 4,753-803). Im Lauf der Jahrtausende klassischer Rezeption trat Medusa hauptsächlich als mörderisches Ungeheuer in Erscheinung, das ein Held auf seinem "Campbellischen" Weg zum Ruhm besiegen muss (Campbell 2004). Dann konzentrierte sich Hélène Cixous auf ihre Stimme als Opfer – mit einem speziellen Fokus auf ihrer Weiblichkeit – und machte Medusa zu einer Ikone für Generationen von Frauen, die unschuldig und aufgrund einer Reihe sozialer Faktoren Leid erfuhren (Cixous 1976).

Greift ein ähnlicher Perspektivenwechsel auch in der kulturellen Aneignung für ein junges Publikum? Erscheint Medusa vor diesem kulturellen Hintergrund einfach als Ungeheuer oder doch eher als Opfer? Oder spielt sie sogar noch mehr Rollen? Wir unternehmen den Versuch, Antworten auf diese Fragen zu finden, indem wir die Analyse von Medusas Rezeption in zwei Filmen – *Clash of the Titans* im Original (1981) und seinem Remake (2010) – als Ausgangspunkt nehmen. Diese Analyse enthüllt charakteristische Züge eines Bildes, das in den 1980er-Jahren geschaffen wurde, einer für die Entwicklung der Populärkultur besonders wichtigen Epoche, und vergleicht und kontrastiert sie mit der Repräsentation, die die Realität des 21. Jh. transformiert hat. Die Untersuchung des Medusa-Charakters in den beiden *Clashes*-Filmen ist durchzogen von einem Überblick über die wichtigsten antiken Quellen und das zeitgenössische Narrativ durch Wissenschaftler*innen und Autor*innen, deren Ziel die Popularisierung der klassischen Antike ist.

1 This text has been prepared within the project *Our Mythical Childhood... The Reception of Classical Antiquity in Children's and Young Adults' Culture in Response to Regional and Global Challenges*, which has received funding from the European Research Council (ERC) under the European Union's Horizon 2020 Research and Innovation Programme under grant agreement No 681202, ERC Consolidator Grant (2016-2021), led by Katarzyna Marciniak, Faculty of "Artes Liberales", the University of Warsaw.

2 The *Our Mythical Childhood* team from the University of Warsaw.

Weiters stellen wir eine kurze Übersicht ausgewählter, zumeist weltweit zugänglicher Werke vor. Jedes einzelne ist einem bestimmten Abschnitt in Medusas Leben gewidmet. Als erstes treffen wir ein Kind, das seine ersten Schritte in die Welt macht (im Bilderbuch *Brush Your Hair, Medusa!* von Joan Holub und Leslie Patricelli). Dann stehen wir einer Teenagerin gegenüber, die die Bedeutung wahrer Akzeptanz entdeckt (*The Goddess Girls*-Serie von Joan Holub und Suzanne Williams). In einem dritten Teil folgen wir einem heranwachsenden Mädchen (und ebenso einem Burschen), die ihre Identität entwickeln (in den TV-Serien *Monster High* und *Legacies* – einem Spin-off von *The Vampire Diaries*). Später sehen wir eine erwachsene Frau, die für ihr Recht auf Glück kämpft (BBC TV-Serie *Atlantis*). Danach beobachten wir eine ältere Frau, zerrissen zwischen Liebe und Hass (Rick Riordans *Percy Jackson*). Und schließlich begegnen wir einer Mutter, die ihre Rolle in der Gesellschaft findet (im Bilderbuch *Mère Méduse* von Kitty Crowther).

Dieser aus literarischen und audiovisuellen Elementen zusammengestellte Lebenslauf der Medusa erlaubt uns einen neuen Blick auf die mythologische Figur. Versteinert sie immer noch mit ihrem Blick als Ungeheuer, ist sie ein Opfer, oder kann sie überhaupt eine Leitfigur für moderne Kinder und Jugendliche werden, um sich selbst besser kennenzulernen und gegenüber Anderen größere Empathie zu entwickeln?

Medusa-Clashes: Eine Einführung in die Rezeption der Gorgo in der zeitgenössischen Kultur

Schlagwörter: Gorgoneion, Medusa in Nacherzählungen griechischer Mythen des 20. und 21. Jh., Versteinermotiv, Rezeption des Mythos von Perseus und Medusa in *Clash of the Titans* (1981 & 2010)

Medusas Bad Hair Day oder die Zähmung eines widerspenstigen Kleinkindes

Schlagwörter: Medusa, Haar, Agency, Kinder, Kinderliteratur, doppeltes Zielpublikum, klassische Rezeptionsstudien, Mythologie, Monster, Familie, Identität, Kontrolle, Sozialisation, Joan Holub, Leslie Patricelli, Suzanne Williams

Medusas Unfall mit "Snakepoo": Eine Lehrstunde in Akzeptanz

Schlagwörter: Akzeptanz, Göttinnen und Götter, Freundschaft, Medusa, Monster, olympisches Pantheon, Vorphubertät, Transformation, Joan Holub, Suzanne Williams

Coming of Age in der Gorgonenfamilie

Schlagwörter: Gorgonenfamilie, männliche Medusa, coming of age, attraktive Ungeheuer, Teenager, Bedeutung von wahrer Liebe und echter Freundschaft, *Legacies*, *Monster High*

Medusas Opfer: Rettende Liebe

Schlagwörter: *Atlantis*, Fluch, Freundschaft, Herkules, Jason, Liebe, Medusa, Monster, Opfer, Prophetie, Pythagoras

Aunty Em: zwischen Liebe und Hass. Medusa als Mutter oder wieder einmal Haare schneiden

Schlagwörter: Alter, Märchen, *Mère Méduse*, Kitty Crowther, Monster, Mutterschaft, alte Menschen, Percy Jackson, Rick Riordan, Hexe

Medusa is one of the best known mythical creatures, a monster *par excellence*. Ancient literature transmits two versions of her story – a primordial being from pre-Olympian times (Hesiod, *Theogony* 270-285) and a young woman who was raped by Poseidon in Athena’s temple and punished by being transformed into a hideous beast for what the goddess presumed was a dreadful sacrilege (Ovid, *Metamorphoses* 4,753-803). Down through the millennia of classical reception, Medusa appeared mainly as a killing monster to be defeated by the hero on his “Campbellian” journey to glory (Campbell 2004). Then Hélène Cixous listened to her voice as that of a victim – with a particular focus on her womanhood – and made Medusa an icon for generations of women who suffered innocently due to a range of societal factors (Cixous 1976).

Is a similar reversal of perspective also valid in the culture for a young audience? Does this culture feature Medusa simply as a monster, or rather as a victim? Or perhaps there are more roles for her still? We have attempted to answer these questions by taking as our starting point an analysis of Medusa’s reception in two movies – namely, *Clash of the Titans*, the original from 1981 and the remake from 2010. This analysis reveals characteristic traits of her image as encoded in the 1980s, a period of particular importance for the development of popular culture, and compares them with the representation transformed into a believable 21st-century protagonist and following the demands of a 21st-century audience. The study of the Medusa characters in the two *Clashes* is interspersed with an overview of the most relevant ancient sources and the contemporary narrative both by scholars and popularizers of Classical Antiquity.

Then, we propose a short survey of selected, mostly globally accessible works. Each is dedicated to a specific stage of Medusa’s life. First, we meet a child taking her first steps in the world (the picture book *Brush Your Hair, Medusa!* by Joan Holub and Leslie Patricelli). Second, we face a teen who discovers the meaning of true acceptance (*The Goddess Girls* series by Joan Holub and Suzanne Williams). Third, we follow a maturing girl (and boy) building her (his) identity (the TV series *Monster High* and *Legacies* – a spin-off of *The Vampire Diaries*). Subsequently, we see a grown-up woman who fights for her right to happiness (BBC TV series *Atlantis*). Next, we observe an elderly lady torn between love and hate (*Percy Jackson* by Rick Riordan). And finally, we encounter a mother who learns her role in society (the picture book *Mère Méduse* by Kitty Crowther).

This composite, literary-audio-visual *curriculum vitae* of Medusa permits us to risk casting a new look at this mythical creature. Does she still petrify with the gaze of a monster, or is she a victim? Or, above all, is she able to become a guide for contemporary children and young adults to better awareness of themselves and greater empathy towards the Other?

The Clashes with Medusa: An Introduction to the Gorgon’s Reception in Contemporary Culture

Keywords: gorgoneion, Medusa in 20th/21st-century retellings of Greek myths, motif of turning into stone, reception of the Perseus and Medusa myth in *Clash of the Titans* (1981 and 2010)

Medusa’s Bad Hair Day, or The Taming of the Baby-Shrew

Keywords: Medusa, hair, agency, children, children’s literature, dual audience, classical reception studies, mythology, monster, family, identity, control, socialization, Joan Holub, Leslie Patricelli, Suzanne Williams

Medusa’s “Snakepoo Accident”: A Lesson in Acceptance

Keywords: acceptance, gods and goddesses, friendship, Medusa, monster, Olympian pantheon, preadolescence, transformation, Joan Holub, Suzanne Williams

The Coming of Age in the Gorgoneous Families

Keywords: Gorgoneous families, male Medusa, coming of age, attractive monsters, teenagers, meaning of true love and friendship, *Legacies*, *Monster High*

Medusa's Sacrifice: Love that Saves

Keywords: *Atlantis*, curse, friendship, Hercules, Jason, love, Medusa, monster, sacrifice, prophecy, Pythagoras

Aunty Em: Between Love and Hate. Medusa the Mother, or Cutting Hair Again

Keywords: age, fairy tale, *Mère Méduse*, Kitty Crowther, monster, motherhood, old adults, Percy Jackson, Rick Riordan, witch

The Clashes with Medusa: An Introduction to the Gorgon's Reception in Contemporary Culture

ELŻBIETA OLECHOWSKA

Both *Clashes of the Titans*, 1981 by Desmond Davis (director), Beverley Cross (screenwriter), and Ray Harryhausen (visual effects designer), and 2010 by Louis Leterrier (director),³ present the myth of Perseus. While the second film is touted to be a remake of the first, it further adapts the tale playing fast and loose with ancient sources and with the 1981 version as well, keeping intact only the title. Any solid comparative analysis of the two movies requires a rigorous effort. First, to pay close attention to what is happening on the screen, as it is easy to lose track of the unexpected twists of the plot and their consequences, and second, to detangle and understand the logic underlying both types of change.

The venerated late American film critic Roger Ebert (1942-2013; *Chicago Sun-Times* 1967-2013), in his 1981 review, called the story "robust and straightforward" but was immediately punished for his hubris, as he got a significant fact wrong from the outset. He claimed, for instance, that the casket with the infant Perseus and Danae was "cast into the sea after she ha[d] angered the gods" (Ebert 1981). Ebert was not only unconcerned with grasping the intricacies of the plot correctly, but he also viewed the mythological material as charming nonsense. His primary focus was Harryhausen's stop-motion animation (Dynamation) mastery and Bubo, Athena's mechanical owl resembling R2-D2 from *Star Wars*.⁴ Very sensibly, Ebert did not attempt to analyze the mythological side of the film.

Stephen R. Wilk, a non-classicist author of a book on Medusa, discussing the first *Clash*, said: "I suspect that most people today who are aware of the story of Perseus and Medusa owe their knowledge to the 1981 film *Clash of the Titans*"

3 Only in the first *Clash* all three collaborators (director, script writer, and special effect specialist) were almost equally important. The 2010 remake is known mainly as the work of Leterrier.

4 He was on the right track with the owl, see the recent article about intertextuality in the 1981 *Clash* (Claus 2018).

(Wilk 2000, 209). He was mistaken in this, for if we read the two recent popular retellings of Greek myths, Stephen Fry's *Mythos* and Luc Ferry's *Mythologie et philosophie. Le sens des grands mythes grecs*, we *prima vista* detect no such influence.

*Mythos*⁵ is a selection of ancient stories remembered from childhood. Fry briefly (Fry 2017, 52-53)⁶ discusses Medusa as indistinguishable from the other Gorgons, granddaughters of Gaia and Pontus. In a sub-section called *Threesomes*, he comments on the ancient fascination with triplets and mentions five sets of such multiple births, all of them ghastly. The Gorgons are described as identical monsters, each with the power to petrify the unwary. Fry's assortment does not present the myth of Perseus, hence no Medusa's coupling with Poseidon followed by Athena's distaste and punishment and no Medusa's head as "a weapon of mass destruction".⁷ Fry may have gently alluded to the *Clash of the Titans* by giving the same title to one of his initial chapters.

He admits to having read as a child Enid Blyton's 1930 *Tales of Ancient Greece*⁸ which contained seventeen myths excluding the myth of Perseus and Medusa (and, naturally enough, Andromeda); that may have influenced his selection. He certainly did not read a one-time favourite collection of Polish children, published the same year, 1930, by Tadeusz Zieliński. Entitled *Starożytność bajeczna* [Fabulous Antiquity],⁹ it was based on plays by the Greek tragic playwright trio as sources for the myths (the texts that survived and the lost ones he managed to reconstruct). In the chapter entitled *Głowa Meduzy* [The Head of the Medusa] (Zieliński 1930, 55-63), we see Perseus sent by Polydectes on the murderous quest – similar to a video game player equipped with a bunch of bonus weapons – succeed in decapitating the monster thanks to Athena's and Hermes' guidance. Athena praises his success afterwards revealing that Medusa was the most horrible threat to the gods because they were not immune to her petrifying gaze. This curious piece of news seems to exclude the likelihood of Medusa having been transformed into a Gorgon by Athena, as she and her fellow gods themselves would have fallen victim to the lethal gaze. The existing ancient sources do not confirm Zieliński's claim. In any case, fate had the last laugh here, as the Olympians survived to our times mostly as stone statues, often somewhat mutilated.

In 1942 Edith Hamilton published a mythology subtitled *Times and Tales of Gods and Heroes*, which became hugely popular in the English speaking world. It

5 See Edith Hall's sympathetic analysis in *The Guardian* (Hall, 2017).

6 The passage barely covers half a page.

7 The expression used by Katarzyna Marciniak in her 2018 *Mitologia grecka i rzymska* (Marciniak 2018, 480).

8 Fry mentions only the title, but the authorship of Enid Blyton (1930) is unquestionable.

9 It is a Polish translation of Zieliński's Russian original, issued in three parts in 1922-1923 in Petrograd by the Brothers Sabasznikow. Zieliński, a trilingual (German, Russian, Polish) classicist considered the greatest philologist of the first half of the 20th century, wrote also another mythology for children entitled *Ireżona. Klechdy attyckie* [Irezyona. Attic Tales], first published partially in Russian in six booklets (Petrograd: Brothers Sabasznikow, 1921-1922); all stories appeared in Polish in four volumes (Zieliński 1936); see also Michał Mizera's *Introduction to Zieliński's Queen of the Wind Maidens* (Mizera 2013, 5-12).

includes a full chapter (Hamilton 2017, 174-182) on Perseus and his adventures, but Medusa is again merely one of three monsters, outstanding only because of her head, which once it is cut off, becomes a weapon.

The same year as Stephen Fry's book, a French philosopher and former Minister for Culture, Luc Ferry, published his selection of myths centring on the philosophical meaning underlying Greek mythology, entitled *Mythologie et philosophie. Le sens des grands mythes grecs*. One of the chapters is called *Persée et la Gorgone Méduse* (Ferry 2017, 298-316).¹⁰ In lively and fluid prose, Ferry follows Pherecydes of Syros, who was also the source for Apollodorus. While Ferry appears more disciplined and didactic than Fry, he slips in a curious piece of information, reporting the words of one of the nymphs who gave the promised magical objects to Perseus:

[...] the three Gorgons detest all humans since their misfortune. In the past, they used to be entrancing, but they dared to claim that their beauty was greater than that of Athena. To put them in their place, the goddess disfigured them. [...] their gaze transforms into stone all living creatures [...] as soon as they meet the Gorgons' eyes. (Ferry 2017, 308)

He reaffirms the same motive for punishment when relating a conversation between Perseus and Andromeda's father, Cepheus. According to Cepheus, Andromeda's mother Cassiopeia was guilty of a severe error of judgement: she defied the Nereids, whose beauty she unfavourably compared to her daughter's, like Medusa defied Athena (Ferry 2017, 312).¹¹ If this cryptic after-thought alludes to Ovid's story of the rape in the temple,¹² Ferry would be deplorably joining the patriarchal side of Medusa's critics.

To sum up, it appears that both Fry and Ferry have escaped the influence that the films could have had on the mythological knowledge of the contemporary public. Fry limits himself to a concise description of the Gorgons found

10 Ferry, an exceptionally prolific writer and master of multiple usage, also published a separate volume *Persée et la Gorgone Méduse* in 2016 and a comic book with the same title in 2017. His publisher on Amazon, like Stephen Wilk, associates the myth with the film, and has this to say about Perseus: "Célèbre pour avoir inspiré au cinéma *Le Choc des titans* de Desmond Davis (ainsi que le remake de Louis Leterrier de 2010), le mythe de Persée trouve enfin en BD l'adaptation fidèle qu'il mérite!" [Made famous by having inspired Desmond Davis' film *Clash of the Titans* (as well as its remake by Louis Leterrier in 2010), the Perseus' myth finally found the faithful adaptation it deserved in a comic book!] (accessed May 3, 2020, at https://www.amazon.ca/Pers%C3%A9e-Gorgone-M%C3%A9duse-Sagesse-mythes-ebook/dp/B0722H55J9/ref=sr_1_1?keywords=Luc+Ferry%2C+Pers%C3%A9e&qid=1589625831&s=digital-text&sr=1-1).

11 In the 1981 *Clash*, Cassiopeia specifically targets Thetis, who immediately retaliates.

12 Ovid, *Metamorphoses* 4,791-803: "[...] one of the many princes asked why Medusa, alone among her sisters, had snakes twining in her hair. The guest replied 'Since what you ask is worth the telling, hear the answer to your question. She was once most beautiful, and the jealous aspiration of many suitors. Of all her beauties none was more admired than her hair: I came across a man who recalled having seen her. They say that Neptune, lord of the seas, violated her in the temple of Minerva. Jupiter's daughter turned away, and hid her chaste eyes behind her aegis. So that it might not go unpunished, she changed the Gorgon's hair to foul snakes. And now, to terrify her enemies, numbing them with fear, the goddess wears the snakes that she created as a breast-plate'". Trans. Antony S. Kline (Ovid 2000, ad loc.).

in Apollodorus' *Bibliotheca* 2,36-42,¹³ nothing to do with Perseus, whose story is probably too complicated and too long for a single volume of myths, as he says explaining another omission. Ferry describes not only the Gorgons but the whole tale of Perseus and Medusa, quoting abundantly from sources, and even using the phrase: "[...] je laisse Apollodore vous raconter...".¹⁴ Firmly within the tradition of popular culture, both these collections of myths were published without indexes that probably would have annoyed some readers. Instead they were intended for the enjoyment of young readers primarily fascinated with enchanting plots and fluent narration. They provide nothing that could be defined as evolution in the reception of Medusa, although to be fair, Ferry does introduce the intriguing concept of Medusa as a symbol of the inevitability of death, death which in the long run is worth looking at in the face (Ferry 2017, 298 and passim).

Coming back to the two films, first, we have to ask what the rationale for the title *Clash of the Titans* is? Stephen Wilk suggests a reasonable answer:

Ketos was not a Titan, nor was Medusa (as Cross's¹⁵ script later describes her); the Titans were the children of Uranus and Gaia (Mother Earth and Father Sky), who were also the parents of the Olympian gods. I suspect that Ketos/Kraken and Medusa were made Titans by courtesy so that the movie could be titled *Clash of the Titans*, which has more panache than Perseus and the Gorgon's Head. (Wilk 2000, 214)

Wilk is correct, neither Kraken nor Medusa was a Titan, even if the Graiae say otherwise in the movie. Still, it is also possible that the word *Titan* in the title was intended figuratively, meaning someone of enormous size and power, regardless of the actual mythological genealogy. The creators of the 2010 film on the other hand, intent on riding the crest of Harryhausen's fame, kept the title as a signal that the movie was a remake.

Before we can focus on Medusa's evolution between 1981 and 2010, the contradictions between various ancient sources and their reception in the films need to be addressed. Either the three Gorgons were born as hideous, primaeval monsters or, quite the opposite, they had a good reason for their alleged boasts of being more beautiful than Athena. Either, as Hesiod says, Medusa slept with Poseidon "in a soft meadow amid spring flowers",¹⁶ implying a consensual act,

13 Apollodorus, *Bibliotheca* 2, 36-42: "The Gorgones' heads were entwined with the horny scales of serpents, and they had big tusks like hogs, bronze hands, and wings of gold on which they flew. All who looked at them were turned to stone". Trans. Keith Aldrich (Apollodorus 1975, ad loc.).

14 "I let Apollodorus tell you the story..." (Ferry 2017, 313, English translation E.O.).

15 The scriptwriter Alan Beverley Cross (1931-1998) was also the husband of Maggie Smith, cast as Thetis, a character given a crucial role to play in the story with full disregard to ancient sources.

16 Hesiod, *Theogony* 220-228: "[...] the Gorgons, who live beyond the famous Ocean at the edge of Night, / where are the Hesperidès, with their high-pitched voices, Sthenno / and Euryalè and Medusa, who came to a bad end. She was mortal, / but the others were deathless and ageless, the two of them. / The Blue-haired god slept with Medusa on the gentle meadow / amidst the spring flowers. And when Perseus cut off her head, / great Chrysaor leaped out, and the horse Pegasos, so called because / he was born near the springs [pegai] of Ocean. Chrysaor was called / that because he held a golden [chryseion] sword in his hands". Trans. Barry B. Powell (Hesiod 2017, 228, numbering of lines according to Powell).

or as Ovid says, Poseidon violated her in Athena's temple (*Metamorphoses* 4,791-803). Some other variations appear more as inconsistencies than contradictions. It is unclear whether all the Gorgons had snakes instead of hair and petrified the onlookers with their gaze. Was it only after Athena punished their alleged boasts? Information about the whereabouts of the Gorgons also varies (Ogden 2008, 47-50): Hesiod in *Theogony* (220-221) places them "beyond the famous Ocean at the edge of Night, where are the Hesperidês, with their high-pitched voices",¹⁷ Herodotus¹⁸ and Pausanias¹⁹ report that the Gorgons lived in Libya. The Underworld, where Medusa has her lair/temple in the movies, is a less attested place. Daniel Ogden suggests that "the Gorgons' extreme western location near the realm of Night in the *Theogony* (274-275) evokes the location of Odysseus' necromancy-katabasis (Homer, *Odyssey* 11,12-23). [...] the *Odyssey's* reference to Persephone sending up the Gorgon-head" (Ogden 2008, 50) might provide evidence of such connection. In the 2010 film, Zeus gives Perseus a golden drachma to use for the ferry ride on the Styx, warning him: "It's expensive where you're going".

The 1981 Kraken is a traditional sea monster and as such obeys Poseidon's orders. The 2010 Kraken, created from Hades' flesh during Titanomachy, answers to Hades. Poseidon is not a villain anymore, Hades is. Why this change of villain? One of the logical reasons is the image of Hades in popular culture who, during the three decades between the two films, became the mythological troublemaker and evildoer number one.²⁰ He is bent on revenge on Zeus and on stealing his power. Poseidon did not undergo such a malignant transformation. He remained satisfied with his marine realm, as well as with his romances that occasionally turned ugly, as was the case with Medusa. The character of Io, an addition to the myth and, contrary to its traditional plot, Perseus' future wife in the 2010 universe, was punished with immortality by Poseidon, whose advances she rejected. The logic behind this side plot appears shaky. Still, Io provides here a way for Perseus to avoid marriage with Andromeda and, most of all, the resulting unwelcome "promotion" of a simple fisherman to a king. Poseidon's previous involvement with Medusa combined with his role of Zeus' main antagonist might have potentially diminished the clarity of the plot, except for the story of drawing lots with Zeus and Poseidon for power over three different realms after vanquishing Cronus. As for Hades, and the famous tale of his marriage to Persephone, the ancient sources transmitted few if any other myths about Hades. Contrary to the classical tradition of avoiding the "Unseen One" with superstitious dread, he exercises a powerful appeal for contemporary popular culture, especially in its audiovisual sector.

17 Ibidem (numbering of lines according to Powell in Hesiod 2017).

18 Herodotus 2,91,6: "[...] to bring the Gorgon's head from Libya". Trans. A. D. Godley (Herodotus 1920, ad loc.).

19 Pausanias 2,21,6: "[...] he guessed that a woman wandered from them, reached Lake Tritonis, and harried the neighbours until Perseus killed her; Athena was supposed to have helped him in this exploit, because the people who live around Lake Tritonis are sacred to her". Trans. W.H.S. Jones and H.A. Ormerod (Pausanias 1918, ad loc.).

20 Two obvious examples are the 1997 Disney *Hercules* and the 2011-2018 ABC television series *Once Upon a Time*.

Poseidon's brief romance/rape on the meadow or in Athena's temple was fruitful but the birth, inexplicably, occurred after the mother was decapitated, presumably ages after conception. A strange pair of twins were born, Pegasus and Chrysaor, the latter mainly known as the father of three-bodied Geryon, who was deprived of his famous Iberian cattle and his life by Herakles completing his tenth labour. Both *Clashes* resolved certain contradictions similarly: they show only one Gorgon – Medusa, who is not a mother, either before or after her demise. Pegasus is there from the outset but not as Medusa's son, but as Perseus' steed, one of Zeus' immortal horses. Indeed, the hero looks better riding a flying horse than he would be using Hermes' winged boots, very likely at risk of losing his balance.

Why did Perseus kill Medusa, a profoundly tragic, female monster, magically lethal, repulsive, and reclusive, intent on hiding from the world? The short answer is because he was a monster-slayer; he could, and that was what he did, to use the phrase from action movies. When contemporary heroes in action movies kill, they never do it indiscriminately (unless they are villains): killing causes remorse of conscience or post-traumatic stress disorder, occasionally requiring professional help. Mythological heroes kill monsters without remorse and even without a shade of compassion. Ovid, who wrote about Medusa's rape by Poseidon, does not commiserate with Medusa's fate at the hands of Poseidon and Athena but rather implies that she may have been too proud of her fabulous hair and her punishment reflected that. Perseus went to great lengths to find out how he could kill the Kraken, and when he learned that what he needed was Medusa's head, he had to get it. Killing two monsters for the price of one is most efficient, even if only one of them is an unredeemable destroyer whose strings are pulled by the master puppeteer, Hades.²¹

Greek mythology provides a different reason for the kill than what viewers of both *Clashes of the Titans* were told. Still, the goal remained the same: the appropriation of her magical power and its weaponization. The ancient reason for the kill was trivial and is wholly ignored in both movies, probably as not noble enough for the son of Zeus to undertake such risky labour. When Polydectes tells Perseus that he must bring a horse as a gift for the alleged royal bride, he asks, why not Medusa's head? Polydectes holds him to his word. When Perseus flies home from his quest with his sinister trophy, he happens to see Andromeda offered in sacrifice to a sea monster and he uses Medusa's head to petrify the beast and save Andromeda,²² making this part of the story a sort of bonus feat. In

- 21 In the first *Clash*, Kraken is Poseidon's creature. As to the other puppets in Hades' living arsenal, they include Dioskilos, a two-headed modern version of Cerberus, who guards Medusa's lair in the 1981 *Clash* and the Harpies Hades sets on Perseus in the 2010 *Clash* to steal Medusa's head. The Harpies acquired some attractive redeeming features in Philip Pullman's *Dark Materials*, probably the only such twist of the reception of Greek mythology (Puetz 2020, 223-245). The only known two-headed dog in Greek mythology was Orthros, Cerberus's brother and guardian of Geryon's cattle, slain along with his three-bodied master, Medusa's grandson, by Herakles. See Apollodoros, *Bibliotheca* 2,5,10; Hesiod, *Theogony* 233-236, 248-249, numbering of lines according to Powell in Hesiod 2017.
- 22 Ovid in the 4th book of *Metamorphoses*, 706-734, describes the heroic fight between Perseus and the sea monster; Perseus relies on Hermes' flying sandals, his own skill, and his sword to kill the

the movies, there is no Polydectes; in the second *Clash*, Danae dies in the casket Acrisius put her in, reluctant to kill her outright; she is already dead when the fisherman from Seriphos recovers the chest and later adopts Perseus. The reason to seek out Medusa is not a careless boast but Perseus' desire to save Andromeda (he met her before) and by the same token the city of Argos. He goes on his quest to obtain the weapon able to kill the sea monster – he has nothing against Medusa, it could have been any other weapon.

Conveniently for Perseus, the odds are stacked against Medusa: in theory, she can be killed. For an undisclosed reason,²³ uniquely mortal among Gorgonic triplets born to the same parents as the other set of triplets, the Graiae, Medusa does not grow old (whatever Hesiod says),²⁴ and is almost impossible to kill unless it is with a deicide enabled weapon, reinforced with some Olympian assistance. Her mortality is not of a simple kind, as once the head is cut off, it lives on retaining the lethal force of her eyes – an ancient creature born a monster and entirely unredeemable. And yet, centuries after the old Homeric and Hesiodic versions, more horrifying than enchanting, gained a foothold in the cultural imagination, Ovid, the unsurpassed master of reception and adaptation, rewrote the horror into a sad story of a wretched victim of divine violence and injustice, possibly brought on by hubris. The stage was set for posterity to see Medusa evolving into a lovely maiden raped by one god and punished by another for having succumbed to an unwanted assault.

The legacy of Freud's *Das Medusenhaupt* (1922), while having been put to pasture by later criticism, occasionally lingers. Peter W. Rose discusses teaching Perseus' myth to students through watching *Clash of the Titans* (1981) and confronting them with ancient sources (provided by Crowell's *Handbook of Classical Mythology*)²⁵ and with Philip E. Slater's rather insensitive and dated psychoanalytical interpretation (Rose 2001, 302-311, particularly 305; Slater 1968/1992, 318-319).

More recently, Dan Curley analyzed the 1981 *Clash*, adding a review of the relevant aspects of the 2010 remake. He focussed on the first movie and Harryhausen's Dynamation technique as "a viable medium for myth-making" (Curley 2015, 208). Expressing his admiration for the Perseus-Medusa duel sequence, Curley leaves aside Medusa's character and its evolution. He is more concerned with the role of gods and their relationship with mortals. As the final point of his brief comparison, he says: "Whether the original film offered a pantheon of divine

monster without using the radical means of showing the monster Medusa's head. Hyginus in *Fab.* 64 says: "Cassiope filiae suae Andromedae formam Nereidibus anteposuit. Ob id Neptunus expostulavit, ut Andromeda Cephei filia ceto obiceretur. Quae cum esset obiecta, Perseus Mercurii talaribus volans eo dicitur venisse et eam liberasse a periculo". Apollodorus, *Bibliotheca* 2,4,3, says that Perseus killed the monster and saved Andromeda but also does not suggest that Perseus used the Gorgon's head in the fight.

23 She of course may have been mortal for the very powerful reason of narrative necessity: Perseus' myth, regardless of its versions, would collapse without it.

24 In *Theogony* 222 quoted above (numbering of lines according to Powell in Hesiod 2017).

25 A Crowell's reference book written by Edward Tripp and published by T.Y. Crowell in 1970 in New York.

animators, the remake's pantheon has become divinely animated" (Curley 2015, 216). Three years later, the same scholar published another comparison of the two *Clashes* in a paper on "antiheroes" featured in several recent films dealing with Antiquity (Curley 2018, 173-190). The two-page analysis (Curley 2018, 181-183) concludes by classifying the 1981 Perseus as a classic mythological hero and the 2010 character as an antihero who refuses divine help, immortality, and a princess' hand in marriage combined with the throne, opting for a simple life of a fisherman instead. Curley mentions Medusa in Letterrier's remake only as one of the few "preserved fragments" from the original film, without considering the manner of this "preservation", which lies outside the scope of his analysis.

There is a three-decade-long interval between the two *Clashes of the Titans* retelling the myth of Perseus. Wilk discussed the first *Clash* and the critical importance of the dimensional animation in fantasy films in his book about Medusa (Wilk 2000). He also predicted that this technique would be replaced by computer animation.²⁶ He was proven right when the second *Clash* hit the screens a decade later and revealed the same, or similar, scenes fully redone in CGI. The new technique, while impressive, does not produce the same stunning effect as the *Dynamation* did thirty years earlier. By 2010, the viewers were already unimpressed, if not jaded by exposure to CGI.

An interesting point for the comparison of the two films was brought up by Stacie Raucci in her chapter "Of Marketing and Men" in *Classical Myth on Screen* (Cyrino & Safran 2015, 161-171). While Raucci's interest lies in the pre-screening buildup of the heroes on posters and trailers, designed to entice the public to see the movies, a comparison of Medusa's image on posters for *Clash* one and two²⁷ contributes to our understanding of the character's evolution. The poster for the 1981 *Clash* shows a fiery, snaky, howling head of Medusa, the primaeva monster, occupying the centre of the image; against this background, Andromeda and Perseus stand together in a ballet stance, next to a golden Pegasus ready to fly them away. The 2010 poster for *Clash* displays a relatively small, handheld, severed head with snakes flying ahead and away (trying to avoid further harm?) from Perseus, who looks like a force of nature and is howling with the lust of battle. Regardless of the obvious stylistic differences and esthetic conventions, Medusa on the 1981 poster is a looming monster that needs to be vanquished; on the 2010 poster, she is defeated, a shapeless bundle – the head and the face completely obscured by snakes, a weapon devoid of identity or personality, held up defiantly by the hero.

26 "It is, I suppose, only a matter of time before someone will make a movie in which the Gorgon is created via computer animation, but it won't have the soul of Harryhausen's Medusa" (Wilk 2000, 214).

27 There were a few other posters produced in 1981 and in 2010 which displayed a variety of characters including gods and monsters but without a pronounced bearing on the treatment of Medusa. The 2010 poster described in the paper was reissued as a cover for the DVD release by Warner Home Video on July 27, 2010. The somber colouring of the original was warmed up by golden hues of the sky in the background.

Medusa remains a minor character in the second film, a means to an end, an instrument of mass destruction. The main driver this time is the conflict between gods and humans. Perseus, here, is much prouder to be human. He despises gods; he does not want to become an Olympian; he accepts his father's help only when facing certain death. Medusa in *Clash 2* is different from the terrifying portrait in the first movie. She now shows a beautiful face in a halo of vicious serpents, and her lower body gracefully moves its powerful coils of a glistening giant snake. The Harryhausen's Medusa is terrifying in face and body – in direct opposition to the lovely Nadia Vodianova, who plays the Gorgon in 2010 – she propels herself like a giant, repulsive worm, some of her moves are jerky. Still, her gaze remains deadly. Both films make Medusa even more dangerous than she was in the ancient sources by providing her with a bow and advanced archery skills. When her attackers manage to avoid looking at her, she may still kill them with her arrows. The fight to the death with Leterrier's Medusa features not only Perseus and his companions but also Sheikh Suleiman, chief of the magical Jinn, impervious to Medusa's stare, who activates the blue explosive device in his chest sacrificing himself to wound Medusa almost fatally. He makes it possible for Perseus to sever her head. The non-human Jinn help the hero achieve his goal because they are also against oppressive divine domination (Tomasso 2018).²⁸

Perseus is victorious against not only Medusa but also Kraken (who in 1981 looks closely related to Godzilla, and in 2010 turns into a sleek, many-tentacled giant CGI octopus). In 2010, Perseus set Andromeda on the throne but had different matrimonial plans than in 1981. Before Perseus and his companions enter Medusa's lair, the lovely Io (a 2010 addition and Perseus' future wife), probably having read Ovid's *Metamorphoses* and some of the more sympathetic interpretations, explains that Medusa was once a beautiful woman desired by Poseidon. She fled before him to Athena's temple, praying in vain for the goddess' protection. Athena felt affronted and transformed the rape victim into a hideous and lethal monster whose gaze turned living things to stone. Io also mentions that there is a curse forbidding women entrance to Medusa's lair. Could it be poetic justice protecting potential victims and reserving petrification for men?

According to the myth, Medusa is decapitated, dies and her head becomes a desired weapon, but not accessible because Perseus either throws it into the sea or gives it to Athena, who fixes it on her shield. The head as a symbol and no longer a weapon of mass destruction but transformed into a deterrent – to remain in the arms race terminology – becomes a gorgoneion mask with apotropaic powers. Quite popular as protection against danger, it may be often found guarding doors, or other vulnerable places, and features on necklaces as an anti-evil eye amulet, worn even by gods. Wilk, and Ogden after him, emphasize the resemblance of the mask to the deformed face of a rotting corpse, complete with hair standing up from the scalp, bulging eyes, and a repulsive rictus: protruding tongue and drawn back lips (Wilk 2000, 183-191; Ogden 2008, footnote 22 and

28 Tomasso (2018) says that "*Clash* advocates for alliance rather than the binary 'clash of civilizations'" – a very contemporary position.

the related passage). A symbol of death that protects from death, possibly as a reminder that death brings ultimate decay of life and the living must be prepared. It says: be extremely careful because you may end up like this, and sooner than you think – a *sui generis* mythological *memento mori*.

Petrification, as a motif of ancient origin, underwent a curious change after Antiquity, where it was hard and cruel and always followed by death. Later it becomes less definitive and occurs in fairy tales. People turned to stone do not crumble but may be revived magically. Literary examples abound. In Bolesław Leśmian's 1913 *Klechdy sezamowe* [Sesame Tales] inspired by the *Arabian Nights*, brave adventurers turned to stone are resurrected by drops of a magical resin (Leśmian 2017, 280-285). C.S. Lewis' talking animals of Narnia turned into stone by the White Witch are revived by Aslan's breath (Lewis 2017). Hogwarts students, the Gryffindor House ghost, and the school caretaker's cat are petrified by an ancient monstrous serpent, the Basilisk (a potential relative of Medusa's, on the snaky side), and brought back to life with Mandrake juice (Rowling 2013, 329).²⁹

The second decade of the 21st century brings little in the sense of Medusa scholarship. A 2011 book *Classics on Screen. Ancient Greece and Rome on Film* (Blanchard & Shahabudin 2013) mentions Davis' and Lettieri's films four times, but in relation to brief summaries of the plots, special effects, similarity to video games, and the relationships between gods and mortals; the character of Medusa simply does not come up in any of the ten chapters of the book. David Leeming, in his 2013 "biography" of Medusa, gives a general overview of what cultural posterity did with the myth, acknowledging *The Medusa Reader*, edited by Marjorie Garber and Nancy J. Vickers in 2003, as one of his main sources of information, which labels his book as a less scholarly publication (Leeming 2013, 122). It is indeed more of a listing of various Medusa related cultural texts and art than an original take on the abundantly available material. The two *Clashes* receive only a brief factual mention accompanied by a quote from Wilk about the first movie's popularity (Leeming 2013, 80). Among even "lighter" fare, there is a 2017 feminist anthology – one would almost say a samizdat – of over sixty personal and subjective essays entitled *Re-visioning Medusa: From Monster to Divine Wisdom*. Only one of the authors, Teri Uktena, was impressed enough with the first *Clash* to give it a thought: "*Clash of the Titans* with Harry Hamlin is a cult classic" (Hendren et al. 2017, Kindle location 1051). The appearance of such publications indicates how pronounced the current interest of the general public is in the character of Medusa and new interpretations of the myth of Medusa. The legacy of the two *Clashes*, displaying the highly traditional images of a mythical monster, seems largely forgotten and well removed from the concurrent tendency to shine a beacon of light on the tragic, human, and mortal aspects of the character, initiated by Hélène Cixous speaking to adults, and followed by others who retell the story to children and youth.

29 The victims of the Basilisk's yellow eyes only saw the monster in a reflection on spilled water, or in a mirror; this indirect eye contact was clearly reversible.

Medusa's Bad Hair Day, or The Taming of the Baby-Shrew

KATARZYNA MARCINIAK

In Ovid's *Metamorphoses*, when Perseus tells of "his long journeys, of dangers that were not imaginary ones, what seas and lands he had seen below from his high flight, and what stars he had brushed against with beating wings", and finally of his terrible fight with Medusa, the audience wishes to know one thing only: "Why Medusa, alone among her sisters, had snakes in her hair?" (4,753-803)³⁰. Indeed, it was the hair – the girl's greatest "beauty", transformed by Athena into a hideous attribute of the punished Medusa-monster – that aroused the strongest emotions both in Perseus' listeners at the court of his father-in-law and across generations of artists working on the reception of this myth. Among them were Caravaggio and Rubens, who carefully studied and even brought into their homes specimens of reptilian fauna in order to give to their Gorgons the perfect serpentine locks.

Hair has a long tradition as a symbol of womanhood and freedom. A cultural history of these two concepts and their intrinsic relationship could be written only by following the "hair styling" practices, including the given society's rules for covering or trimming one's coiffure.³¹ In our times, starting from the second half of the 20th century, the notion of freedom probably takes a slight lead in this context, as the social transformations have also included men within the scope of "hair studies", to mention only the hippie counterculture as captured in the musical *Hair* by Galt MacDermot (1967), with its famous film adaptation by Miloš Forman (1979).

The reception of the myth of Medusa in works for young people is interesting from this perspective, as the snakes are given their own agency, as it were. They are not a repulsive stigma of dire punishment; rather, they seem to be Medusa's friendly helpers, they enact her true thoughts and desires and seem to be the manifestation of her Freudian *id*, which the Gorgon needs to learn to accept and integrate within her consciousness in order to achieve maturity and fulfilment. In reference to the coming-of-age process, this motif is an important narrative tool for making the audience aware of the complexity of identity building.

The protagonist of the picture book by Joan Holub (text) and Leslie Patricelli (illustrations), *Brush Your Hair, Medusa!* (2015), is still a long way from being able to grasp this complexity, as she is a toddler taking her first steps in the world. However, she is already experiencing the pains of fighting for agency. For now, with an ambiguous end – happy or not quite, but for sure with a guiding ray of hope.

30 Trans. Antony S. Kline (Ovid 2000, ad loc.).

31 For the first works in this area see, e.g., Hildebeitel/Miller 1998; Sherrow 2005; Ofek 2009.

The picture book draws on the popularity of Holub and Suzanne Williams's series for 8- to 12-year-olds, *The Goddess Girls*, initiated in 2010 (see the next section of this paper). Preceded by the two volumes – *Be Patient, Pandora!* and *Play Nice, Hercules!* – *Brush Your Hair, Medusa!* is part of a new series, *Mini Myths*, for the youngest audience: preschool children from 1 to 3 years old. Each book, with colourful illustrations and a simple story – a “mythology-inspired modern-day parable for the young and young at heart”, as the cover blurb informs us – offers an easy and funny lesson to help kids socialize and learn the basic rules of behaviour in the adult world. The narration is interspersed with loose references to a chosen Greek myth, that is summarized in the last section of the picture book. Such a method has a two-fold positive effect: on the one hand, the mythological elements provide these little readers who already know the myths with a background that makes the story familiar; on the other, those readers who are yet to discover the realm of mythology gain an educational opportunity by entering this realm easily through a modern-day setting – and thereafter, they deepen their knowledge in the summary section at the end.

The mythological setting in *Brush Your Hair, Medusa!* is built around the action's knot, that is the “hair rebellion” of a baby girl named after the famous Greek monster. Medusa refuses to brush her hair and is adamant in her resolution, despite the pleas from her Father. Not even the perspective of the Grandma coming for a visit changes the toddler's behaviour that elicits – and here we have an allusion to the myth clear for the adults reading the book to their children (the “dual audience” phenomenon, e.g., Wall 1991; Nodelman 2008) – frozen looks of shock from her family members. Other references are more easily grasped by the inexperienced readers: on the first page we see the protagonist standing proudly on an Ionic column; next, there is a toy snake draped from Medusa's bedpost; and her doll is a mermaid (she even offers to brush the doll's hair instead of her own, but the Father does not accept this compromise). Furthermore, in one of the illustrations, the girl herself seems monstrous – when the Grandma arrives, she sees not a human toddler, but a frightening bunch of Medusa's entangled locks, the rest of her little body disappearing somewhere outside of the book. The Grandma takes the girl to a hairdresser, who has Hermes' wings on his hat, as we can see in the salon mirror (an equivalent for Perseus' polished shield). He keeps a blade in his hand and cuts Medusa's locks, which then fall to the floor and lay there like coiled snakes. Finally, we are provided with the Greek myth's summary, focused precisely on the topic of hair: “Medusa was a sea monster with hair made of snakes. Anyone who dared to look at her was turned to stone!”, it starts. Next, we learn that “King Polydectes sent a man named Perseus to stop Medusa from scaring everyone”. In this version *ad usum (parvuli) Delphini* there is no place for death (the Gorgon simply spooks people) or for an evil king trying to possess Perseus' mother. Hence also the mild coda: instead of a scene of slaying the monster, again the focus is on her hair, which is deprived of its uncontrollable force: “Perseus was able to defeat Medusa and tame her snaky hair” (Holub/Patricelli 2015b, [n.p.]).

This type of modification of myths is, of course, perfectly in line with reception practice – we should remember that the picture book targets the group of 1-

to 3-year-olds. The only possible trauma in such a context can be Medusa's short haircut, but also here the potentially difficult experience is softened, as everything happens with the girl's consent and in the end she is given a candy for her compliance. In sum, "All are pleased with this drastic yet adorable solution" (the publisher's note). But indeed all? No. While *Be Patient, Pandora!* and *Play Nice, Hercules!* contain positive lessons in good manners, ones widely appreciated by parents, in the case of *Brush Your Hair, Medusa!*, there are some reservations popping up here and there on the Internet (see, e.g., Amazon reviews). Namely, the preoccupied (or frustrated) progenitors observe that the protagonist's initial lack of obedience leads to (1) a reward in the form of a lollipop (which is also not quite healthy *per se*), (2) the commissioning to deal with the problem to another person (the hairdresser), and (3) the unpedagogical elimination of the problem for the future (the short haircut requires no further efforts from Medusa). However, these objections seem rather more humorous than truly critical. They are also a testimony to an interesting phenomenon in the field of children's literature. That it is read by adults too, is obvious, but we can see that the mature readers become deeply engaged in the stories and they expect not only educational values for their wards, but also some support for themselves in their daily (Herculean) parental tasks.

In the context of the serious agenda of this picture book, I wish rather to focus on a different aspect, one that opens the field for discussing the issue of socializing children – a process that is natural on their way to maturation, although it is also artificial, as the youngest children may be deprived of, or at least they have to learn to control and suppress part of, their innate *esprit*. Let us observe that Medusa, as the protagonist of this light story, is poised on the border between Nature (associated with childhood) and Culture (understood as the adult realm). The background built by the Greek myth of one of the most famous monsters only strengthens this dualism. The "mini monster-girl" is untamed, stubborn, self-governing, and sovereign, which is symbolically expressed by her tangled hair and bare feet, and her position on the Ionic column – a clear demonstration of her triumph, yet from before the visit to the hairdresser's. This visit is something she accepts, but in fact, she is tricked into it. She believes that the Grandma was going to take her out for some candy, and even if that does happen (she gets her lollipop at the hair salon), it is hard to resist the impression that the feisty character of Medusa loses in the unequal battle with the adults' methods of steering her agency. She goes to the hairdresser in shoes brought by her Father, who stands for the acculturation process, and her short haircut resembles the coiffure of the Grandma, with the only difference in colour (blond instead of grey). While the bribery with candy is a rather sad conclusion to the story (but also a real experience, as many parents might confess), the whole issue is complex, for Medusa does make a concession at the cost of her agency; however, at the same time, she gains not only candy but also access to the social life of her family members whereby she becomes similar to them, which is symbolically shown through their physical resemblance. She has resigned from a part of herself, but now she truly belongs. To have captured the essence of the tensions of

young people's identity-building in such a light picture book for toddlers – this is the authors' undeniable achievement.

Moreover, the authors play with us cleverly all the way to the last page. There we see Medusa still with her lollipop and the mermaid doll. Her Father appears again and asks the girl to brush her... teeth (quite a good idea after the sweet treat). How will this quest end? Well, we are left to use our imagination, but we should remember that the mythological Gorgon has impressive fangs and it is impossible to remove them. So there is hope in this open ending (maybe even a happy ending after all), much in Shakespeare's ironic style, where in the grand finale we are invited to question the apparently successful harnessing of the strong-willed protagonist. Perhaps you are not able to tame the shrew, be it a mature woman or a baby monster on her way to becoming one. And perhaps deep down you do not want to tame them, as the world is richer and more amusing when each of us can keep our own agency.

Medusa's "Snakeypoo Accident": A Lesson in Acceptance

DOROTA REJTER

Joan Holub and Suzanne Williams devote three volumes of the series *The Goddess Girls* to Medusa, this time as a "teenage monster". In the collection, the authors have decided to re-create the ancient myths by "pushing them into a different setting" (Williams 2020) and by adapting them to the age of their readers (age 8-12). In *The Goddess Girls*, Holub and Williams present the members of the Greek pantheon as students of the Mount Olympus Academy (MOA). We get to know Medusa for the first time as one of the MOA's pupils in the book *Athena the Brain* (2010), where she is presented mainly as the antagonist. Then, she becomes the main character of two volumes: *Medusa the Mean* (2012)³² and *Medusa the Rich* (2015). Her monstrous transformation can teach the young readers about self-acceptance.

As we learn from the books, Medusa is the daughter of Ceto and Phorcys, and the sister of Stheno and Euryale. She is the only mortal of her siblings, so her parents often underestimate her and focus mainly on her sisters. Also at school Medusa feels isolated and lonely, as there are not many other mortal students at the Mount Olympus Academy. At the beginning, she does not have any friends and she feels socially excluded. Kids at school bully her because of her appearance and because she is not a real goddess. From the beginning Medusa looks like a Gorgon – she has a light green coloured skin that "didn't shimmer" (Holub/Wil-

³² For an analysis of Medusa's reception in this volume see Hodkinson 2020, 197-222.

liams 2010, 19) – compared to the skin of her sisters – and long dark green hair. Children keep calling her “Gorgonzola” because of her surname “Gorgon”, and saying that she stinks like blue cheese. Medusa, often intimidated and reserved, becomes mean and spiteful. She is also jealous of the other goddesses. Before she gains any friends, she is perceived by her peers as a very cold and callous person, while all she ever wants is to become popular and accepted.

In the context of the monstrous transformation, the authors describe only the change of Medusa’s hair into snakes, as from the beginning she and her sisters have all the features that distinguish them as creatures contrasting in appearance from other characters (green skin colour, etc.). Medusa’s hair metamorphosis takes place in the volume *Athena the Brain* and is caused accidentally by the eponymous goddess. The authors put the motif of Medusa’s transformation in a new context, distant from the ancient sources, at the same time being able to extract the actual morals from the classical myth. Although Holub and Williams have probably decided to refer to the Ovidian version of the myth by placing Poseidon in the plot, he is not connected to Medusa’s hair change, and the authors avoid the topic of Poseidon’s seduction or sexual abuse of her. Instead, they focus more on the relation between Athena and Medusa and present Poseidon as a school womanizer who is Medusa’s biggest crush. In one of Williams’ interviews, she explained why she and her colleague decided to avoid all the tragic motifs in their series. Asked about the challenges faced in selecting or adapting particular myths, she admitted that one of their biggest problems was “how to handle the sexual and violent content of many of the myths” (Williams 2020). She pointed out that the age target played the crucial role in their decisions and she talked about how they dealt with such motifs: “To downplay the violence, we often make it cartoonish and lighten it with humor. Since most of our gods and goddesses are pre-teens (as are our readers!), we deal with inappropriate sexual content by making changes that still allow us to keep to the spirit of the myth” (Williams 2020). Thus, it is worth analyzing how the authors managed to change Medusa’s monstrous transformation into a funny event and what kind of ancient “spirit” they decided to preserve.

In *Athena the Brain*, when Medusa realizes Poseidon is flirting with a new student – Athena – she becomes jealous of her, and she starts acting mean. When Medusa hears about the newest invention of the “brainy” goddess – the magical shampoo *Snarkypoo* [sic], she decides to steal it and use it. After washing her hair, she feels strange and eventually, her hair changes into snakes and she gains new abilities. Athena has misspelt the name of the shampoo and called it *Snakeypoo*, and that is why green snakes grow on Medusa’s head. Additionally, Athena’s invention was supposed to “turn snarky words into stone” (Holub/Williams 2010, 54) – she invented it with Medusa in mind – therefore, when a few drops of it get into Medusa’s eyes, she gains the ability to turn people into stone.

Although this transformation brings a lot of trouble to Medusa, she does not perceive it as a negative experience. On the contrary, she observes many positive aspects of her metamorphosis, *inter alia* the fact that she has gained a unique power and she stands out from the rest of the gods and goddesses. The girl fi-

nally feels brave and confident. We can notice all the important lessons she has learned from it, especially in the two volumes dedicated more to her character, *Medusa the Mean* and *Medusa the Rich*. There, we find out that thanks to the *Snakeypoo* accident the Gorgon has gained new friends, specifically her snakes, which she now treats as pets. They always support her, help her make hard decisions and protect her: "Though her snakes had been the result of an accident with *Snakeypoo*, a botched invention of the brainy goddess girl Athena – it had turned out to be a happy accident. Medusa adored the dozen snakes that had replaced her hair" (Holub/Williams 2015, 2). The girl also realizes that being mean is not always the best solution to protect yourself from others and that instead of being jealous, it is good just to be yourself. Thanks to this change of approach, we see that she starts opening up to her colleagues and she builds new connections. Medusa's inner change also affects her perception of the opposite sex – in *Medusa the Mean* she has a chance to discover that Poseidon is not worth her attention, as he reveals himself to be a very selfish, careless man. Going further by achieving her self-acceptance, Medusa becomes ready to notice another god – Dionysus, who understands her better and accepts her as she really is, including the snakes, which demonstrate a kind of affection towards him long before the Gorgon realizes her feelings.

Medusa's story in *The Goddess Girls* talks a lot about female competition, jealousy, and hubris, the elements that the authors were able to preserve from the ancient versions of Medusa's myth. These themes can definitely speak to modern teenagers, who often focus on rivalry and constantly compare themselves with others. By setting the action of the series in a school environment and by "humanizing" the character of Medusa, showing her as a teenager dealing with the current problems of adolescence, Holub and Williams manage to create a message about self-acceptance, tolerance, and the power of friendship. As the character of Medusa starts to understand her uniqueness thanks to her external transformation, she becomes able to point out to the young readers that the best recipe for inner happiness and good relations with others is to love yourself first.

The Coming of Age in the Gorgoneous Families

KAROLINA ANNA KULPA

Among the many reception images of Medusa created in the last decade, Deuce Gorgon from the franchise *Monster High*³³ and Nia from the series *Legacies*³⁴ are certainly worth special attention. Both characters exemplify how the mythological image of the snake-haired monster can be transformed through the prism of popular culture into anthropomorphic “teenagers”, struggling with problems similar to those of their human peers. It is not monstrosity or superpowers that are the main concern of Deuce and Nia, but rather the issue of building their identity and discovering the meaning of true love and friendship. Owing to this, as the viewers, we modify our perception of these characters – ostensibly, so different. In the end, they are no longer “others” and “strangers” in the anthropological meaning, but “the same as us”.³⁵ In my opinion, both characters show how it is possible to open up to otherness, in the world of a child and a young adult, regardless of the other person’s physical appearance and background. Especially as their difference is not repulsive and in combination with positive character traits and interesting adventures, they become attractive to a young viewer. As Draculora, Deuce’s friend and daughter of a vampire notes in the introduction to an animated film, *Welcome to Monster High*,³⁶ directed by Stephen Donnelly, Olly Reid, and Jun Falkenstein: “Normal is relative. Normal is about how you feel, not about how you look or what you do. Normal is different for everyone” (*Welcome to Monster High*, 00:49). The social stigma³⁷ of a monster disappears.

The *Monster High* series, created by Mattel in 2010, is a huge transmedia phenomenon that includes many types of products, for example, dolls with accessories, books, and audiovisual culture works, all dedicated to characters – the teenagers attending Monster High, inspired by a typical American high school. This school, however, is particular, as the teenagers in question are children of famous movie monsters, such as the Creature of Doctor Frankenstein, Dracula, and werewolves. In this paper, I focus on their adventures in the web series, released on an official YouTube channel³⁸ since May 5, 2010, and the film *Boo York, Boo York* (2015, directed by William Lau).³⁹

A Monster High student, sixteen-year-old Deuce, son of “that” famous Medusa, is a tall, athletic, young human-like monster. First, he is an example of a very

33 See: play.monsterhigh.com (accessed May 16, 2020).

34 See: *Legacies*, www.imdb.com/title/tt8103070/ (accessed May 4, 2020). *The Vampire Diaries*, www.imdb.com/title/tt1405406/ (accessed May 4, 2020).

35 About the concept of “Otherness” in sociology, culture and anthropology studies see: Levinas 1979; Bauman 1991; Waldenfels 1997.

36 See: https://www.imdb.com/title/tt5898034/?ref_=fn_al_tt_1 (accessed May 21, 2020).

37 About the concept of “stigma” see: Goffman 1963.

38 See: <https://www.youtube.com/user/MonsterHigh/featured> (accessed May 16, 2020).

39 More information and the soundtrack on <https://play.monsterhigh.com/en-au/booyork-dvd/index.html> (accessed May 15, 2020).

rare representation of Gorgon as a male. Second, as a son of Medusa he could also be a child of Poseidon, but the identity of his father remains unknown. Of course his potential paternity changes the way this character is perceived, and I will certainly examine this subject in the future. Here however, I will focus on other aspects, especially on reviewing his identity in relation to his peers.

He is very popular, and dates one of the main characters, Cleo de Nile (whose parents are mummies), and together they form a type of high school “power couple”, a concept highlighted in many films for young adults.⁴⁰ The snakes are one of the features that prove Deuce’s “Gorgoneous” ancestry: the hairstyle with snake scales and a mohawk composed of six to nine snakes on the top of his head. He also has green snake scales on his left arm (perhaps a tattoo) and green eyes.⁴¹ As mentioned earlier, despite his “monstrosity” Deuce has an attractive appearance. It is worth noting that the snakes in both the mythological Medusa’s image and its pop-cultural incarnations are a very interesting element – although they seem to be separate and independent creatures, they express the subconscious side of the monsters, the intense emotions hidden in their hearts. The snakes on Deuce’s head, venomous and terrifying on the mythical Gorgon, here are gentle and friendly, creating a fashionable hairstyle, which accurately reflects his personality. His popularity at *Monster High* is based on his friendly and kind attitude towards all of his colleagues. He is very cool, funny, addresses others as “dude” and always sees the bright side of life. Of course, he is Medusa’s son, so his green-eyed gaze can accidentally turn people and objects into stone, but in contrast with the power of the mother, known from mythology, the transformation is not deadly and lasts only a few hours. Moreover, he wears glasses – he has many pairs of them, to protect others from the effects of his glance, and thus he controls his potentially dangerous power.⁴² There is another difference between him and his mythological mother. In one of the versions of the myth of Medusa, her brief romance with Poseidon ends in cruel punishment at the hands of Athena. In *Monster High*, Deuce’s adventures do not result in misery; he is fortunate in friendship and love. In this story, his relationships are far from condemned; they give him the strength to act and lead himself out of various troubles to a happy end.

Deuce loves his girlfriend, Cleo, is loyal to her⁴³ and ready to sacrifice his happiness for her, which is especially noticeable in the full-length animated film *Boo*

40 The theme of many films for young people is love between high school sweethearts. This is true, e.g., of *Grease* (1978, directed by Randall Kleiser), *Sixteen Candles* (1984, directed by John Hughes), *A Walk to Remember* (2002, directed by Adam Shankam), *High School Musical* series (2006, 2007, 2008, directed by Kenny Ortega), *To All the Boys I’ve Loved Before* (2019, directed by Susan Johnson), and many others.

41 His favorite animal is the rat Perseus – another reference to Medusa’s myth. See more: *Deuce Gorgon*, <https://play.monsterhigh.com/en-us/characters/deuce-gorgon> (accessed May 29, 2020); *Deuce Gorgon*, https://monsterhigh.fandom.com/wiki/Deuce_Gorgon (accessed May 29, 2020).

42 Similar glasses are worn by the characters of Medusa from the movies *Voyage of the Unicorn*, played by Kira Clawell (2001, directed by Philip Spink), and *Percy Jackson and the Olympians: The Lightning Thief*, played by Uma Thurman (2010, directed by Chris Columbus).

43 Especially in the second episode “Varsity Boos” of the second season in the web series: <https://www.youtube.com/watch?reload=9&v=kyl21887YrI> (accessed May 23, 2020).

York, Boo York (2015, directed by William Lau).⁴⁴ He concludes that he makes his girlfriend unhappy because they come from different worlds. She is an Egyptian princess, while he describes himself as an ordinary boyfriend, who does not know about elegance and high life. As a result of the machinations of Cleo's sister, Nefera, he breaks up with his girlfriend believing that he brings her shame and that his beloved deserves a better partner. But over time he realizes that deep down, he knows they should be together and decides to fight for their relationship. With the help of Ghoulfriends (the main female characters of the series), he recovers his beloved, at the last minute preventing her from becoming engaged in an arranged match to another man – Seth from the Ptolemy family. Deuce and Cleo rediscover themselves as true lovers, and the reconciliation of the couple culminates in a kiss, during which we see one of the snakes on Deuce's head tenderly kissing Cleo on the forehead.

Another attractive Medusa character, this time a teenage girl called Nia (we do not know her last name) is a member of the "Gorgon family" from the series *Legacies* created by Julie Plec. This is a fantasy television drama launched on October 25, 2018, now consisting of two seasons, the third scheduled for January 2021. It is a spin-off of *The Originals* (2013-2018) and *The Vampire Diaries* (2009-2017), also created by Plec, showing the history of the first vampires, the Mikaelson family, and the relationships between two vampire brothers – Damon and Stephan Salvatore. The *Legacies* reveals the later life of Klaus Mikaelson's daughter, Hope, who is a *tribrid*, a hybrid between a werewolf, a witch, and a vampire; she finds her place at a school for young people with supernatural powers in Mystic Falls.⁴⁵

Nia appears as a guest character in just two episodes of the series ("Let's Just Finish the Dance" and "There's Always a Loophole"),⁴⁶ but the audience can see how easily she fits in this school environment. She is beautiful, looks like a teenage African-American girl with a hairstyle made up of many braids, into which red, violet, and blue strands of hair are woven. On the day of the Miss Mystic Falls beauty pageant, Nia visits the Salvatore School for the Young and Gifted, where supernatural creatures such as vampires, witches, and werewolves are secretly educated. Until then, her loved ones lived in the wilderness, avoiding others, so her kind, the Gorgons, have not yet been discovered. Although she blends in perfectly in the crowd of other unconventional, supernatural students like her, Nia has attracted the attention of Milton Greasley (he presents himself as MG), a teenage vampire (turned into this supernatural creature a few years earlier), with whom she later talks freely about comic books as if they knew each other for a long time. The two seem like a couple of ordinary teenagers, discussing their favourite character, the Green Lantern, a figure known from the DC Comics universe.⁴⁷ The

44 More information and the soundtrack on <https://play.monsterhigh.com/en-au/booyork-dvd/index.html> (accessed May 15, 2020).

45 Mystic Falls is a fictional small town in Virginia, where supernatural events often happen and the vampires, witches, and werewolves live among the inhabitants.

46 Episode 14 and 16 from the first season, see: *Legacies*, www.imdb.com/title/tt8103070/ (accessed May 4, 2020).

47 Nia's favourite Green Lantern is John Stewart, the first African-American superhero in the DC universe; for more see Cowsill/Irvine/Korté/Manning/Wiacek 2016.

bond she has established with MG – it seems they have a crush on each other – may suggest that a friendly attitude to the world and a beautiful, wide smile could win her many friends. Nia also reacts when someone else suffers, as she proves by turning MG's mother into a stone statue (for a couple of hours) because Mrs Greasley wanted to take her son away from school against his will. When she decides to use her power, her hair turns into living snakes, and her eyes become purple and emit a gentle light. The transformation into stone can be reversed by her; unfortunately, the viewer does not find out how this happens.

Nia is also struggling with an internal conflict between her own beliefs and sympathies and the mission she must accomplish. It turns out that she was kidnapped from her family by the *Legacies'* antagonists – the so-called Triad Industries, who want, at any cost, to keep secret the fact that supernatural creatures live among people. The Triad threatened Nia that all memory of her existence would be erased from the world when they throw her to Malivore,⁴⁸ a pit (previously a golem) which consumes its victims into a "hellish" dimension, to clear the earth of "monsters". She is forced by them to cooperate in order to kidnap one of the protagonists – Landon Kirby, who also attends the school in Mystic Falls. In the end, the friendship between her and MG leads to situations where they both save each other. When Nia wants to turn Landon into stone and take him to Malivore, MG appears to rescue his school mate. He knows about two ways to defeat a Gorgon and decides not to kill Nia by decapitation (like Perseus in the myth), but to deprive her of her power by (an invention of the series creator) hitting a bronze bell three times, after which he gives her a sleeping potion. Nia spends a couple of hours in lockdown, regretting her actions and explaining her behaviour to MG. After her release, she is grateful to him for saving her life and defends her vampire friend against the commander of the Triad's forces.

To sum up, both characters from the "Gorgon family" in the *Monster High* and *Legacies* series can control their powers, and they are not murderers. Nia has the same gift as Deuce, but unlike him, she has the skill to use it as she wants. They are the "others", even in their "monstrous" worlds, but know the value of friendship and love, and they can fight for a loved one or defend a friend. It should also be highlighted that both Nia and Deuce can be regarded not as a new kind of Medusa, but a new, teenage incarnation of this mythological creature. The humanization of these characters, shown against the background of peers, in the school environment familiar to the viewers, probably neutralizes the fear of their "monstrosity" and makes them new figures of children's and young adults' culture. This can also change the perception of Medusa – the ancient creature killed by Perseus. Deuce and Nia turn out to be friendly, and their otherness is not repulsive; they just look for their place like typical teenagers who live among us. As Draculora also said: "I am not like other people, but then again, who is?" (*Welcome to Monster High*, 02:23).

48 See: <https://vampirediaries.fandom.com/wiki/Malivore> (accessed May 12, 2020).

Medusa's Sacrifice: Love that Saves

AGNIESZKA MONIKA MACIEJEWSKA

The character of Medusa also appears in the TV-series *Atlantis*⁴⁹ aired between 2013 and 2015 on BBC One. Many elements from Greek mythology are featured there and combined inventively; they present the mythical stories⁵⁰ attractively, in a manner suitable for both younger and older viewers. *Atlantis* is about the adventures of Jason and his two friends, Hercules and Pythagoras. The main character, looking for his missing father who disappeared years earlier in a small submarine, miraculously moves from modern times to the mythical city of Atlantis, as if through an underwater wormhole. Marked by a prophecy, he saves the city from the power-hungry witch Pasiphae, the wife of Minos. Medusa, a minor figure inspired by the myth of a beautiful woman turned into a monster, is a perfect example of the way reception of Classical Antiquity functions here.⁵¹

The character of Medusa appears already in the second episode of the first series (S01E02 – “A Girl by Any Other Name”). It opens with her running for her life through a forest trying to escape a creature of Dionysus, a human flesh-eating satyr. She is caught and initiated into Dionysus' rites as a Maenad along with another kitchen maid, Demetria, who was kidnapped when picking herbs in the woods. Jason, Hercules, and Pythagoras try to find Demetria at the request of her old and sick father. The Maenads catch Hercules, but instead of being sacrificed to Dionysus, he is saved by Medusa, who avoided her initiation by blocking her ears and faking her devotion. Unfortunately, her lies are discovered and she is thrown to the pit to feed the satyrs. Jason jumps into the pit and saves her, and due to some magical reason, the satyrs are afraid of him. The battle ends when Medusa defends Jason by killing the High Priestess Anyasia, who curses her. After the battle, they are all able to return to Atlantis although without Demetria, who is now entirely devoted to Dionysus. When the friends come back to Demetria's father, Medusa tells him that his daughter was happy; she left with the man she loved and asked her to care for the sick father in Atlantis who can now die in peace.

49 *Atlantis*, created by Johnny Capps, Julian Murphy, and Howard Overman, directed by Justin Molotnikov, Declan O'Dwyer, Alice Troughton, Jeremy Webb, Julian Murphy, Lawrence Gough, UK, 2013-2015.

50 The series combines many mythological threads. The main action takes place in Atlantis, referring to the lost metropolis. In the city, you can see references to the Minoan culture (not only by referring to the famous ruler of Crete, King Minos, but also to the myth about the Minotaur's Labyrinth, which was located near the city). The series also features inspirations from other Greek stories, including Oedipus and Pandora's Box.

51 As Martin Lindner writes, in the context of animated films, Greek mythology offers amazing opportunities for directors to show the story of individual characters. The researcher points out that the question remains how much of a myth an artist wants to convey to a young recipient. Individual changes in the character's appearance, history, or behaviour show how strongly mythology affects the imagination of artists and how modern reception works in filmography inspired by Antiquity (see: Lindner 2008, 39-55). The same process can be seen not only in animated films for children and teenagers but also in television series, including *Atlantis*.

In the next episode (S01E03: “A Boy of No Consequence”), affection grows between Medusa and Hercules.⁵² The three friends “are called to the bulls” to face Poseidon’s judgment for offending Pasiphae’s nephew; Jason is again saved by Medusa, who manages to prevent Pasiphae from magically murdering him. Jason confides in the Oracle that where he comes from there is a horrible tale about a girl named Medusa. The Oracle confirms that Medusa cannot escape her fate, just as Jason cannot avoid his own.

The subsequent episodes further highlight the positive qualities of Medusa: good, kind, and helpful. She always helps her friends in need and is also able to forgive – especially when she is hurt by those she loves.⁵³ In the ninth episode (S01E09 – “Pandora’s Box”), the idyll between Medusa and her beloved Hercules ends. Anysia’s curse catches up with her. She is kidnapped by a man who wants to force Hercules and his friends to recover a mysterious box from the Underworld. It turns out to be the notorious Pandora’s Box. Medusa cannot resist her curiosity, opens the box and because of Anysia’s curse transforms into a snake-haired monster whose glance turns people to stone.

The series’ creators perfectly fused two mythological themes – they not only duplicated the motif of punishment for sacrilege (in this case, killing the priestess of Dionysus) but also combined the myth of Medusa with that of Pandora, highlighting the fatal power of curiosity.

However, it seems that here, the transformation into a monster is not the worst punishment for Medusa, who loves Hercules. Now she must abandon the love she found, indeed cease all contact with him. She decides to escape from Atlantis not to hurt anyone. Hercules decides to sacrifice himself to overturn the curse. Unfortunately, in the end, all efforts fail, and when Pasiphae threatens Atlantis’ survival, Medusa becomes a Gorgon again. She asks Jason, immune to her gaze, to kill her and use her head to vanquish Pasiphae’s army. In episode 9 of the second season, these emotionally supercharged events develop, and Medusa becomes the greatest hero of them all, sacrificing her life and her love for the good of the people of Atlantis. The viewers are faced with an entirely different image of Medusa, who may have looked like a monster but was the opposite.

Martin Winkler, a classicist fascinated by the reception of mythology on-screen, emphasizes that Greek mythology has allowed filmmakers (and, as can be seen from the example above, also creators of television series) endless possibilities of presenting the myth:

52 The figure of Hercules is most often associated with a man who is strong, masculine, or athletic. The character presented by the directors of the series is a hero whose fame has already passed. He no longer has a fit body and his favorite place is the tavern, where he often indulges in alcoholic libations.

53 In one episode, Hercules decides to go to Kirke for a jar with mermaid singing, to make Medusa reciprocate his feelings. However, the spell causes the girl’s sickness. Her body begins to break out in bubbles that cause inflammation. After friends reverse the spell of Kirke, and Medusa learns what he did, she initially limits her contact with him. Later, however, she forgives him and they become a harmonious couple.

Filmmakers follow their own rules when they make mythological films and do not consider themselves bound by their sources. In the process, they become adaptors of stories comparable to the ancient poets themselves, who took the materials for their epics or dramas from older versions of myth. (Winkler 2007, 461)

The *Atlantis* series and the character of Medusa are a great example of this. The creators did not portray Medusa as a monstrous creature that turns people into stone. Quite the opposite – they decided to introduce Medusa before the transformation, showing her as a good, helpful woman who wants to love and make her dreams of happiness come true. She is ready despite her tragic fate to sacrifice her contentment for the needs of other people. In this way, the series' creators also help us to realize that in pop culture, there can be many images of a character, some authentic, some fictional. A seemingly (and traditionally) evil character, a monster, may show a tragic human face and earn our pity, even understanding and sympathy. In the case of Medusa, her role is reversed – she turns from a normal girl into a monster, and finally into a heroine, thus showing to a young audience that there is a multitude of dynamic layers in a personality, and we cannot judge someone just based on a snapshot, or a superficial glance.

Aunty Em: Between Love and Hate

ANNA MIK

In most of the presented works so far, Medusa is depicted as a child, teenager, or as a young woman, which appears to be a widespread motif in popular culture of the 21st century. However, there is one text in which the reader encounters Medusa as an older adult. This text is Rick Riordan's *Percy Jackson & the Olympians: The Lightning Thief* (2005), one of the most famous retellings of classical mythology for young adults today. In the story, Percy, the descendant of Poseidon, settles for a quest to find the stolen lightning, a possession of Zeus, to prevent a war between the gods. On his way, along with his friends, he meets Medusa. She lives, just like the mythological Gorgon, far away from humans – in this retelling: at the edge of the woods (just like fairy-tale witches), running a small business: *Aunty Em's Gnome Emporium*. The connection to fairy-tale witches is strengthened further in the narrative, as Aunty Em (as she calls herself) lures lost children inside with the smell of food. Even though Medusa is a mythological monster, we may observe her character – here, as well as in the previous examples – blending with other motifs and traditions.

Riordan's Medusa is presented stereotypically as an older Middle Eastern woman: "Her coffee-coloured hands looked old, but well-manicured and elegant, so I imagined she was a grandmother who had once been a beautiful lady" (Riordan 2005, 172). In the beginning, Aunty Em is also kind to hungry and tired children. She tells them the story of her business, how her two sisters once helped

her, but unfortunately, now she has to run it alone. Asked for more details, the Gorgon replies that this is not a story for children, which might be seen as a commentary on the “original” myth as well. The only thing that they should know is that once, a woman punished her, jealous of her and her boyfriend (who later turns out to be Percy’s father, Poseidon – an echo of the Ovidian myth, yet with no mention of the rape, but rather of an “unrequited love”). Aunt Em is not clear about her fate: she only comments that she was able to survive, but she paid the price, which might be the result of a trauma Medusa does not wish to discuss. After telling her story, Aunt Em lures the children progressively deeper into her realm, making them comfortable and unaware of the potential danger. Grover, a satyr, is the first to suspect that something odd is going on in Medusa’s garden, but it is too late. The monster asks the heroes to take a picture and simultaneously loses her veil, becoming the Gorgon known from classical mythology.

Just like the mythological monster and the witches of early 2000s pop-culture, Medusa’s destiny is to die and exactly this fate meets Aunt Em. While the Medusas discussed in the previous sections of our paper are usually somewhat redeemable villains, Riordan’s Medusa, apparently, deserves death and evokes rather negative feelings. Her monstrosity is built not only on the classical monster but also on Aunt Em’s age and, possibly, her ethnicity (however, this motif should be discussed in a broader context).⁵⁴ As an older adult, she poses a threat to the protagonist. Her age, as pointed out previously, is strongly associated with the figure of a witch, rarely favourable to humans. These features, incorporated in a monstrous villain, give a negative connotation to this character, not only due to her mythological “monstrous” origins. For the implied child reader, such a pattern can build a harmful image of older adults, especially women. Therefore, it can be claimed that in Riordan’s version Medusa poses as a double threat – as a dangerous monster and dangerous stereotype.

It is worth stressing that, even though Aunt Em is an older Middle Eastern lady in the book, in the movie adaptation directed by Chris Columbus (2010) she is played by Uma Thurman, portrayed as a mature and beautiful woman. In *Clash of the Titans*, also produced in 2010, the role went to the top model Natalia Vodianova (see the first section of the present paper); presumably, this character would not be so appealing if played by an older actress, evoking ethnic stereotypes. It reflects a broader phenomenon of Hollywood production, where beauty and youth always play the lead – even in case of a monster, who hides its intentions behind a beautiful facade. Here, it is not an older Middle Eastern lady that children should be worried about – it is an attractive, mature woman, not to be trusted. In both versions, Medusa is not someone to be befriended – she is just another monster to eliminate, without so much as a reflection on whether her head should be cut off.⁵⁵ For contemporary texts, these versions do not cor-

54 In the future, I would like to analyze Riordan’s and Columbus’ Medusas from a cultural-ethnic perspective, as I have written a similar study on satyr Grover Underwood (Mik 2019, 130-146).

55 This motif appears often in video-games, e.g. *Assassin’s Creed: Odyssey* (Ubisoft Quebec, 2018), where Medusa has to be eliminated as a threatening monster.

respond to the updated monstrous stories featuring women (such as Disney's *Maleficent*, 2014, dir. Robert Stromberg), where the title character is appreciated rather than devalued.

Medusa the Mother, or Cutting Hair Again

ANNA MIK

Last but not least, in children's culture, we also encounter Medusa in the role of a mother. One of the examples would be the Gorgon from the Belgian picture book by the 2010 ALMA (Astrid Lindgren Memorial Award) winner, Kitty Crowther, titled *Mère Méduse* (2014).⁵⁶ The story begins with two women walking in the dark of night. The older one seems frightened, while the younger looks rather irritated. The weather is strange: the wind is strong, and the moon has a special glow. Finally, the women reach their destination – Medusa's house. Just like evil witches from fairy tales (and the Gorgon from the Percy Jackson saga), she lives in the woods, far away from humans.⁵⁷ The first illustration of the mythological monster is rather vague: she is simply a bundle of (human!) hair. After the maids untangle it, it turns out that not only does Medusa have a human body, she is also pregnant. The women help with the delivery, and after the child is born, they are, not very kindly, dismissed by Medusa. Her loving gaze suggests she wants her child all to herself. She names her Irisée, which is French for "iridescent".

After the child's birth, we see more and more of Medusa's human body – first only the face, later also hands and legs. When she introduces the child to the rest of the village, Medusa starts to feel overwhelmed and is uncomfortable that so many people want to touch Irisée. Her motherly instincts guide her to protect the girl from everything and everyone – as Medusa says, she wants to be a shell for her little pearl. Medusa goes on long walks, and Irisée initiates more and more such hikes as she grows up, curious of the world and other humans living far from home. Nonetheless, the Gorgon does not allow her child to play with humans. Physically, they are both getting closer to people, but the social distance is maintained.

56 I have analysed this book as well as the previous examples of the Gorgon from Riordan's and Columbus's works in my doctoral dissertation, in the context of mythological monstrosities: *Signs of Exclusion. Monsters Inspired by Greek and Roman Mythology as Symbols of Rejected Minorities in Literature, Film, and TV-Series for Children and Young Adults: From Mid-20th Until Early 21st Century*, supervised by Prof. dr hab. Grzegorz Leszczyński and Prof. dr hab. Katarzyna Marciniak, University of Warsaw, 2020.

57 Crowther says herself that initially the character of Medusa reminded her of a witch (The Astrid Lindgren Memorial Award [n.d.]).

Despite possessive issues, “the monstrous mother” is patient and loving:⁵⁸ she protects her daughter, teaches her how to read and play – assisted by her hair, which even though is not snakes, is very much snake-like. It can grab objects and people, such as Irisée, who finds safety and love in her mother’s loving hair. However, it cannot be Irisée’s shelter forever. Unfortunately for Medusa, Irisée growing up develops the need to socialize – to go to school and play with other children. At first, Medusa does not support Irisée’s idea, and she would rather have her daughter home-schooled than take any risks from the outside world. However, after observing how miserable Irisée gets, Medusa decides to let the child attend school. When the Gorgon picks her up after classes, the “monstrous hair” is gone – she has cut it off – and greets Irisée as an average woman, not a mythological monster.

Marine aesthetics accompanies the story. Not only do the women live by the seashore, and Medusa calls her daughter her iridescent pearl. The connection to the sea world is also strengthened by Medusa’s name – on the inner covers of the book, medusas (jellyfish) flow in between the story. In the narrative, Medusa does not play the central role as such. In a way, it is her hair that guides the reader through the plot. Nonetheless, the ancient roots are apparent; Crowther herself admits in one of the interviews that classical mythology has been an inspiration for her.⁵⁹ She wanted to present unconventional motherhood, which even if not perfect, is still very loving. She also considers her Medusa a descendant of the ancient one – even though their stories differ, the connection between them is solid: both were neglected by their surroundings, both were longing for love and did not get it, and both were mothers – even if their maternal experiences were not the same.⁶⁰ In a blog post, Crowther writes: “The power of the woman, the power of the look (a fatal woman), the fear of castration, the intimate relationship with the monstrous and the existence of prehistoric matriarchal societies. All of this in one woman!” (The Astrid Lindgren Memorial Award [n.d.]). The connection between classical mythology and Crowther’s picture book is direct and justified, even if other traditions, like the fairy-tale, enrich the story as well.

In the beginning, Medusa is just the hair – only after Irisée’s introduction to the story is “the monster” motivated to present her human side. The hair is Medusa’s defence mechanism but also a representation of motherly love and affection. At times the hair plays the role of a nest in which Irisée can hide, it picks her up, plays with her, etc. The decision made by Medusa to cut her hair might stand for discarding the possessive aspect of motherhood. At the end, the cut hair, as the book instructs the reader, transforms into water snakes and joins the nearby stream, which would be yet another connection to water aesthetics and the Greek myth.

58 Another example of a loving mother-Medusa would definitely be the Gorgon from *Mythopolis* by Alexandra Májová (2013).

59 See: Rybak, June 5, 2017.

60 The Astrid Lindgren Memorial Award [n.d.].

Crowther's *Mère Méduse* is not a pop-cultural depiction of the Gorgon known from earlier mentioned texts. Even though the motifs of isolation and loneliness are common to all Medusas presented in this article, here we do not encounter the visual representation of a monster – even the protagonist's hair is not divided into snakes, at least until it is cut-off and “released” into the wild. The main topic of the picture book would be the marginalization of single women, who only after having a child may be accepted by society – assuming the role of mother, not as a mythological monster. From another perspective, it might be claimed that the child creates the bridge between “the monster” and society. Not only does Medusa become part of the community, but she also changes her looks to be like other women. This motif might provide an implied child reader with an example of acceptance towards excluded people. In their surroundings, those excluded people can be women who are misunderstood, and those who are mistreated by other grown-ups. In such a structure, the child becomes a link between “the monster” and the humans, who did not develop or otherwise lost their kindness and ability to accept “the Other” and to look at the monster with love, not fear or hate. Nonetheless, the question persists – did Medusa have to cut her hair, did the hair mean anything to her, or was it just a simple maintenance procedure? The interpretation remains open. However, it is a shame she had to lose her hair. At the end of the day, it is the hair that determines her uniqueness, which should be celebrated, not rejected.

The Team's Conclusions

Our composite biography ends here, with Medusa as a psychologically mature woman who puts the good of her child first; not a monster at all.⁶¹ Because while all of the varieties of Medusa discussed here were created for young audiences, only those who function within a more or less traditional mythological setup share the fate of the original villain. This transformative reception occurs through several narrative devices that generate creative questions and new perspectives, both in a younger and older public. The idea of Medusa, when transferred to our times, provokes an inquiry rooted in reality. The children may play with the myth and ask, if they were Medusa, how would they be able to brush their hair? Or, if they were a teenage boy, a teenage girl, a child of Medusa, what their life would be? The grown-ups, however, may reflect on this myth to face the crucial issue for each parent or tutor: How would I bring up my children to ensure that their childhood is happy? This stream of reception of Medusa has great potential (we have discussed but a few chosen examples) and it appears quite fertile in youth culture, undoubtedly nourished by all kinds of diversity that children encounter today. By coming of age with the Gorgon, they can become more aware of themselves and develop greater empathy towards the Other.

61 There are of course many other interesting cases of Medusa's reception, see, e.g., Susan Deacy (2020, 177-195).

Retelling, questioning, and transforming the myth is another avenue of contemporary reception. Departures from the original story may be quite significant. They inform today's reflection on our perspectives on life and death, fate, love, friendship, and community which are whole millennia younger. Nobody questions the fact that, in the 21st century, mythological fantasy may produce widely divergent Medusas. The Gorgon could just as well be an elegant, older or former beauty and a repulsive serial killer who targets children (Rick Riordan's novel of 2005, Chris Columbus' film of 2010), a young, gorgeous woman who sacrifices her love and life to save her city from tyranny (BBC TV series *Atlantis* 2013-2015), an untamed child (Holub and Patricelli 2015), a rebellious teenager (Holub and Williams 2010, 2012, 2015, *Monster High* 2010, 2015, *Legacies* 2018-), or a caring mother (Crowther 2014). On the whole, an enchantingly diverse mix with dramatically altered elements, but all of Medusa's incarnations being entirely legitimate products of contemporary culture, whether children's, teens', young or not so young adults'.

Our quest for the Gorgon proves that it is worth mustering the courage to cast a look at her. Instead of turning us to stone, Medusa teaches us how to see the world differently. As Constantine P. Cavafy writes in his poem *Ithaca*, you will not meet the monsters, "unless you carry them in your soul, / unless your soul raise[s] them up before you"⁶². Medusa helps children understand this truth just as she helps adults remember it.

List of References

Primary

- Apollodorus (1975): *The Library of Greek Mythology*. Trans. Keith Aldrich. Lawrence, Kansas: Coronado Press.
- Blyton, Enid (1930): *Tales of Ancient Greece*. London: George Newnes.
- Capps, Johnny/Murphy, Julian/Overman, Howard (2013-2015): *Atlantis*. Urban Myths Films, BBC: UK.
- Columbus, Chris (2010): *Percy Jackson & the Olympians: The Lightning Thief*. USA: 20th Century Fox.
- Crowther, Kitty (2014): *Mère Méduse*. Paris: L'école des loisirs.
- Ferry, Luc (2016): *Persée et la Gorgone Méduse*. (Mythologie et philosophie, 10). Paris: Figeo/Plon.
- Ferry, Luc et al. (2017a): *Persée et la Gorgone Méduse*. (La sagesse des mythes). Paris: Glénat BD.
- Fry, Stephen (2017): *Mythos. The Greek Myths Retold*. London: Michael Joseph.
- Hamilton, Edith (2017): *Mythology. Times and Tales of Gods and Heroes*. New York: Hachette (1st ed. 1942).
- Hendren, Trista/Daly, Pat/Livingstone, Glenys (Eds.) (2017): *Re-visioning Medusa: From Monster to Divine Wisdom. A Girl God Anthology*. Kindle Edition: <http://thegirlgod.com/publishing.php> (accessed August 10, 2020).
- Herodotus (1920): [Histories. Book I-II]. Trans. A. D. Godley. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Hesiod (2017): *The Poems of Hesiod*. Trans. Barry B. Powell. Oakland, CA: University of California Press.

62 Trans. Edmund Keeley and Philip Sherrard (1961, 36).

- Holub, Joan (text)/Patricelli, Leslie (illustrations) (2015a): *Be Patient, Pandora!* (Mini Myths). New York: Abrams Appleseed.
- Holub, Joan (text)/Patricelli, Leslie (illustrations) (2015b): *Brush Your Hair, Medusa!* (Mini Myths). New York: Abrams Appleseed.
- Holub, Joan (text)/Patricelli, Leslie (illustrations) (2015c): *Play Nice, Hercules!* (Mini Myths). New York: Abrams Appleseed.
- Holub, Joan/Williams, Suzanne (2010): *Athena the Brain* (Goddess Girls). New York: Simon and Schuster.
- Holub, Joan/Williams, Suzanne (2012): *Medusa the Mean* (Goddess Girls). New York: Simon and Schuster.
- Holub, Joan/Williams, Suzanne (2015): *Medusa the Rich* (Goddess Girls). New York: Simon and Schuster.
- Leśmian, Bolesław (2017): *Klechdy sezamowe*. Warszawa: Dwie Siostry (1st ed. 1913).
- Lewis, C.S. (2016): *The Lion, the Witch, and the Wardrobe*. Chicago: e-artnow (1st ed. 1950).
- Ovid (2000): *Metamorphoses*. Trans. Antony S. Kline, posted online at <https://ovid.lib.virginia.edu/trans/Ovhome.htm#askline> (accessed August 10, 2020).
- Pausanias (1918): *Description of Greece*. Trans. by W.H.S. Jones and H.A. Ormerod. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Riordan, Rick (2005): *Percy Jackson & the Olympians: The Lightning Thief*. New York: Hyperion Books.
- Rowling, J.K. (2013): *Harry Potter and the Chamber of Secrets*. [s.l.]: Pottermore Ltd. (1st ed. 1998).
- Zieliński, Tadeusz (1930): *Starożytność bajeczna*. Trans. Gabriela Pianko and Julia Wieleżyńska. Warszawa: J. Mortkowicz.
- Zieliński, Tadeusz (1936): *Irezjona. Klechdy Attyckie*. Warszawa: J. Mortkowicz.
- Zieliński, Tadeusz (2013): *Queen of the Wind Maidens*. Introduction Michał Mizera, translation from the Russian original Katarzyna Tomaszuk, English translation and textual notes Elżbieta Olechowska. (OBTA Studies in Classical Reception 2). Warsaw: Faculty of "Artes Liberales", University of Warsaw.

Secondary

- Bauman, Zygmunt (1991): *Modernity and Ambivalence*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press.
- Blanshard, Alastair J.L./Shahabudin, Kim (2013): *Classics on Screen. Ancient Greece and Rome on Film*. London: Bloomsbury (1st ed. 2011).
- Campbell, Joseph (2004): *The Hero with a Thousand Faces*. Princeton, Oxford: Princeton University Press (1st ed. 1949).
- Cixous, Hélène (1976): *The Laugh of the Medusa*. Trans. Keith Cohen and Paula Cohen. In: *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 1, 875–893 (1st ed. 1975).
- Clauss, James J. (2018): "Now my charms are all o'erthrown": Intertextuality and the Theme of Succession and Replacement in *Clash of the Titans* (1981), *Classical World* 111/4 (2018), 549-573.
- Cowsill, Alan/Irvine, Alexander/Korté, Steven/Manning, Matthew K./Wiacek, Stephen (2016): *The DC Comics Encyclopedia. The Definitive Guide to the Characters of the DC Universe*. New York: DK Publishing.
- Curley, Dan (2015): *Divine Animation: Clash of the Titans* (1981). In: Cyrino, Monica S./Meredith E. Safran (Eds.) (2015): *Classical Myth on Screen*. New York: Palgrave Macmillan.
- Curley, Dan (2018): *The Hero in a Thousand Pieces: Anti-heroes in Recent Epic Cinema*. In: Angoustakis, Antony/Stacie Raucci (Eds.) (2018): *Epic Heroes on Screen*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Cyrino, Monica S./Safran, Meredith E. (Eds.) (2015): *Classical Myth on Screen*. New York: Palgrave Macmillan.
- Deacy, Susan (2020): "From the shadows": Goddess, Monster, and Girl Power in Richard Woff's Bright-Eyed Athena in the Stories of Ancient Greece. In: Katarzyna Marciniak

- (Ed.) (2020): *Chasing Mythical Beasts: The Reception of Ancient Monsters in Children's and Young Adults' Culture*. (Studien zur europäischen Kinder- und Jugendliteratur / Studies in European Children's and Young Adult Literature, 8). Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 177-195.
- Diver, Robin (2020): *Tomboyish Wisdom Gods and Sexy Gorgons: The Evolution of Ovid's Medusa Rape Narrative in Contemporary Children's Literature*, *New Voices In Classical Reception Studies* 13 (2020), 66-77 [This paper appeared too late for us to refer to it in our article, however, we wish to include it here at least for further reading].
- dPictus (Oct. 22, 2014): Kitty Crowther. *Picturebook Matters* [Blog]. Online at <https://blog.picturebookmakers.com/post/100580798276/kitty-crowther> (accessed August 10, 2020).
- Donnelly, Stephen/Reid, Olly/Falkenstein, Jun (2016): *Monster High. Welcome to Monster High*. IMDb: online at https://www.imdb.com/title/tt5898034/?ref_=fn_al_tt_1 (accessed May 16, 2020).
- Ebert, Roger (June 12, 1981): *Clash of the Titans*. Online at <https://www.rogerebert.com/reviews/clash-of-the-titans-1981> (accessed May 3, 2020).
- Ferry, Luc (2017b): *Mythologie et philosophie. Le sens des grands mythes grecs*. Paris: Plon.
- Goffman, Erving (1963): *Stigma. Notes on the Management of Spoiled Identity*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall.
- Hall, Edith (Nov. 22, 2017): *Mythos Review – The Greek Myths Get the Stephen Fry Treatment. The Guardian*, online at <https://www.theguardian.com/books/2017/nov/22/mythos-a-retelling-of-the-myths-of-ancient-greece-by-stephen-fry-review> (accessed May 3, 2020).
- Hiltebeitel, Alf/Miller, Barbara D. (Eds.) (1998): *Hair: Its Power and Meaning in Asian Cultures*. New York: State University of New York Press.
- Hodkinson, Owen (2020): "She's not deadly. She's beautiful: Reclaiming Medusa for Millennial Tween and Teen Girls." In: Marciniak, Katarzyna (Ed.) (2020): *Chasing Mythical Beasts: The Reception of Ancient Monsters in Children's and Young Adults' Culture*. (Studien zur europäischen Kinder- und Jugendliteratur / Studies in European Children's and Young Adult Literature, 8). Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 197-222.
- Keeley, Edmund/ Sherrard, Philip (1961): *Six Poets of Modern Greece*. New York: Knopf.
- Lau, William (2015): *Monster High*. Boo York, Boo York. IMDb, online at https://www.imdb.com/title/tt4779496/?ref_=fn_al_tt_1 (accessed May 16, 2020).
- Leeming, David (2013): *Medusa: In the Mirror of Time*. London: Reaktion Books.
- Levinas, Emmanuel (1979): *Le temps et l'autre*. Paris: PUF.
- Lindner, Martin (2008): *Colorful Heros: Ancient Greece and the Children's Animation Film*. In: Berti Irene/Morcillo Marta García (Eds.) (2008): *Hellas on Screen. Cinematic Receptions of Ancient History, Literature, and Myth*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 39-55.
- Májová, Alexandra (2013): *Mythopolis*. Online at <https://vimeo.com/137734846> (accessed August 10, 2020).
- Marciniak, Katarzyna (2018): *Mitologia grecka i rzymska. Spotkania ponad czasem (2nd rev. ed.)*. Warszawa: PWN.
- Mik, Anna: *Disability, Race, and the Black Satyr of the United States of America: The Case of Grover Underwood from Rick Riordan's "The Lightning Thief" and Its Film Adaptation by Chris Columbus*. *Dzieciństwo. Literatura i Kultura* 1.1 (2019), 130-146.
- Mizera, Michał (2013): Introduction. In: Zieliński, Tadeusz (2013): *Queen of the Wind Maidens. Translation from the Russian original Katarzyna Tomaszuk, English translation and textual notes Elżbieta Olechowska*. (OBTA Studies in Classical Reception 2). Warsaw: Faculty of "Artes Liberales", University of Warsaw, 5-12.
- Monster High* [Games] [n.d.]. Online at <https://play.monsterhigh.com/pl-pl/index.html> (accessed May 16, 2020).
- Nodelman, Perry (2008): *The Hidden Adult: Defining Children's Literature*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press.
- Ofek, Galia (2009): *Representations of Hair in Victorian Literature and Culture*. Aldershot: Ashgate.

- Ogden, Daniel (2008): *Perseus. (Gods and Heroes of the Ancient World)*. London and New York: Routledge.
- Plec, Julie/Williamson, Kevin (2009-2017): *The Vampire Diaries*. IMDb. Online at www.imdb.com/title/tt1405406/ (accessed May 4, 2020).
- Plec, Julie (2013-2018): *The Originals*. IMDb. Online at https://www.imdb.com/title/tt2632424/?ref=nm_film_wr_2 (accessed May 4, 2020).
- Plec, Julie (2018-): *Legacies*. IMDb. Online at www.imdb.com/title/tt8103070/ (accessed May 4, 2020).
- Puetz, Babette (2020): "What will happen to our honour now?: The Reception of Aeschylus' Erinyes in Philip Pullman's *The Amber Spyglass*". In: Marciniak, Katarzyna (Ed.) (2020): *Chasing Mythical Beasts: The Reception of Ancient Monsters in Children's and Young Adults' Culture*. (Studien zur europäischen Kinder- und Jugendliteratur / Studies in European Children's and Young Adult Literature 8). Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 223-245.
- Rose, Peter W. (2001): *Teaching Classical Myth and Confronting Contemporary Myth*. In: Winkler, Martin M. (Ed.) (2001): *Classical Myth and Culture in the Cinema*. New York: Oxford University Press, 302-311.
- Rybak, Krzysztof (June 5, 2017): *Traces of Medusa in "Mère Méduse" Picture Book*. In: *Our Mythical Childhood Blog*. Online at <https://ourmythicalchildhoodblog.wordpress.com/2017/06/05/traces-of-medusa-in-mere-meduse-picture-book/> (accessed August 4, 2020).
- Sherrow, Victoria (Ed.) (2005): *Encyclopedia of Hair: A Cultural History*, Westport, CT, and London: Greenwood Press.
- Slater, Philip E. (1992): *The Glory of Hera: Greek Mythology and the Greek Family* (1st ed. 1968). Boston: Beacon Press.
- The Astrid Lindgren Memorial Award [n.d.]: *What Makes a Mother? Kitty Crowther about Her Book Mother Medusa* [Interview with the author]. Online at <http://www.alma.se/en/Laureates/2010-Kitty-Crowther/Mother-Medusa/> (accessed August 10, 2020).
- Tomasso, Vincent (2018): *Ancient Anti-Heroes on Screen and Ancient Greece Post-9/11*. In: Antony Angoustakis/Stacie Raucci (Eds.) (2018): *Epic Heroes on Screen*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 206-221.
- Waldenfels, Bernhard (1997): *Topographie des Fremden*. (Studien zur Phänomenologie des Fremden 1). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Wall, Barbara (1991): *The Narrator's Voice: The Dilemma of Children's Fiction*, Basingstoke: Macmillan.
- Wilk, Stephen R. (2000): *Medusa. Solving the Mystery of the Gorgon*. New York: Oxford University Press.
- Williams, Suzanne (2020): *Questionnaire*. In: Peer, Ayelet (Aug. 11, 2020): *Entry on: Goddess Girls (Series, Book 13): Athena the Proud by Joan Holub, Suzanne Williams, peer-reviewed by Lisa Maurice and Susan Deacy. Our Mythical Childhood Survey*. Warsaw: University of Warsaw. Online at <http://omc.obta.al.uw.edu.pl/myth-survey/item/390> (accessed June 10, 2020).
- Winkler, Martin (2007): *Greek Myth on the Screen*. In: Woodard Roger D. (Ed.) (2007): *The Cambridge Companion to Greek Mythology*. (Cambridge Companions to Literature). Cambridge: Cambridge University Press, 453-480.

The authors belong to the Warsaw part of an interdisciplinary team of the ERC Consolidator Grant-funded project "Our Mythical Childhood... The Reception of Classical Antiquity in Children's and Young Adults' Culture in Response to Regional and Global Challenges" (2016–2021): Dr. Karolina Anna Kulpa (Post-Doc: Cultural Studies, History), Agnieszka Monika Maciejewska (PhD-Student: Cultural Studies – Mediterranean Civilisation), Prof. Katarzy-

na Marciniak (Principal Investigator: Classics, Italian Studies), Dr. Elżbieta Olechowska (Senior Researcher: Classics, Media Studies), Anna Mik (PhD-Student: Polish Philology), Dorota Rejter (PhD-Student: Cultural Studies – Mediterranean Civilisation, Musicology). See also the project's website: <http://omc.obta.al.uw.edu.pl>.

Elżbieta Olechowska (ORCID: 0000-0002-5708-3834; elzbieta.olechowska@gmail.com) is a classical philologist and media scholar at the Faculty of "Artes Liberales", University of Warsaw. She published editions of Claudian (E. J. Brill) and Cicero (Bibliotheca Teubneriana) preceded by new examinations of the manuscript tradition. She worked at the University of Geneva and at the Princeton Institute for Advanced Study. She then spent almost three decades at the Canadian Broadcasting Corporation, where she published a six-volume series "Challenges for International Broadcasting" and a monograph "The Age of International Radio: Radio Canada International 1945-2007". Since 2009 at the Faculty of "Artes Liberales"; actively involved in research, conferences, and publications, in particular, in two large international programs, Classics & Communism and Our Mythical Childhood, an ERC funded innovative research program under the direction of Katarzyna Marciniak, exploring the reception of Classical Antiquity in children's and young adults' culture. Olechowska's own research within the OMC centres on the reception of Graeco-Roman classics in contemporary audio-visual culture.

Katarzyna Marciniak (ORCID: 0000-0001-8083-3253; kamar@al.uw.edu.pl) is Professor, Director of the Centre for Studies on the Classical Tradition (OBTA), and Vice-Dean for International Cooperation at the Faculty of "Artes Liberales", University of Warsaw. Her PhD thesis, under supervision of Prof. Jerzy Axer, focused on Cicero's translations from Greek into Latin. In 2011, she established the international team programme, "Our Mythical Childhood", bringing together scholars from various continents with the aim of studying the reception of Classical Antiquity in children's and young adults' culture. She is laureate of a Loeb Classical Library Foundation Grant, the Alexander von Humboldt Foundation Alumni Award for Innovative Networking Initiatives, and the European Research Council (ERC) Consolidator Grant. She also writes for children and has published two volumes of myths for young readers. Her poems about a cat that surfs the Internet and a lion visiting the hairdresser received a nomination for the Book of the Year 2016 award of the Polish Section of the International Board on Books for Young People (IBBY).

Dorota Rejter (ORCID: 0000-0002-6102-0449; dorota.bazylczyk@student.uw.edu.pl) is a PhD student at the Faculty of "Artes Liberales", University of Warsaw, and a research technical assistant in the ERC-founded project "Our Mythical Childhood...The Reception of Classical Antiquity in Children and Young Adults' Culture in Response to Regional and Global Challenges". Her doctoral dissertation is about transformations of the mythological female figures in contemporary Italian literature for children and young adults.

Karolina Anna Kulpa (ORCID: 0000-0002-8560-6401; k.kulpa@al.uw.edu.pl) is a cultural studies scholar and historian (graduate from Adam Mickiewicz University of Poznań) focusing on the reception of Classical Antiquity (especially the image of Cleopatra VII – PhD in 2017: "Cleopatra VII, Queen of Egypt: Between Historical Narration and Popular Culture"); recipient of scholarships, she published academic papers on topics of ancient history and cultural studies; active participant and organizer of conferences and educational expeditions, as well as coordinator of academic and cultural events (including an exhibition entitled "Egyptomania" and a project called "Metamorphosis"). Adjunct at the Faculty of

"Artes Liberales" of the University of Warsaw. She participates in the project directed by Prof. Katarzyna Marciniak "Our Mythical Childhood... The Reception of Classical Antiquity in Children's and Young Adults' Culture in Response to Regional and Global Challenges", funded by an ERC Consolidation Grant. Her current research centers on the reception of Classical Antiquity in toys and games for children and youth.

Agnieszka Monika Maciejewska (ORCID: 0000-0003-2489-8620; agnieszka.maciejewska@student.uw.edu.pl), MA in Cultural Studies (Mediterranean Civilization), University of Warsaw; she is currently a PhD student at the Faculty of "Artes Liberales", University of Warsaw and a research assistant in the project "Our Mythical Childhood... The Reception of Classical Antiquity in Children's and Young Adults' Culture in Response to Regional and Global Challenges" (ERC Consolidator Grant) directed by Prof. Katarzyna Marciniak, at the Faculty of "Artes Liberales" UW. Her PhD dissertation deals with the transformation of Queen Cleopatra's image in children's and youth culture.

Anna Mik (ORCID: 0000-0002-6840-6504; anna.m.mik@gmail.com) holds an MA in Polish Philology and is a PhD candidate at the Faculty of "Artes Liberales", advised by Prof. Katarzyna Marciniak and Prof. Grzegorz Leszczyński. Mik's research interests cover the study of monstrosity, human-animal studies, minority discourses, and children's culture. She is a Research Assistant in Prof. Katarzyna Marciniak's ERC-funded project "Our Mythical Childhood... The Reception of Classical Antiquity in Children and Young Adults' Culture in Response to Regional and Global Challenges". Mik is also a member of a Research Laboratory of Children's and Young Adult Literature directed by Dr. Weronika Kostecka, University of Warsaw.

Greek Mythology as Children's Literature: Humour and Fantasy in Retelling the Greek Literary Anthology to Primary School Students

SUH YOON KIM

Griechische Mythologie als Kinderliteratur: Humor und Phantasie in der Nacherzählung griechischer Literaturanthologien für Volksschulkinder

Mythenadaptation für Kinder ist keineswegs auf die Erstellung einfacher(er) Versionen beschränkt. In Lesebüchern für den Gebrauch in griechischen Volksschulen dient sie vielmehr dazu, psychologische Probleme von Kindern abzumildern. Auch wenn Kinder den Schutz durch Erwachsene brauchen, empfinden sie zuweilen Widerstand gegenüber ihren erwachsenen Gegenübern. Dazu kommt, dass körperliche Unreife so manches Kind frustriert. Generell wollen Kinder starke und reife Körper wie Erwachsene, können gegen ihre Unterlegenheit aber nichts ausrichten und müssen sie akzeptieren. Die für Kinder charakteristische Rebellion gegenüber Erwachsenen sollte in einem sicheren Umfeld ausgedrückt und deren Frustration abgemildert werden. Mythologische Charaktere können in dieser Hinsicht hilfreich sein. In adaptierten Versionen griechischer Volksschullesebücher sind Gottheiten – wie Kinder – naiv und fehleranfällig. Wenn die kindlichen Göttinnen und Götter sich als allmächtig erweisen und Überwachung und Autoritätsausübung durch andere ablehnen, erhalten Kinder ‚Superkind-Phantasien‘, die ihren Sehnsüchten in dieser schwierigen Situation entsprechen. Die physische Stärke von Monstern ist oft übertrieben, um deren Anziehungskraft zu reduzieren. Denn die übersteigerte Darstellung der Körper von Ungeheuern generiert Humor, der die Attraktivität erwachsener Körper herabsetzt und Kindern dabei hilft, ihre Minderwertigkeitsgefühle abzulegen.

Schlagwörter: griechische Mythologie, Humor, Fantasy und Phantasie, Kinderliteratur, Mythenadaptation

The adaptation of mythology for children is not restricted to producing simplified versions. In the literary textbooks of Greek primary schools, the adaptation of mythology focuses on mitigating children's psychological problems. Although children need adults' protection, they sometimes feel like resisting their grown-up counterparts. In addition, physical immaturity frustrates children. Children generally want to attain strong and mature bodies like adults but cannot help accepting their own inferiority. Children's typical rebelliousness towards adults should be expressed safely, and their frustration should be assuaged. Mythological characters can help in this regard. In adapted versions of Greek primary school textbooks, gods are like children – naïve and mischievous. When the childlike gods turn out

to be omnipotent and defy supervision and authority from others, children find 'super-child fantasies' that satisfy their furtive desires to engage in such defiance. In the case of monsters, their physical strength is exaggerated in order to reduce their appeal. The exaggeration of monsters' bodies generates humour, which devalues the appeal of mature bodies and relieves children of feeling inferior to adults.

Keywords: Greek mythology, humour, fantasy, children's literature, adaptation of mythology

1. Introduction

Mythology is widely acknowledged as important for children's mental growth. Learning mythology leads to the acquisition of archetypal symbols recurring throughout the canon of literature and arts. Mythology also develops children's creativity by leading them to explore abundant imaginary thoughts and expressions rooted in a long-standing inquiry into human nature.

Introducing children to the world of mythology is frequently accompanied by adaptation. Authors of children's books commonly adapt versions of mythology that are interesting and easy for children to understand. Numerous stories from Greek mythology have been adapted for young readers. The adaptation of classical stories for children is not only for crafting simpler versions. They are the result of efforts to create new stories focused on children's needs and dispositions.

The textbooks of Greek primary schools contain various examples of this type of adaptation. Because Greece has a long history of mythology and its teachings, noteworthy models of mythological adaptations can be found in the literary textbooks of Greek primary schools. Such textbooks include mythological texts adapted by children's book authors. Researching the features and effects of modified texts enables the identification of effective and appealing versions of modified myths for children.

Researchers on the originality of children's books have pointed out that children harbour their own problems and need stories to help them cope with them. For example, Breger (1974, 211) discovered that children are attracted to certain fantasies because they realise their furtive desire to be equal with adults. Wolfenstein (1978) explored what children find funny by analysing humour in children's stories. She found that they like stories that help them mitigate stress deriving from their feelings of physical inferiority to adults. Since adaptations of mythology for children frequently include elements of fantasy and humour, attending to the original utility of such adapted texts is essential in developing children's books.

2. Theoretical Perspectives – Humour and Fantasy in Children's Literature

Mythology is often approached from psychological, historical, ritual, and comparative theoretical perspectives. Readers in educational contexts are led to identify

with characters in mythology and figure out their own psychological problems through them. For example, Diel (1980, 1-24) stated that Greek mythology is the result of symbolising the inner conflict of the human mind between the desire for degradation and the will to spiritual elevation. This struggle is frequently found in stories where a hero fights against monsters and takes adventurous voyages to reach the world of gods. Campbell (2009, 186-227) also emphasised that mythological characters struggling to overcome their inner conflicts and achieve their destiny offer readers a precious opportunity to contemplate their own inner states.

However, such psychological interpretations are not easy to understand for young readers. Since children have their own psychological problems, mythological characters and stories should be modified to reflect them. As Wolfenstein stated, being a child is a predicament fraught with special difficulties (Wolfenstein 1978, 12). Children require measures for expressing the frustration and anxiety that they derive from their relationships with the adults who impose rules on them.

Wolfenstein provided crucial suggestions about child psychology as it relates to humour. She investigated students in New York City, aged 4 to 12 years, and found that they expressed contradictory attitudes towards adults when telling jokes. She found that the children had experienced considerable inner conflicts regarding adults, and that humour had functioned as a method for resolving such conflicts. In addition, she claimed that humour plays a more important role for children because they have fewer methods for coping with stress than adults do.

According to Socha and Kelly (1994, 244), children in Grade 4 (aged 9 to 10 years) generally begin to defy conventions established by adults. However, as Wolfenstein (1978, 138-147) mentioned, children at this stage also start to compete for adults' praise. These two conflicting statements show that children aged 9 to 10 years typically confront a severe inner conflict between familiarity and hostility towards adults.

McGillis (2009, 260-268) focused on children's self-awareness about their powerlessness. According to McGillis, children are conscious of their physical incompleteness, which leads to their particular interest in humour related to the body. His examples allude to children's experiences of conflict between their body and mind. In analysing Melvin Burgess's *Lady: My Life as a Bitch*, McGillis noted the character Sandra, who turns into a dog. Sandra keeps her identity as a member of her family even after transforming into a dog. Her body and mind are in discordance thereafter.

I cried all the way home, but when I got there I had no idea what to do. Run up to my mum and sniff her bum? Lick her hands? I was a dog. I didn't even have lips that could kiss.¹

The rift she feels between respect for stability, which the adults offer, and the inevitable desire for activities that are more instinctive is symbolised in the contrast

1 Burgess, Melvin (2015): *Lady: My Life as a Bitch*. Kindle edition. London: Andersen Press, 1696.

between her body and mind. McGillis, however, explained that readers would not take such a conflict seriously, because Sandra's story is described humorously. In *Lady: My Life as a Bitch*, humour functions as an outlet for safely expressing the stress that children typically experience because of discordant self-images.

Nodelman (2003, 312-314) interpreted 'animals in clothes' as symbols of children's ambivalent tendency towards reason and instinct because such symbols offer a direction for growing up while remaining untamed. He explained that such binary opposition is a distinct feature of children's literature. Bettelheim (2010, 151) stated that 'independence-orientation' and 'dependence on parents' coexist in tales read to children.

If children suffer confusion in their relationship with adults, children's literature should properly function as a medium for communicating such confusion. Stories for children should address such issues with humorous touch, so as to relieve children's stress and tension due to their ambivalent relationship with adults. Stories that encourage children to laugh away the discordance between their body and mind, instinct and reason, intimacy and heterogeneity towards adults can help them recover positive self-identity and self-respect.

Therefore, adapted versions of mythology for children are expected to exhibit features that are more humorous, especially those related to discordant self-images. The physical and mental features of mythological characters are unique. Gods have exceptional physical power and monsters have large and powerful bodies. Such characters, without any humorous discord, do not easily elicit children's genuine sympathy. The superior physical forces of god and monsters need to be described in a ridiculous and funny way through the contrast of their ordinary, everyday actions and feelings. If adapted mythological texts are to be recognized for their value as a genre of children's literature, then the humorous modification of characters is expected to be one of the most apparent features of this genre.

On the other hand, children can also resolve their inner conflicts through fantasy. According to Breger (1974, 211-213), a super-child fantasy entails an imaginary narrative in which a weak child is temporarily transformed into a supernatural being that avenges on adults who impose unfair duties on him or her. To be precise, children enjoy imagining themselves doing what is prohibited by adults. Such a fantasy functions as an outlet through which children can relieve themselves of negative feelings against their parents or teachers.

Breger stated that children normally try to obey adults, but they also tend to regard adults' authority as unfair. Because children usually cannot find a way to express such frustration, a fantasy is necessary for disposing negative feelings. Breger explained that the more successfully children identify with parents and teachers, the more stress they experience from negative feelings towards adults. Therefore, boys are attracted to fantasies such as 'Superman' and 'Batman', who are originally powerless but eventually become powerful. Usually accompanying child comrades, these superheroes also form an important component of super-child fantasies.

In Greek mythology, the gods have the characteristics of super-children. In general, some of the gods of Greek mythology are curious and impulsive like child-

ren, but they can exert physical force when necessary. Such narrative reminds one of super-child fantasies in that the childlike protagonist suddenly exerts power and defeats the antagonist who is stronger than the protagonist. In this regard, Greek mythology takes advantageous position in realising the subconscious fantasies of child readers. Children can be immersed in mythological texts more effectively by identifying with gods that have attractive super-child characteristics.

3. Characters Represented as Childlike: Super-child Fantasy

The literary textbooks of Greek primary schools assume the form of an anthology. Greek primary schools provide three volumes of literary anthology to students.



Figure 1. Anthologies of literary texts (from left, for grade 1-2; 3-4; 5-6)

Among the three volumes, the second one, for Grades 3 and 4, includes two stories derived from mythology: *The God Dionysus* (Ο θεός Διόνυσος) and *The Wooden Horse* (Το ξύλινο άλογο). The final volume, given to Grades 5 and 6, contains two stories related to mythology: *Europa and the Bull* (Η Ευρώπη κι ο Ταύρος), and *The Beauty with the Snaky Body* (Η καλλονή με το φιδίσιο κορμί).

As shown in Table 1, the texts examined in this study are four stories adapted for children by authors of children's books.

Volume (Grade)	Adapted Mythological Texts	Author
2	The God Dionysus (Ο θεός Διόνυσος)	Charis Sakellariou
(Grades 3–4)	The Wooden Horse (Το ξύλινο άλογο)	Kalliopi Sphaellou

3 (Grades 5–6)	Europa and the Bull (Η Ευρώπη κι ο Ταύρος)	Charis Sakellariou
	<i>The Beauty with the Snaky Body</i> (Η καλλονή με το φιδίσιο κορμί)	Eirini Marra

Table 1. Mythological texts adapted for children in Greek literary textbooks

Many factors influence how a text is modified for children. Changing characters to be child-friendly is one of them. A character who thinks and acts like a child can be a critical factor in making a story more child-oriented. In the case of mythology, gods and heroes described as childlike may appeal to children.

In the literary works of Greek textbooks, Zeus and Dionysus are represented as boys who are naughty, a characteristic that can be typically found among children. Zeus and Dionysus live under the rules of the Olympian world and are watched by other gods despite their high status and power. Even when they sometimes deviate from the rules and join nymphs and humans out of curiosity, they are careful not to be detected. The curiosity and anxiety of the gods contribute to them becoming childlike characters and to generate humour from the contradiction between their omnipotent power and childlike mind.

In *Europa and the Bull*, Zeus is portrayed in the manner of a curious boy. Wondering what Europa looks like, he devises a method to approach her, and Zeus' curious mind is revealed when he approaches Europa. The author describes Zeus' mind in detail so that readers can get an insight to everything he thinks. Zeus steals away from his palace at night to see Europa and explicitly admires her beauty upon finding her. Here, he is not depicted as the dignified god, Zeus, who abducts Europa and confines her to Crete.

Zeus seems to be continually watched by the other gods, including Hera. Nevertheless, he is incessantly curious about Europa and yearns to escape from his palace. Lacking self-control, Zeus behaves like an impatient boy. For young readers, he is also a super-child who can achieve what he wishes. His deviation from the routine is audacious enough to appeal to children. He can make children laugh and restore their self-respect since he behaves like a naughty child even though he is the most authoritative adult of all.

Europa's reputation for beauty had reached Olympus, thus sparking Zeus's curiosity. 'Do they say so?', he thought. Then one day, Hera was away from Olympus to attend a celebration in her honour. Seizing the opportunity, Zeus took his sceptre and, without the other gods knowing about it, escaped his palace and reached the land of Agenor. He was headed straight for the capital, but stopped for a while to think about how he would approach the palace of Agenor without anyone recognising him. (Η Ευρώπη κι ο Ταύρος, 246)

In *Europa and the Bull*, the narrator illuminates Zeus' furtive mind. The narrator chases Zeus all day long, from the moment he plans to escape his palace. The narrator bestows a sense of secret adventure to all of Zeus' actions. As a result, Zeus is depicted ambiguously as both a solemn adult and a cheerful child, not as a seducer or rapist. This ambiguity relieves the tension children suffer in their relationship with adults and alleviates the strong hierarchy between children and adults.

In *The God Dionysus* (Ο θεός Διόνυσος, grades 3–4), Dionysus steals away from his house and withdraws to a secret place, reminding readers of a child who eludes parental supervision and seeks a private space.

Many times, Dionysus left his joyful companions, travelled to a deserted wilderness to sit for a while and think on his own. One day, he found himself on a deserted beach. He lay down in the warm sand and slept as the waves from the sea gently nibbled at his feet. (Ο θεός Διόνυσος, 53)

In the passage above, Dionysus is like a boy who seeks adventure. He belongs to Olympus and has his own duties, similar to typical children under the protection and authority of their family. Likewise, in the manner of children who sometimes try to escape their parents' supervision, he also sometimes dares to break away from the monotony of daily life. He is more like a mischievous child than a fanatical god of wine and frenzy in this text. The super-child fantasy is realised when Dionysus, who looks innocent and obedient, suddenly shows his power.

The sailors pleaded with terror to take them ashore. But in the meantime, God disappeared in front of them, and in his place was a lion roaring fiercely. The sailors backed off to the amulet, but in the middle of the ship, they saw a giant bear standing on its hind legs and staring at them, ready to grab them. The poor sailors were out of their mind and they did not know what to do anymore. They gathered all around the steering wheel. They called on the gods to save them. But the lion leaped with a huge step, swooped on them, and grabbed the Captain. The sailors all jumped into the sea and became dolphins. (Ο θεός Διόνυσος, 55)

As shown above, Dionysus overpowers all the sailors who harass him. The sailors are instantly turned into dolphins by Dionysus' authority. After all this, Dionysus sneaks back to his quarters instead of showing off his dignity to those left there. He is rather like a mischievous boy enjoying his brief secret adventure than a frightening god displaying his competency.

In Ovid's *Metamorphoses*, by contrast, Dionysus is described as dreadful. In Ovid's narrative poem, the narrator is a sailor who relates his own experiences at sea and expresses his fear and admiration of Dionysus. Dionysus authoritatively demands that a helmsman immediately redirect the ship to Naxos, and the helmsman follows Dionysus' command in fear.

[...] I was the last man left, senseless and shaking with chilled fear, and, as if to pacify me, the god said, 'now strike swift, set sail for Naxos.' And when we landed, I was priest of Bacchus.

In the story adapted for children, however, Dionysus is friendlier. Dionysus reassures the panicked helmsman and quietly returns to his colleagues in Olympus:

He embraced the steering wheel and said: 'Do not be afraid, my helmsman. I am the god Dionysus, son of Zeus and Semele. When bitterness and sadness find you, call on me and everything will change in your life. Everything will be fine, like a sweet dream.' Then the god left the ship and disappeared into the forest again. (Ο θεός Διόνυσος, 55)

The narrator follows Dionysus closely and reveals how Dionysus spends an amazing day without his absence being noticed by his superiors. With an anonymous narrator secretly observing Dionysus' entire day from departure to return, the episode is framed as a cheerful and covert adventure of a playful boy, rather than an unaccountable act of a terrifying god.

The illustrations of the literary textbooks are mostly from the ancient sculptures or pottery. Mythology is also taught as a part of History in Greek primary schools, with pictures from the ancient times reinforcing the historical ground of the texts. The illustrations are not as colorful or bright as in modern children's books, but carefully selected to depict main characters and scenes of the texts. In case of the story of Dionysus, the illustration is from the frieze of Monument of Lysicrates, which was built in the 4th century BC.

The frieze of the monument is composed of many parts describing Dionysus' life, one of which represents his power transforming the sailors into dolphins. In Figure 2, the sailor on the left is just being turned into a dolphin. Dionysus is being chased (on the right) and bullied (in the middle) by the sailors, but he finally exercises his power to surprise the sailors. The illustration once again appeals to the children's imagination by compressively summarizing the dramatic development of Dionysus' story.

In adapting this story, the author conveys the original ambiguity of Dionysus, which has attracted mythology researchers. As Moreau (1992, 298-308) pointed out, Dionysus is 'the one whose essential nature is the hardest to define' of all the gods in Olympus, and 'the god of metamorphoses, the indefinable'. Born of a god and a human, Dionysus shares both divine and human qualities. He is described as venturing outside Olympus longer than other gods do, frequently visiting the human world.

Dionysus is sometimes depicted as a child and sometimes as an adult. Various sculptures of him range from a naïve child to a Machiavellian man. He is also rendered as an effeminate adolescent with curly hair, exhibiting both masculine and feminine features. He even freely transforms into various types of animals and plants, refusing to be restricted to a single character (Moreau 1992, 298).

Nonetheless, as Lévy (1992, 309-316) mentions, Dionysus has generally been portrayed as a cruel character. According to Lévy, such a portrayal might be due to his worshipping ritual, in which worshippers ripped animals alive and drank their blood. His sensual and cruel image was reinforced by Nietzsche's *Die Ge-*



Figure 2. An illustration of *The God Dionysus*

burt der Tragödie aus dem Geiste der Musik (The Birth of Tragedy, 1872), which emphasised the passion and catharsis entailed in Dionysus' ritual.

In the adapted story, however, Dionysus' dual character stands out again. He is both omnipotent and naïve, transforming between two extremes at will. He avenges on the sailors who kidnapped and threatened him but remains childlike and friendly. Such ambiguity of a character might appeal to children since it elicits the 'super-child fantasy' mentioned by Breger (1974, 211-213).

Neuß (2006, 18-19) argued that children laugh at adults' mishaps and thus recover their self-esteem, especially when adults are in a position of authority. Children feel relieved when they learn that some adults are similar to them. Dionysus' episode at sea reveals that there may be no difference between a god and a human, or an adult and a child. The notion that an adult is not markedly different from a child amuses children and helps relieve them of the persistent idea that adults are always superior to them.

The Wooden Horse (Το ξύλινο άλογο, grades 3–4) also entails a main character that is tweaked to act like a child. Odysseus defeats his physically stronger enemies by devising a delicate strategy. His actions are similar to those of a child defying an adult. Thus, his triumph can be regarded as the fulfilment of a super-child fantasy because the narrator leads readers to concentrate on Odysseus' cleverness and to admire him.

With two of the eminent leaders missing, what hope could they have of continuing to occupy Iliia with the power of the weapons? But the strongest of weapons is cunning. He went to Agamemnon and suggested building a huge, hollow, wooden horse with a hidden hatch under the belly. Thus, they prepared to leave this wooden horse. The Trojans would surely come to collect this offering to their god and bury it within their city walls. At night, the Achaeans enclosed in the belly of the horse would emerge and open the gates of the walls for their comrades. (Το ξύλινο άλογο, 84)²

The narrator directly quotes Odysseus' explanation about his tactics, allowing Odysseus to emphasise the intricacy of his plan by speaking meticulously and concretely in the future tense. The inner structure of the famous wooden horse is also described in detail. Children may sympathise with the narrator's affirma-

2 Kalliopi Sphaellou (2012): The Wooden Horse. In: Ministry of National Education, Research and Religion (Eds.): Anthology of Literary Texts for grade 5 & 6. Athens: Diofantos Publications, 84.

tive perspective of Odysseus' sagaciousness because it promotes their own self-esteem, which is often threatened by adults' physical superiority.

4. Humour Related to Characters' Bodies

Humour is an integral part of children's literature because it releases the tension of learning about the dark side of reality. As Mallan (1998, 20) pointed out, children's book authors depend on humour to make their stories manageable for children. A humorous touch helps children tolerate undesirable reality more comfortably, without ignoring or escaping it.

In *The Beauty with the Snaky Body* (*Η καλλονή με το φιδίσιο κορμί*, grade 5-6), Typhon and Echidna, the two strong monsters, are leading a vastly ordinary life. Typhon's mannerisms, like yawning, stretching, and hanging around to soothe boredom, break the stereotype of monsters and make the readers laugh. When Typhon picks a flower to present to Echidna and waits nervously for her reaction, his huge body and sensitive mind are incongruent, creating a comic effect.

Typhon stretched out, lazily lifted his hundred heads, and yawned with his hundred mouths. The hundred yawns shook the mountains. Rocks began to fall from everywhere and some pine trees were uprooted. Dust arose. 'Oh!', Typhon sighed deeply, and a new flood of torrents slammed into the hillside with a scary noise. (*Η καλλονή με το φιδίσιο κορμί*, 261)³

He cut a poppy and tenderly offered it to her. Echidna passed it on to her ear and became even more beautiful. Then she cut a daisy and began to scrape it off:

"He loves me, he doesn't love me", and she threw a glance at Typhon. For hours the two of them sat by the fountain. They plucked flowers, listened to the birds, chatted, smelled the herbs, sang, laughed, and dreamed. At dusk, Typhon made the big decision. – So, what do you think? Do you want to become my mate? (*Η καλλονή με το φιδίσιο κορμί*, 262-263)⁴

The adapted representations of Typhon and Echidna are examples of a type of humour which is easily detected in children's literature. In *The Beauty with the Snaky Body*, Typhon is not a scary monster, but a naive young man. Since the narrator of *The Beauty with the Snaky Body* describes what Typhon thinks and feels in detail, readers can recognise the gap between his ingenuous mind and enormous body.

Such dissonance between body and mind can be identified with the developmental state of the young readers who just began to suffer rapid physical growth. For children in Grades 5 and 6, who experience difficulty in adjusting

3 Eirini Marra (2012): *The Beauty with the Snaky Body*. In: Ministry of National Education, Research and Religion (Eds.): *Anthology of Literary Texts for grade 5 & 6*. Athens: Diofantos Publications, 261.

4 *Ibid.*, 262-263.

to rapid physical change and feel unfamiliar with their own bodies, monsters in Greek mythology can be an object onto which they project their anxiety about their growing bodies. Park (2014, 81-84) argued that the huge bodies and unusual appearance of monsters in fairy tales symbolize the confused identity of children who go through difficulty in catching up with their own physical growth. In this regard, *The Beauty with the Snaky Body* is similar to *Alice in Wonderland*. As Ostry explained, (2003, 37-39), Alice's struggle to control her growth to fit her desires reflects the anxiety and concern of children during a rapid growth period.

The adapted story of Typhon and Echidna implies that stories of monsters can be used to relieve children's stress related with their physical change. If monsters' dissonance between body and mind are depicted with a humorous touch as in *The Beauty with the Snaky Body*, young readers will be helped to resolve the anxiety they derive from changing bodies and to accept their physical development rather pleasantly.

Meanwhile, children begin to establish different developmental standards based on gender. For example, boys commonly desire bigger and stronger bodies, and girls sometimes happen to fancy the ability to deliver babies. They become frustrated when they find that they cannot yet realise such desires. Humour can help at this point. Boys imagine a body too large to function properly, and then its appeal is reduced. Girls imagine a mother giving birth to so numerous babies as to create trouble. Such an exaggeration amuses children because what they once wanted so eagerly suddenly has less value. In other words, children pursue humour that devalues what is unobtainable to them. As Wolfenstein stated, this type of humour runs in contrast with fantasy because the former transforms the pathos of the unobtainable into the absurdity of the improbable, whereas the latter offers an imaginary opportunity to obtain it.

The exaggerated description of Typhon's movement makes children laugh. The humour is derived from Typhon's body, which is too large to function properly. He is similar to *Alice in Wonderland* getting into trouble because of her own tears flooding a house. The illustration of this story is also from a painting carved on an ancient ceramic. In Figure 3, Zeus (on the left) is throwing a thunderbolt at Typhon (on the right), whose body portion and facial expression is described as humorous rather than fearful.

Echidna is in a similar situation. The ability to deliver a baby is what some girls envy in their mothers. As Klein (2002, 186-198) argued, young women's anxieties are often derived from unconscious envy of their mothers: Daughters, according to Klein, even covet their mothers' fertility and imaginarily attack them. This causes guilt and fear, which resurface later when they become pregnant themselves. Langer (1958, 139-143) explained that such negative feelings among young women about pregnancy might even lead to infertility. These arguments support the so-called 'womb envy' of daughters towards their mothers with mature bodies.

Finding that they cannot yet have babies, young girls sometimes feel frustrated and become interested in humour related to delivering babies. Echidna delivers a number of monstrous babies, and none of them are easy to care for.

ΙΑ'. ΦΑΝΤΑΣΙΑ ΚΑΙ ΠΕΡΙΠΕΤΕΙΑ
Ανθολόγιο Λογοτεχνικών Κειμένων



*Ο Δίας εκσπενδονίζει τον κεραυνό του εναντίον του Τυφώνα.
 Παράσταση ζωγραφισμένη σε μεγάλο αγγείο για νερό (υδρία), 540-530 π.Χ.*

Με την καρδιά του να χτυπάει ανυπόταχτα στο ρυθμό της βροντής, ο Τυφώνας κουτροβάλησε προς το μέρος της όμορφης άγνωστης. Σύννεφα σκόνης σηκώθηκαν και τα καλύβια των βοσκών σωριάστηκαν στο χώμα.

— Τέλος πάντων, κινητή καταστροφή είσαι, είπε γελώντας η κοπέλα. Θα πρέπει να είσαι ο ξακουστός Γίγαντας Τυφώνας.

— Αυτοπροσώπως, χαμογέλασε με εκατό χαμόγελα ο Γίγαντας. Κι εσύ ποια είσαι;

Figure 3. An illustration of *The Beauty with the Snaky Body*

Her situation, following Klein’s and Langer’s approach, may elicit laughter from girls because it devalues women’s ability to bear babies.

The happy couple bore many babies, each one more terrifying than the last. They gave birth to the nine-headed Hydra of Lerna. They also gave birth to the dragon that guarded the apples of Hesperides. They bore Cerberus, Orthrus, Chimera, the Sphinx of Thebes, the Nemean lion, and also the eagle that ate Prometheus’ liver. (Η καλλονή με το φιδισιο κορμί, 263)⁵

In sum, this story appeals to children because it alleviates their fear of larger bodies. When Typhon and Echidna are represented as funny, their huge bodies lose their dreadfulness and become friendly. Because huge and mature bodies yield funny results in Typhon and Echidna’s story, the expected hierarchy between adults and children suddenly disappears. The story implies that physical strength does not necessarily accompany authority. But it is regrettable that the portrayals of Typhon and Echidna are divided into dichotomous gender roles. While Typhon is described as a character with a strong body, Echidna is described as a character with strong motherhood. Such dichotomous depiction of characters may cause a biased view about gender. Nevertheless, *The Beauty with the Snaky Body* is meaningful in that it effectively utilizes humour to relieve the confusion and anxiety that children might feel during their growing years.

Moreover, Echidna’s new designation is humorous as well. Despite her monstrous body, she is called a ‘beauty’. Through verbal humour such as this, the

5 Eirini Marra (2012): *The Beauty with the Snaky Body*. In: Ministry of National Education, Research and Religion (Eds.): *Anthology of Literary Texts for grade 5 & 6*. Athens: Diofantos Publications, 263.

standard of beauty is reversed. The verbal humour implied in Echidna's ironic designation is interpreted as a suggestion for changing perspectives on beauty considering that girls easily become preoccupied with physical beauty. Readers are prompted to laugh at first when they find that Echidna is called a 'beauty'. As the narrative proceeds, however, Echidna and Typhon's love story reveals to readers that she is indeed a beauty. In this context, humour functions as a means to help readers reflect on their own prejudices about beauty.

Humour and fantasy are general features of many literary works written for children, assuaging their frustration and promoting the recovery of their self-esteem. Greek mythology, however, has its own value as a resource of humour and fantasy for children. The gods of Greek mythology share qualities that refer both to divinity and humanity, as well as adulthood and childlikeness. Authoritative gods with childlike features relieve children of inferior feelings. Further, peculiar monsters, with huge bodies and enormous power, appeal to children since they can be a source of humour, alleviating the stress stemming from the physical immaturity of children.

5. Conclusion

Greek mythology has been adapted to maximise its potential in children's literature. The use of adapted mythology for children is not restricted to merely bringing them closer to mythology. Cramming more information about mythology into children cannot be the main purpose of such adaptation. The educational potential of Greek mythology lies in the peculiarities of the characters themselves, which can contribute significantly to children's mental growth.

The literary textbooks of Greek primary schools contain mythological texts adapted specifically for children in which the world of mythology meets that of children. Childhood inevitably entails coping with the difficulties of forming a social identity and developing independence. Mythological characters can contribute towards overcoming these challenges. Gods and monsters offer objects through which children can project their inner conflicts with adults. In addition, they help children dispose negative self-images and regain self-esteem. Therefore, the mythology in Greek primary school textbooks is worthy of careful consideration by teachers and authors interested in bringing to life the cultural inheritance of children's education.

In future studies, texts more diverse than those in school textbooks should be examined. Since many children in Greece begin learning mythology at home before attending schools, adapted stories in picture books or animated films are also effective materials for maximising the educational potential of mythology. Children at early developmental stages might require a different way of adaptation because they depend more on adults and also trust them more. Adaptors need to consider such difference between reader groups when they modify characters and narratives of mythology and future research should address these concerns.

List of References

- Bettelheim, Bruno (2010): *The Uses of Enchantment. The Meaning and Importance of Fairy Tales.* New York: Vintage Books.
- Breger, Louis (1974): *From Instinct to Identity. The Development of Personality.* Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall.
- Burgess, Melvin (2015): *Lady. My Life as a Bitch.* Kindle edition. London: Andersen Press.
- Campbell, Joseph (2009): *Pathways to Bliss. Mythology and Personal Transformation.* Novato, CA: New World Library.
- Diel, Paul (1980): *Symbolism in Greek mythology.* Boulder, CO: Shambhala Publications.
- Marra, Eirini (2012): *The Beauty with the Snaky Body.* In: Ministry of National Education, Research and Religion (Eds.): *Anthology of Literary Texts for grade 5 & 6.* Athens: Diofantos Publications, 261-264.
- Sakellariou, Charis (2012): *The God Dionysus.* In: Ministry of National Education, Research and Religion (Eds.): *Anthology of Literary Texts for grade 3 & 4.* Athens: Diofantos Publications, 53-56.
- Sakellariou, Charis (2012): *Europa and the Bull.* In: Ministry of National Education, Research and Religion (Eds.): *Anthology of Literary Texts for grade 5 & 6.* Athens: Diofantos Publications, 246-247.
- Sphaellou, Kalliopi (2012): *The Wooden Horse.* In: Ministry of National Education, Research and Religion (Eds.): *Anthology of Literary Texts for grade 5 & 6.* Athens: Diofantos Publications, 84-88.
- Klein, Melanie (2002): *Early stages of the Oedipus conflict.* In: Klein, Melanie (Ed.): *Love, Guilt, and Reparation and Other Works 1921-1945.* New York: The Free Press (The Writings of Melanie Klein, Vol. 1), 186-198.
- Langer, Marie: *Sterility and Envy.* *The International Journal of Psycho-Analysis* 39 (1958), 139-143.
- Lévy, Ann-Déborah (1992): *Dionysus. The development of the literary myth.* In: Brunel, Pierre (Ed.): *Companion to Literary Myths, Heroes and Archetypes.* London: Routledge, 309-316.
- Mallan, Kerry (1993): *Laugh Lines. Exploring Humor in Children's Literature.* Newtown, NSW, Australia: Primary English Teaching Association.
- McGillis, Roderick (2009): *Humor and the Body in Children's Literature.* In: Grenby, Matthew O./Immel, Andrea (Eds.): *The Cambridge Companion to Children's Literature.* New York: Cambridge University Press, 258-271.
- Moreau, Alain (1992): *Dionysus of the Ancient. The Undefinable One.* In: Brunel, Pierre (Ed.): *Companion to Literary Myths, Heroes and Archetypes.* London: Routledge, 298-308.
- Neuß, Norbert: *Children's Humour. Empirical Findings on Primary-School Children's Everyday Use of Humour.* *Television* 19 (2006), 16-20. (www.br-online.de/jugend/izi/english/publication/television/19_2006_E/neuss.pdf).
- Nietzsche, F. (Trans.) (2017): *The Birth of Tragedy.* Sussex, UK: Delphi Classics.
- Nodelman, Perry/Reimer, Mavis (2003): *The Pleasures of Children's Literature.* Boston, MA: Allyn and Bacon.
- Ostry, Elaine: *Magical Growth and Moral Lessons. Or, How the Conduct Book Informed Victorian and Edwardian Children's Fantasy.* In: *The Lion and the Unicorn* 27 (2003), 27-56.
- Ovid/Gregory, Horace (Trans.) (2009): *The Metamorphoses.* New York: Signet.
- Park, Pyung Ok: *Frankenstein as Children's Literature. Compared with Alice's Adventures in Wonderland.* *The Journal of English Cultural Studies* 7/1 (2014), 75-92.
- Socha, Thomas J./Kelly, Brian: *Children making "fun". Humorous communication, impression management, and moral development.* *Child Study Journal* 24/3 (1994), 237-252.
- Wolfenstein, Martha (1978): *Children's Humor. A Psychological Analysis.* Bloomington, IN: Indiana University Press.

Suh Yoon Kim, Ed.D. (Doctor of Education), born 1980. Postdoctoral research at National and Kapodistrian University of Athens, Greece (2016-2017). Doctoral research at Seoul National University, South Korea (2009-2015). Present affiliation: Assistant professor of Korean language and literature education at GNU (Gyeongsang National University, South Korea). Research Areas: Adaptation of traditional stories for children and young adults; Comparative studies of children's literature among different cultures. Recent Publications & Conference Presentations: Journal article: "Representation of Greek Mythology in the History Textbooks of Greek Primary Schools" (Journal of Literary Education, Dec. 2018); Conference proceeding: "The Implication of Parents' Marital Discord on Children from the Perspective of Echo's Silence: The message of the myth of Echo for children and parents" (the 24th biennial congress of IRSL, Stockholm, Sweden, Aug. 2019): ruth21@gnu.ac.kr

Sophokles bildgewaltig aktualisiert? Ödipus, Elektra und Antigone im Comic und Graphic Novel für Heranwachsende zur Bestätigung eines selbstbestimmten Menschenbildes

MICHAEL STIERSTORFER

Dieser Beitrag fokussiert ein Korpus von fünf aktuellen Adaptionen zum Ödipus-, Elektra- und Antigone-Mythos aus dem Sagenkreis um die Labdakiden und Tantaliden, denen jeweils eine Tragödie von Sophokles zugrundeliegt. Ein Vergleich dieser (post-)modernen Adaptionen mit den Versionen von Sophokles dient dem Nachweis, dass sich das von göttlicher Lenkung determinierte Menschenbild der Antike in ein (post-)modernes, selbsttätiges Bild gewandelt hat, in dessen Rahmen die mythologischen Protagonist*innen in den weltweit verbreiteten Comibänden selbsttätig interagieren. In diesem Kontext ist bemerkenswert, dass Antigones Heldentat als Zeichen von individueller Freiheit und Feminismus in Zeiten der *Me-too*-Debatte umgedeutet wird. Summa Summarum erscheint also der antike Determinismus des Menschen aufgelöst zugunsten einer Affirmation eines modernen selbstbestimmten Menschenbildes, das jedoch das antike Wertesystem unterwandert.

Schlagwörter: Sophokles, Ödipus, Elektra, Antigone, Antike im Comic, Graphic Novel, selbstbestimmtes Menschenbild, Me-Too-Debatte

Sophocles updated in stunning visuals: Oedipus, Electra and Antigone in young readers' comics and graphic novels as confirmation of human self-determination

This essay focuses on a corpus of five current adaptations of the mythical narratives about Oedipus, Electra, and Antigone, which are part of the mythical megatext concerning the Labdacids and Tantalids. For this topic Sophocles' tragedies serve as a basic structure and hypotexts. Consequently these postmodern works are compared with the versions presented by Sophocles in order to reveal the tendency to replace the image of an ancient life determined by gods with a self-determined life in (post-)modern times. In this context the mythical protagonists of the analysed comics and graphic novels act as free and independent human beings who make decisions on the basis of their own free will. What is also remarkable in this corpus is that Antigone's heroic achievements are reinterpreted as a sign of individual freedom and feminism in the context of the me-too debates. In these texts, the ancient determinism of mankind is dissolved in order to create a modern and self-confident idea of human beings, which undermines the dominant values of antiquity.

Keywords: Sophocles, Oedipus, Electra, Antigone, antiquity in comics, graphic novels, self-determined humanity, Me-too-debate

Neue Hochphase an Mythenadaptionen in der KJL und im Comic seit dem Millennium

Griechisch-römische Mythen tauchen ungefähr seit dem 18. Jh. in unterschiedlichen Adaptionenformen als Nachschlagewerke, Nacherzählungen und später als transformationsoffene Strukturvorlagen in der internationalen (fantastischen) Kinder- und Jugendliteratur auf und prägen diese noch heute als transformationsoffenes Kulturgut. Seit dem Millennium und dem Erscheinen der weltweit erfolgreichen *Percy-Jackson*-Serie (Riordan 2004-2017), deren Universum in einigen Nachfolgeserien wie *Die Abenteuer des Apollo* (Riordan, seit 2017) noch immer aktuell bleibt, erfahren Mythenadaptionen für Kinder- und Jugendliche eine neue Hochphase, in der mythologische Elemente spielerisch-eklektisch in einen modernen Kontext rücken (vgl. Stierstorfer 2017, 21ff., Janka und Stierstorfer 2017, 15ff. und Heber 2013, 133-139). Antike Sujets spielen seit jeher auch eine große Rolle in Comics, vor allem in den weltbekannten Marvel- und DC-Superhelden-Reihen, wie etwa Pitcher (2009, 28) konstatiert, der darauf verweist, dass die Superhelden oftmals einem antiken Kontext entnommen sind:

In particular, it becomes clear that references to the ancient world cluster in particular contexts and story-types. Some of these are predictable. It is unsurprising that references to the ancient world in the universe of DC comics cluster around the person of Wonder Woman, whom the gods shaped from clay to be the daughter of Hippolyta the Queen of the Amazons and the champion of Pallas Athene. Others are less obvious. Perhaps the most striking of these clusters occurs around the concept of magic.

Als prominente Beispiele für Figuren, die der griechisch-römischen Antike entstammen, nennt Pitcher Wonder Woman und deren Mutter Hippolyta. Er verweist zudem auf viele übernatürliche Elemente, die auf antikes Sagengut zurückgehen. Auch im Folgenden werden (Super-)Helden, die auf antiken Vorlagen fußen, eine große Rolle spielen. Dieser Beitrag fokussiert nämlich ein Korpus von fünf aktuellen Adaptionen zum Ödipus-, Elektra- und Antigone-Mythos aus dem Sagenkreis um die Labdakiden und Tantaliden mit den Versionen des attischen Tragödiendichters Sophokles als Basis. Ein Vergleich dieser (post-)modernen Adaptionen mit denen von Sophokles dient dem Nachweis, dass sich das von göttlicher Lenkung determinierte Menschenbild der Antike in ein (post-)modernes, selbsttätiges Bild gewandelt hat, in dessen Rahmen die mythologischen Protagonisten in den weltweit verbreiteten Comicbänden selbsttätig interagieren. Zur Verifizierung dieser These werden die Rezeptionsstrategien bei der Adaption der folgenden Sagenelemente exemplarisch analysiert: die Geburt des Ödipus, Ödipus und die Sphinx, Elektras Rache und Antigones Ungehorsam.

Als zeitgenössische Materialgrundlagen dienen vier Adaptionen für Kinder und Jugendliche: Zunächst steht der Mythos um die Geburt des Ödipus am Beispiel der satirischen Graphic Novel *Ödipus in Korinth* (vgl. Sfar und Blain [2011]) im Zentrum, in dem Sokrates, der Halbhund, als Retter des Ödipus vor dem gott-

verhängten Schicksal auftritt. In einem zweiten Schritt wird der Mythos um den Sieg des Ödipus über die perfide Sphinx am Beispiel des Comics *Fabelhaftes Entenhausen. Auf zu Abenteuern mit Einhörnern, Drachen und Trollen!* (vgl. Höpfer et al. 2018) aufgegriffen, der Tick, Trick und Track als Sieger über ein mythisches, gottgesandtes Wesen inszeniert, die dieses sodann als fliegendes Vehikel für eine Fantasy-Heldenreise funktionalisieren. Des Weiteren rückt dieser Beitrag den Elektra-Mythos am Beispiel der berühmt-berüchtigten *Elektra* von Marvel (Miller und Janson 2018, unpag.) in den Mittelpunkt, in dem die Figur der Elektra als emanzipierte Kopfgeldjägerin, die für ihren Zorn ein Ventil gefunden hat, auftritt. Schließlich erfolgt eine Untersuchung des Antigone-Mythos am Beispiel von *Sophocles' Antigone* (Wolf, Rao und Roy 2001/2006) und von *Antigone* (Vieweg 2019). Anhand dieser aktuellen Medien lässt sich konstatieren, dass Antigones Heldentat als Zeichen von individueller Freiheit und Feminismus in Zeiten der *Me-too*-Debatte umgedeutet wird.

Zunächst sei der Frage nachgegangen, warum die Darstellungen von antiken Sujets im Comic international seit jeher so beliebt sind. Hierzu stellt Kaelin fest, dass die Rückgriffe auf bereits bekannte und altbewährte Themenfelder den Comic-Zeichnern und -Textern als Inspirationsquelle dienten, um die antiken Stoffe in actiongeladene Heldenreisen umzuwandeln:

Sicher spielt die Ökonomie eine Rolle: Der Griff nach bereits vorhandenen Erzählungen ist sicher einfacher, als sich neue auszudenken. Geschichten und Mythen der Welt werden nach brauchbarem Material durchforstet, ausgeschlachtet und dem actionhungrigen Publikum vorgesetzt, dadurch aber auch näher gebracht. (Kaelin 1999, 87)

Diese Einschätzung liefert auch eine Erklärung für die noch immer anhaltende Hochphase an Mythenadaptionen in der aktuellen Kinder- und Jugendliteratur, in der Autorinnen und Autoren Versatzstücke aus der Mythologie je nach Inszenierung der Heldenreise und des Plots entlehnen und spielerisch-eklektisch in moderne Kontexte setzen (vgl. Stierstorfer 2017, 21ff.). Auch Giesa und Ronnenberg sind davon überzeugt, dass die antike Mythologie vielschichtige Geschichten als Narrativ für moderne Texte bereithält. Wie Kaelin fokussieren auch sie die zahlreichen antiken Sujets, die Comics aufgreifen, und verweisen neben der Mythologie auch auf die Historie:

Superman, der sich mit griechischen Göttern herumschlagen muss, Asterix, der an den Olympischen Spielen teilnimmt, oder Goofy, der das alte Rom besucht: die Antike ist immer wieder Stofflieferant für Comics gewesen. Dass die Thematik in jüngerer Zeit eine Renaissance erlebt, zeigt nicht zuletzt das wachsende Interesse der Forschung. Als eigener Bereich neben historisch inspirierten Comics ist vor allem die antike Mythologie hervorzuheben, die ein reiches Reservoir an Vorlagen für das graphische Erzählen bietet. (Giesa und Ronnenberg 2017, 211)

Zudem stellt die populärkulturelle Rezeption von antiken Mythen in Comics nach Ax ein Forschungsgebiet dar, das trotz der vielfältigen und beharrlichen Präsenz

in der Populärkultur vor dem Millennium noch nicht ausreichend untersucht wurde:

Die genannten Beispiele [= illustrierte Ausgaben der *Aeneis*, der *Ilias* und *Odyssee*; Anm. M.S.] zeigen jedenfalls einen wichtigen Trend in der derzeit bereitwilligen öffentlichen, eher außeruniversitären Rezeption insbesondere der römischen Antike, von dem die wissenschaftliche Latinistik und Alte Geschichte bisher m.M.n. viel zu wenig Notiz genommen hat. Hier kündigt sich allerdings in jüngster Zeit eine deutliche Kehrtwende an. (Ax 1999, 146)

Auch diese Studie soll dazu beitragen, die Antikenrezeption in der Populärkultur noch fundierter zu würdigen und das Innovationspotenzial von antiken Stoffen zu spezifizieren. Antikenhaltige Adaptionen in den Medien der Comics und Graphic Novels tragen zudem zu einer Popularisierung der Antike in der breiten erwachsenen Bevölkerung, aber auch bei Heranwachsenden bei. Hierbei geht der Verfasser auch auf das den Adaptionen inhärente Wertesystem ein, das mit der antiken Version wenig gemein hat.

Bei der Fülle an antikenhaltigen Comics stellt sich indes die Frage, welche Funktionen diese Werke neben Unterhaltung und/oder Eskapismus noch erfüllen können. Hellmich und Lindner sind davon überzeugt, dass derartige Comics eine wichtige didaktische Aufgabe für Kinder erfüllen, wie sie am Beispiel von lateinischen Caesar-Comics belegen. Hellmich stellt in diesem Kontext die positive Eignung von Comics als motivierende Heranführung von Heranwachsenden an antike Themenfelder im Unterricht heraus: „Der Comic als bekanntes und beliebtes Medium soll einen freundlichen und entspannten Einstieg gewährleisten“ (Hellmich 2014, 32). Auch Lindner verweist auf den großen didaktischen Nutzen von Antikencomics als Zugangshilfen zu antiken Sujets und bezeichnet hochwertige antikenhaltige Comics zu Recht als vielschichtige Kunstwerke:

Lehren mit Comics? Noch immer erzeugt die Idee, altsprachliche oder althistorische Kenntnisse mit Comics zu vermitteln, in der Zunft ein gemischtes Echo. Zur Aufheiterung vor den Ferien darf es mal *Asterix* sein. Mutigere versuchen sich etwa an Frank Millers *300* oder dem ambitionierten Homerprojekt *Age of Bronze* von Eric Shanower. Nur mangelt es allzu oft an Zeit und Medienkompetenz, um die volle Leistungsfähigkeit des Materials zur Geltung zu bringen. Ein guter Antikencomic ist ein vielschichtiges Kunstwerk und erfordert einige Einarbeitung. (Lindner 2014, 39)

Gerade Lindners Beispiele für renommierte antikenhaltige Comics zeigen, dass es brauchbare Titel für didaktische Zwecke gibt, welche jedoch nicht selten aufgrund von Zeitmangel in Bildungsinstitutionen übergangen oder nur stiefmütterlich behandelt werden. Diese Einschätzung kann ich aus Sicht des Praktikers unterstützen. Die deutschen bzw. näherhin die bayerischen Lehrpläne sind noch immer sehr dicht mit Listen von lernstoffbezogenen Kompetenzerwartungen bestückt und lassen wenig Spielraum für eine ausführliche Beschäftigung mit Rezeptionsdokumenten.

Im Folgenden sind jeweils zunächst die dominanten inhaltlichen Merkmale eines Mythos nach dem weit verbreiteten Lexikon von Tripp (vgl. 1974/2012, 7ff.) angegeben, die sodann als Standardversion die Grundlage dafür bieten, um den Inhalt des antiken Mythos mit der modernen Version zu vergleichen. Dieses Verfahren soll letztlich Rückschlüsse ermöglichen, ob und weshalb bestimmte Merkmale weggelassen oder verändert werden und inwieweit dieser Befund im Zusammenhang mit jeweils vorherrschenden Werte- und Normensystemen steht.

Die Geburt des Ödipus zwischen Determinismus durch die Götterwelt und Selbstbestimmung

Nach der etwa in Sophokles' *Oidipus Tyrannos* kanonisierten Version weist der Ödipus-Mythos folgende Merkmale auf:

1. Orakelspruch für Laios, dass er von seinem Sohn getötet werde
2. Aussetzen des Sohnes
3. Durchstoßen der Fersen
4. Aufnahme von Ödipus durch Polybos, den König von Korinth, und dessen Frau Merope
5. Orakelspruch für Ödipus, dass er seinen Vater töten und mit der Mutter in Schande leben werde
6. Verlassen der Zieheltern durch Ödipus (vgl. Tripp 1974/2012, 384)

Nun stellt sich die Frage, auf welche Weise die Sage um die Geburt des Ödipus im Comic für Jugendliche und Erwachsene namens *Sokrates der Halbhund. Ödipus in Korinth* (2011) von Sfar und Blain bildlich umgesetzt ist. In dieser bislang dreiteiligen Serie wird der Hund Sokrates fokussiert, der – gemäß seinem sprechenden Vornamen – philosophische Reflexionen über das Leben antiker Heroen aus moderner Sicht anstellt. So begleitet er in den ersten beiden Bänden Herkules, der eigentlich sein Herrchen war, und Odysseus. Sokrates verlässt Herkules jedoch und geht seine eigenen Wege, da dieser grob und unfreundlich zu ihm ist. Im erwähnten Band 3 möchte er das Baby Ödipus vor dem grausamen Schicksal, das Zeus verhängt hat, retten und sich mit ihm ein neues Herrchen mit philosophischen Ansichten großziehen. Indem er Ödipus zu einer selbstbestimmten Existenz verhelfen möchte, stellt auch er sich die Frage, ob er eine eigenständige Existenz ohne sein „Herrchen“ Herkules führen kann. Auf diese Serie und deren Potenzial, antike Mythen auf parodistische Weise zu variieren, verweisen bereits Giesa und Ronnenberg:

Die Mythologie dient den Sokrates-Autoren einerseits als Folie für ihre von Zoten und schwarzem Humor durchzogene Parodie, andererseits greifen sie verschiedene Mythen auf und verknüpfen diese Fäden intelligent zu neuen Erzählungen ganz eigenen Zuschnitts. [...] Der Comic will kein Mythos sein, sondern versteht sich eben in der Tradition des humoristischen Abenteuercomics. (Giesa und Ronnenberg 2017, 220)

Aus diesem Zitat geht klar hervor, dass Giesa und Ronnenberg die Serie um Sokrates, den Halbhund als hochwertiges Rezeptionsdokument erachten, da die Autoren durch das Neuarrangement der verschiedenen mythologischen Versatzstücke einen parodistisch akzentuierten Plot kreieren. Im gerade erwähnten Band dienen die antiken Handlungsstränge dazu, um durch originelle Verknüpfung eine neue Heldenreise nach dem Modell von Campbell (vgl. 1953/2011, 38ff.) zu etablieren. In dieser Version erhält der Vater von Ödipus die Prophezeiung, dass sein eigener Sohn ihn töten und mit der eigenen Mutter Sex haben wird, von einem weiblichen Orakel, das ikonographisch Ähnlichkeiten mit Pythia-Darstellungen auf rotfigurigen Vasen aufweist. Denn es steht in wallender Kleidung vor einem rauchenden Dreifuß, der als ein kultischer Gegenstand geläufig ist. Sodann befiehlt der König, das Kind zu erdolchen.

Der Wächter kann sich jedoch zu dieser Gräueltat nicht überwinden und bindet das Kind an einem Ast fest. Dort hängt es kopfüber als ein hilfloses, kreischendes Bündel (vgl. Sfar und Blain 2011, 3f.). Sokrates findet das schreiende Kind, als er herrenlos durch den zwischen Theben und Korinth gelegenen Wald eilt. Als er im Begriff ist, das Kind zu retten, erscheint ihm Zeus und warnt ihn davor, dass das Kind ein schlimmes Los haben wird. Darauf antwortet der Halbhund, dass es für ein „kritisches Denken“ (Sfar und Blain 2011, 9, Panel 3, Bild 1) wichtig ist, dass die Menschen selbstständige Gedanken entwickeln. Darauf antwortet Zeus, dass eine Lebensrettung von Ödipus mit einer griechischen Tragödie „mit allem drum und dran“ (Sfar und Blain 2011, 9, Panel 3, Bild 2) verbunden sei. Auch wenn Sokrates diese Anspielung nicht versteht, so eröffnet sich doch für den tragödienkundigen Leser die polyvalente Lesart, dass gerade Sophokles die Ödipus-Sage als Tragödie auf die Bühne brachte, die Aristoteles als Musterbeispiel einer tragischen Analysis schätzte. Sodann begehrt Sokrates aus modernsozialwissenschaftlicher Perspektive gegen dieses antike Menschenbild des „Determinismus“ (Sfar und Blain 2011, 10, Panel 1, Bild 2) auf und setzt diesem die psychologisierende Auffassung entgegen, dass die Erziehung eines Kindes entscheidend für dessen Verhalten ist. Folglich begleitet er das Baby Ödipus nach dessen Rettung durch den König von Korinth als Erzieher. Im Laufe des Bandes führt Sokrates sein Streitgespräch über die Vorbestimmtheit des menschlichen Schicksals fort, und es bleibt am Ende von Band 3 offen, ob Sokrates mit seiner Erziehung von Ödipus Erfolg hat, sodass er auf dem Weg der Mythenkorrektur u.U. seinem Schicksal sogar entfliehen kann.

Vergleicht man beide Versionen des Mythos, so wird evident, dass in diesem das Motiv des Durchstoßens der Fersen wegen Tabudarstellung der Gewalt an Kindern ausgespart bleibt. Stattdessen sind die gefesselten Füße des Babys Ödipus mit grauer Farbe dargestellt, um auf dessen sprechenden Namen „Schwellfuß“ anzuspieren. Die graue Farbe verdeutlicht hier die Blutleere der Füße, die durch das Seil vom Blutkreislauf abgetrennt werden. Diese Version stellt den tollpatschigen Protagonisten Sokrates in den Mittelpunkt, der Ödipus mit auf eine abenteuerliche Reise durch Griechenland nimmt. Somit weist diese Adaptation des Ödipus-Stoffes für junge Erwachsene die Struktur der vorher erwähnten Heldenreise nach Campbell auf, bei welcher der Ödipusmythos und die Geburt

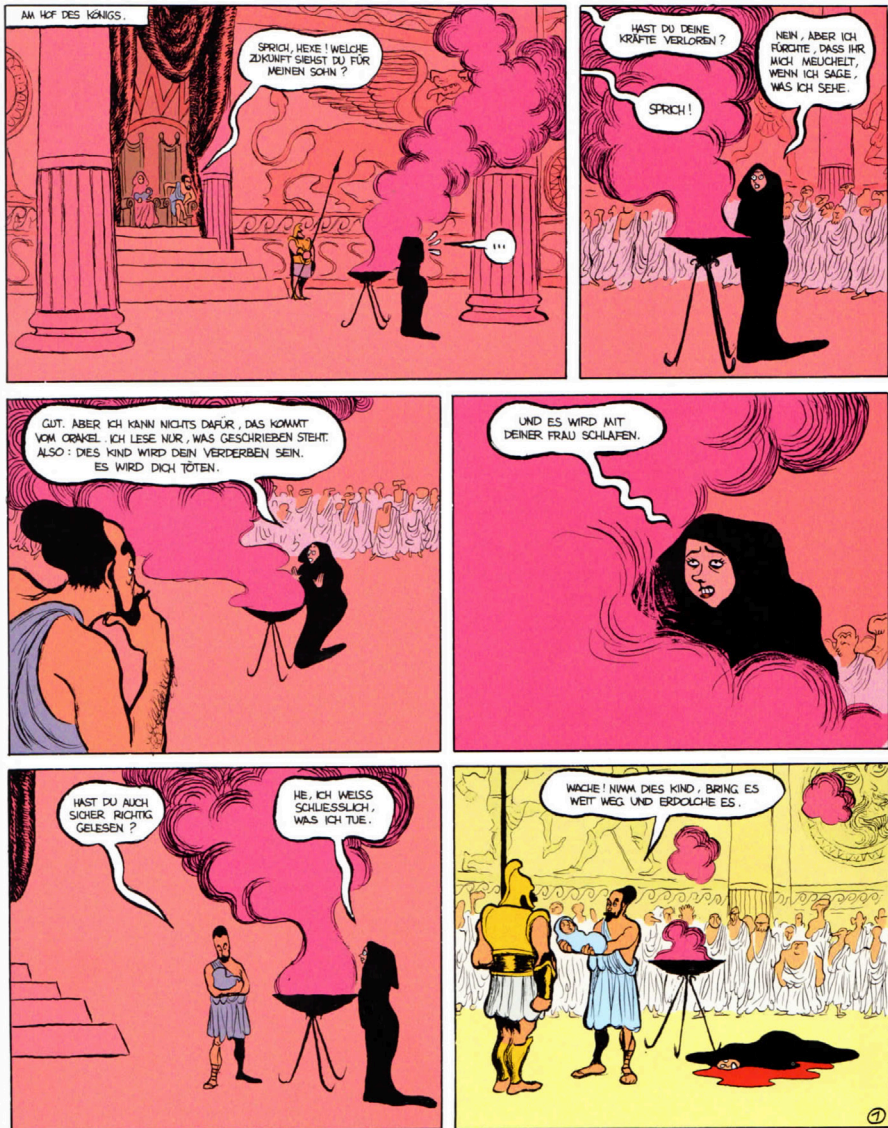


Abb. Comic Sokrates Halbhund Ödipus

dieses tragischen Helden als Motiv nur als eine weitere Station der gefährlichen Reise des Protagonisten Sokrates fungiert. Der problematisierte Determinismus der antiken Tragödie mit ihrer delphischen Religiosität weicht einem modernen und selbstbestimmten Menschenbild, indem Sokrates dem Pantheon und allen voran Zeus beweisen möchte, dass nicht die Götter, sondern der Mensch selbst über sein Leben bestimmt. Diese postmoderne Version bleibt insgesamt nah am mythischen Geschehen, indem es alle eingangs zitierten Merkmale in teilweise modifizierter Form transportiert. Jedoch sind die Namen des Vaters von Ödipus und die der Zieheltern unerwähnt, da diese keine zentrale Rolle für die Heldenreise des Sokrates spielen. Hinzuerfunden wird das phantastische Element, dass Zeus immer wieder durch die Beseelung von Bäumen Kontakt mit der menschlichen Ebene aufnimmt und somit der Streit zwischen Selbst- und Fremddeterminismus immer wieder mit neuen Facetten zwischen Zeus und Sokrates ausgetragen wird. So erhält der Comic eine zusätzliche Dimension zur Klärung der Frage, was bei der Existenz eines Menschen zur Formung seines Charakters überwiegt: die Abstammung oder die Erziehung. Eine eindeutige Antwort darauf gibt der polyvalente und von intellektuellen Anspielungen auf andere Göttermythen um Zeus geprägte Comic wohl bewusst nicht, um eine eindimensionale Lesart zu vermeiden.

Der Sieg über die Sphinx als Indikator für die Selbstbestimmtheit von Kindern

Der griechische (Anti-)Heros Ödipus ist jedoch nicht nur für seine Schandtaten berühmt, sondern er hat auch die Stadt Theben von einem mörderischen Unwesen namens Sphinx befreit. Nach Sophokles' Version enthält die Sage folgende zentrale Merkmale:

1. Belagerung der Stadt Theben
2. Stellen des Rätsels
3. Auffressen des Rätselnden bei falscher Antwort
4. Sphinx als Mischwesen aus Frau...
5. ...Löwe und Vogel
6. Lösen des Rätsels durch Ödipus
7. Sturz der Sphinx in den Tod
8. Ödipus als neuer König von Theben
9. Vermählung des Ödipus mit der Mutter Iokaste (vgl. Tripp 1974/2012, 384f.)

Diesen Mythos um Ödipus' Sieg über die Sphinx greift prominent das beliebte *Micky-Maus*-Universum von Walt Disney auf, genauer gesagt der Comic *Fabelhaftes Entenhausen. Auf zu Abenteuern mit Einhörnern, Drachen und Trollen!* (Höpfner et al. 2018). Hier taucht die Sphinx in dem Kapitel *Insel der Mythen. Drachendrama* auf: Tick, Trick und Track erkunden auf eigene Faust mit Pegasus Peggy eine sagenhafte Insel. Donald und Onkel Dagobert fliegen ebenfalls dorthin, um die

drei zu suchen. Denn „sie vermuten die Jungen auf jener Insel, die von Wesen aus der griechischen Göttersage bevölkert ist...“ (ebd., 40). Die drei Kinder Tick, Trick und Track haben auf der Exkursion wiederum Daisy und Minnie verloren. Als sie verspielten Trollen hinterherlaufen, die offensichtlich das Reisegepäck von Minnie und Daisy entwendet haben, versperrt ihnen plötzlich die Sphinx den Weg. Sie hüpfert hinter einem Felsvorsprung hervor und ruft: „Keinen Schritt weiter, Fremde. Bevor ihr geht, müsst ihr mein Rätsel lösen“ (ebd., 71, Panel 3, Bild 1-2). Sodann betont die Sphinx, dass sie das originale Fabeltier sei und „kein billiger Nachbau aus Ägypten“ (ebd., 71, Panel 4, Bild 1). Hierbei spielt die Sphinx offensichtlich nicht nur auf die in Wirklichkeit viel ältere Sphinx von Gizeh (3. Jt. v. Chr.) an, sondern auch auf die vielen Souvenirläden und -händler in Luxor und ganz Ägypten, wo nicht selten minderwertige Kopien der Sphinx u.a. aus Basalt erworben werden können. Sodann stellt sie den Kindern ihr altbekanntes Rätsel, welches Lebewesen morgens auf vier, mittags auf zwei und abends auf drei Beinen gehe, worauf die Antwort ‚der Mensch‘ ist. Tick, Trick und Track reflektieren in einem Gespräch, dessen Flüsterton durch eine gestichelte Sprechblase angedeutet ist, sodass es die Sphinx nicht hört, dass sie die Antwort des Rätsels aus dem Geschichtsunterricht kennen. Hierbei ist als problematisch zu erachten, dass Mythos und Historie verwechselt werden, sodass bei den Heranwachsenden der Eindruck entstehen könnte, dass die Sphinx eine historische Figur und nicht ein mythologisches Fabelwesen sei. Sodann gehen die drei Enten den Deal mit der Sphinx ein, dass sie ihnen bei der Verfolgung der Trolle behilflich ist, wenn sie das Rätsel lösen. Nachdem die Kinder das altbekannte Rätsel gelöst haben, indem jeder der drei eine Phase der Entwicklung des Menschen bildlich nachahmt, was für die Leserschaft offensichtlich einen humorvoll-einprägsamen Effekt haben soll, funktionalisieren sie die Sphinx als Vehikel, um zur Trollhöhle zu gelangen (vgl. ebd., 72, Panel 1-3). Dort finden sich neben Daisy und Minnie auch zahlreiche andere Fabelwesen aus der antiken Mythologie, wie z.B. ein Greif, ein Zentaur, ein Pegasus und ein Zyklop (vgl. ebd., 74f.). In dieser Adaption bleiben also nur vier Elemente teilweise erhalten: Das Motiv der Belagerung bleibt gleich. Jedoch belagert die Sphinx nicht die Stadt Theben, sondern einen Felsvorsprung auf einer polymythischen Insel. Wie in der Standardversion stellt sie die Rätselfrage und ist als Mischwesen aus Frau, Löwe und Vogel inszeniert. Das Rätsel wird sodann zwar nicht von Ödipus, aber durch Tick, Trick und Track ohne große Mühe gelöst. Somit handelt es sich um eine kindliche Ermächtigungsfantasie, dass Heranwachsende, welche die Zielgruppe des Comics bilden, gefährliche Fabelwesen dominieren. Hier ist der Mythos als ein Besuch einer sagenhaften Insel, auf der sich ein Konglomerat von Fabelwesen befindet, dargestellt. Die Sphinx bleibt zunächst auf eine Wächterfigur reduziert und wird sodann domestiziert und zu einem Vehikel als „Flug-Taxi“ umfunktionalisiert, das den Helden als schnelles Fortbewegungsmittel dient, damit sie die Troll-Höhle und damit auch Daisy und Minnie finden. Dies dient der Spannungssteigerung im fantastischen Plot in Gestalt einer weiteren Bewährungsprobe für Tick, Trick und Track. Da es sich um eine Version von Disney handelt, bleibt jede Form der Brutalität und Sexualität ausgespart: Die Figur des Ödipus erwähnen die Autoren nicht, um das mit dieser Figur verbundene

Inzestmotiv Kindern zu ersparen. Ebenso wenig thematisieren die Verfasser das Auffressen von Menschen, die das Rätsel nicht lösen konnten, durch die Sphinx und den brutalen Todessturz der Sphinx.

Die Anspielung auf die ägyptische Sphinx, welche viele Heranwachsende u.a. aus dem Comic *Asterix und Kleopatra* (Gosciny und Uderzo 1965) oder aus zahlreichen Dokumentationen über Ägypten kennen, familiarisiert dieses Fabelwesen für unkundige Leser*innen. Außerdem wird die Sphinx nach ihrer Bezwingung auf eine fantastische Helferfigur reduziert und mit Pegasus überblendet (vgl. Stierstorfer 2017, 269-279). Dadurch, dass die drei Enten die Sphinx nach ihrem Willen kontrollieren, zeigt sich auch hier ein selbstbestimmtes Menschenbild, das den Determinismus der antiken Tragödie ablöst.

Elektra als selbstbestimmte Heroine, die ihren Hass durch Liebe überwindet

Eine solche anthropozentrische Adaptionsweise findet sich auch im Marvel Comic *Elektra* (Miller und Janson 2018). Dieser bezieht sich neben anderen antiken Vorlagen auf die gleichnamige Tragödie von Sophokles, welche folgende zentrale mythologische Merkmale aufweist:

1. Elektra als Tochter von Klytaimnestra und Agamemnon
2. Trauer und Hass wegen der Ermordung des Vaters
3. Rache an Klytaimnestra und deren Liebhaber Aigisth für den Mord
4. Opferung der Iphigenie durch Agamemnon (als Vorgeschichte)
5. Chrysothemis als beschwichtigende Schwester der Elektra
6. Vergeltung durch Orestes, der Klytaimnestra und Aigisth ermordet (vgl. Tripp 1974/2012, 170)

In der Marvel-Adaption agiert Elektra als Kopfgeldjägerin und Ninja-Kämpferin. Sie versinkt nach dem Mord an ihrem Vater in Hass und Trauer und nutzt Verbrecherjagd als Ventilfunktion. Dabei verliebt sie sich in Daredevil, dessen Vater ebenso wie ihr eigener ermordet worden ist. Beide kämpfen über unzählige Bände nebeneinander und miteinander und führen dabei sogar noch eine On- und Off-Beziehung. Der gerade erwähnte Sammelband, der Auftritte von Elektra in ihrer eigenen bzw. in der *Dare-Devil*-Reihe bündelt, bietet auf den letzten vier Seiten einen Überblick über Geschichte und Entwicklung der Figur Elektra Natchios, bei Marvel Tochter eines ermordeten griechischen Botschafters. Dieses Ereignis wird in Anspielung an die zahlreichen Elektra-Dramen als „Tragödie in ihrer Kindheit“ (ebd., unp.) bezeichnet. Dabei findet auch ihr Bruder Orest(ez) Erwähnung, der bei Marvel aus Eifersucht und aufgrund seiner irrtümlichen Vermutung, dass die Mutter dem Vater fremdgegangen ist, ein Killerkommando anheuert. Bei deren Helikopterangriff wird die Mutter Christina getötet und der Vater verletzt. Nach einer psychischen Erkrankung lässt sich Elektra von einem Meister der Kampfkunst ausbilden. Jahre später nehmen Terroristen Elektra und ihren Vater Hugo als Geiseln. Mithilfe von Daredevil kann sie diese besiegen,

doch in den Wirren des Gefechts tötet ein Polizist ihren Vater. Psychisch am Boden schließt sich Elektra einer Sekte an, der sie später wieder entkommt, und arbeitet sodann als Söldnerin, um Verbrecher und Diktatoren zu eliminieren (vgl. ebd., unpag.). Im Band *Daredevil... Meets Power Man & Iron Fist* (Nr. 178), der Teil des gerade zitierten Sammelbandes ist, heißt es, dass die Ninjutsu-Kopfgeldjägerin ihrem Hass nicht nachgeben wird, sondern dass die Liebe zu Matt alias Daredevil trotz deren zahlreicher Beziehungsdifferenzen das letzte Wort haben wird. Somit emanzipiert sich Marvels Elektra von ihrem in der antiken Tragödie qua Geschlechterfluch vorbestimmten unüberwindlichen Hass im Rahmen des Fluchs der Tantaliden und kann sich zumindest teilweise der Liebe widmen, die hier als Heilmittel gegen Hass verkauft wird. So küsst sie Daredevil im Laufe der Comic-Reihe immer wieder (vgl. ebd., unpag.). Diese Version transportiert nur drei Merkmale und diese auch nur teilweise: Die Trauer und der Hass wegen des ermordeten Vaters flammen immer wieder auf und stehen im Gegensatz zur Liebe, die Elektra für Matt empfindet. Dies ist die Basis eines spannenden Plots. Die Rache an der Mutter initiiert hier in erster Linie Orest(ez), ohne dass Elektra ihn anstiftet, wobei sich herausstellt, dass die Mutter gar nicht untreu war. Somit ist deren Bild positiver gezeichnet als bei Sophokles und den anderen griechischen Tragikern. Auch Elektras Image erscheint aufgewertet, da sie niemanden mit dem Mord an der Mutter beauftragt hat. Zwar ist ihr Beruf als Auftragskillerin als durchaus problematisch zu erachten, jedoch eliminiert sie ausschließlich brutale Unmenschen. Nichtsdestoweniger übt sie permanent Selbstjustiz, was aus modern-demokratischer Sichtweise als untragbar zu bewerten ist. Elektra zeigt sich zudem als sich weiterentwickelnde Heroine (vgl. auch Steinmeyer 2004, 153), deren innerer Hass durch aggressive Kämpfe gegen Verbrecher nach außen getragen wird. Es finden sich auch weitere (typisch postmoderne parodistische) Reminiszenzen an die Antike: Neben dem griechischen Nachnamen Natchios und der fragmentierten Familiensituation (vgl. Stierstorfer 2017, 380-394) als Tochter eines ermordeten griechischen Botschafters hat Elektra einen Hund namens Agamemnon besessen (vgl. Steinmeyer 2007, 145), der bei einem Anschlag auf sie zu Tode kam. Trotz der lockeren Anbindung an die Antike konstatiert Steinmeyer (2007, 153), die sich mit der Figur der Elektra nicht nur als Comic-Heldin, sondern auch als Film-Ikone auseinandergesetzt hat, dass diese Version von Marvel als kulturell gewinnbringend beurteilt werden kann:

Selbst eine verwässerte Version des ursprünglichen Elektra-Stoffes kann eine positive Nebenwirkung haben, weil sie andere Kreise erreicht, die sich normalerweise wohl nicht mit antiken Themen beschäftigen würden, und vielleicht im Laien die Neugierde weckt, etwas über diesen seltsamen Namen zu lernen.

Adaptionen tragen also ihrer Meinung nach zu einer Popularisierung der Antike in der breiten Bevölkerung, aber auch bei Schülerinnen und Schülern bei. Dieses Potenzial sollte für einen zeitgemäßen und motivierenden Unterricht über die Antike nicht unberücksichtigt bleiben. Zugleich betont Steinmeyer (vgl. 2007, 144f.), dass sich mehr explizite und implizite Bezüge als gedacht zwischen der

Version von Sophokles und Marvel finden, sodass sich die moderne Version als Vergleichsfolie für die Beschäftigung mit der antiken Tragödie anbietet, um Heranwachsenden zu demonstrieren, wie zentral eine Kenntnis der antiken Mythen zum tiefgehenden Verständnis der aktuellen Populärkultur ist.

Antigone als selbstbestimmte Heroine, die sich von einem Patriarchen nicht den Mund verbieten lässt

Als Letztes sei noch auf die Tragödie um Antigone, die Tochter des Ödipus, eingegangen. Die Standardversion dieses Mythos weist folgende Merkmale auf:

1. Antigone als Tochter des Ödipus und Schwester von Eteokles, Polyneikes und Ismene
2. Verbot des neuen Königs Kreon,
3. den getöteten Bruder Polyneikes als Landesverräter zu bestatten
4. Bitte der Schwester Ismene an Antigone, sich an das Gesetz zu halten
5. Widersetzen und Einleitung des Bestattungsrituals durch die fromme Antigone
6. Verrat durch Wächter und Hinführen zu Kreon
7. Verurteilung Antigones zum Tod durch lebendiges Begraben durch Kreons Urteil
8. Prophezeiung des Teiresias, dass Familienmitglieder des Kreon sterben werden
9. Selbstmord von Antigone, deren Verlobtem Haimon und deren Mutter Eurydike (vgl. Tripp 1974/2012, 54f.)

Diesen tragischen Mythos greift die Adaption von Vieweg (2019) auf, welche für Jugendliche ab 16 Jahren und Erwachsene geeignet ist. Diese erzählt den Mythos in schwarz-weiß-Optik nach und aktualisiert ihn zugleich. Je näher die Sage an das blutige Ende mit den drei Selbsttötungen heranrückt, desto mehr rot verwendet auch dieser Graphic Novel mit ernstem Charakter. So findet sich auf Seite 7 bereits eine glühend rote Sonne über Theben, die mit zunehmender Bedrohung Antigones durch Kreon immer größer wird. Auch werfen Krähen die Leichenteile des unbestatteten Polyneikes durch die Lüfte, wobei das daraus entspringende Blut in dunkelrote Farbe getaucht ist. Die offensichtlich mit Kohlestift gezeichneten Panels erinnern leicht an die gängige Manga-Ästhetik und bewahren sich zugleich durch die ausdrucksstarke Mimik der Figuren, die im Gegensatz zum Manga nicht übertrieben und effekthaschend wirkt, etwas einzigartig Kunstvolles. Nach der für Dramen gängigen expositorischen Vorstellung der *dramatis personae* trifft Antigone auf ihre Schwester Ismene, die ihr berichtet, dass deren im Krieg gegen die Heimatstadt verstorbener Bruder Polyneikes nicht bestattet werden darf. Antigone befürchtet, dass er dann nicht in das Totenreich hinabsteigen kann, und rennt weinend davon. Als Antigone ihren Bruder mit einer dünnen Schicht Staub zu begraben versucht, wird sie von einem Soldaten entdeckt und bei Kreon verraten. Zuvor hatte er öffentlich verkündet, dass derjenige, der Polyneikes bestattet, mit dem Tode bestraft werde (vgl. ebd., 8-29). Als Antigone dem König vorgeführt wird, deklamiert sie im Schein der blutroten

Sonne in der amerikanischen Einstellung, die sie noch stärker als Antagonistin von Kreon inszeniert, dass selbst Kreon ewige Gesetze nicht außer Kraft setzen könne (vgl. ebd., 32).

Diese Szene füllt die ganze Seite und wirkt dadurch noch dramatischer. Die nächste Seite, die in drei Panels unterteilt ist, zeigt die Entschlossenheit der beiden Antagonisten allein durch den Blick, der den mandelförmig gezeichneten Augen in den Detailaufnahmen entspringt. Im dritten und zugleich untersten Panel zeigt sich das Erstaunen der Masse über den Mut der Antigone in der Nahaufnahme (vgl. ebd., 33). Sodann packt Kreon Antigone im Würgegriff und erklärt ihr, dass er sich nun durchsetzen müsse, sonst sei seine Männlichkeit beschnitten. Durch das zugespitzte Aufgreifen besonders provokanter Aussprüche Antigones aus ihrem Streitgespräch mit Kreon in der antiken Vorlage (vgl. Sophokles, *Antigone* 441-560) ist die Protagonistin hier sehr emanzipiert inszeniert, denn sie antwortet Kreon mutig und voller innerer Stärke: „Dass ich meinen Bruder beerdigt habe ... befinden alle hier für gut! Nur die Furcht schließt ihren Mund“ (ebd., 35, fast wörtlich nach Sophokles, *Antigone* 504-507). Nachdem selbst Haimon, Kreons Sohn, vergeblich versucht hat, seinen Vater zu besänftigen, indem er betont hat, dass der Staat niemals nur einem Mann nützen solle, wird Antigone lebendig eingemauert, während Krähen den Leichnam des Polyneikes zerfetzen (vgl. ebd., 34-61). Mit diesem Streit um die brutale Dominanz der Männlichkeit über das weibliche Prinzip greift Vieweg die aktuelle *Me-too*-Debatte auf und zeigt, dass diese keineswegs ein Phänomen der Postmoderne ist, sondern dass bereits die antike Tragödie (wenngleich in Antigones Fall nicht in direktem Zusammenhang mit Sexualität) gewaltsame Übergriffe auf Frauen in der Antike fokussierte. So findet sich im Nachwort, das von der *Spiegel*-Journalistin Bruhns verfasst wurde, folgende treffende Einschätzung zur Adaption von Vieweg:

Es ist das Momentum des weiblichen Widerstands, den die Zeichnerin einfängt. Sie zeigt Antigone als Anti-Märchenprinzessin, Anti-Schneewittchen, Anti-Dornröschen. Hier ist eine, die nicht passiv erduldet, welches Los ihr das Schicksal zudedacht hat, [...]. Vieweg hat der lebendigen, selbstbewussten Griechin ein eindringliches Denkmal gesetzt, sie hat dabei die antike Vorlage verkürzt, aber nicht verletzt. Antigone wird zur #MeToo-Heldin (ebd., 63).

Aus diesem Zitat geht klar hervor, dass Antigones wortgewaltiger Widerspruch, der schon in Sophokles' Vorlage vorgeprägt ist, auf eine Emanzipation der Figur der Antigone hin zu einer selbstbestimmten Frauenfigur hinweist. Damit nimmt auch Antigone ihr Schicksal selbst in die Hand, wozu auch das offene Ende besser passt, das dem Leser ihren traurigen Tod und den ihres Verlobten Haimon und der Frau von Kreon nicht auf dem Silbertablett serviert. Dennoch stellt die Adaption das tragische und ausweglose Ende als Prolepse durch die eingemauerte und auf ihren Nägeln kauende Antigone und durch den todunglücklichen Haimon in Aussicht. Die Frau Kreons, die am Ende Selbstmord begeht, bleibt jedoch ausgespart, um nicht die Schwäche des weiblichen Geschlechts ostentativ zu zeigen, wie es im antiken Drama teilweise angelegt ist. Ebenso wenig wie Eurydike wird auch der



Abb. S. 30 *Die Unheimlichen Antigone*



Abb. S. 32 *Die Unheimlichen Antigone*

Seher Teiresias, der Kreon vor den Folgen seines Handelns warnt, erwähnt. Dadurch beschränkt dieser kurze Graphic Novel seinen Plot auf die Hauptfiguren der Tragödie. Auch das heikle Thema der Selbstmorde kann auf diese Weise für die KJL ausgespart bleiben, auch wenn der Graphic Novel etwa im drastischen Bild der Leiche von Polyneikes, die von Raben zerfetzt wird, nicht an Brutalität geizt. Diese Szene ist zwar etwas effekthaschend, aber wohl so beabsichtigt, damit die Tragödie um Antigone in die Grusel-Reihe *Die Unheimlichen*, in der sie erschienen ist, passt. Neben der Aktualisierung aus feministischer Sicht findet sich auch eine weitere moderne Sichtweise durch einen provokanten Post in Social-Media-Optik, der folgenden demokratischen Grundsatz enthält, welcher sich auf dem offensichtlich fiktiven Profil von *GreekGreek496* findet: „Der Holocaust war rechtmäßig. Die Sklaverei war rechtmäßig. Vergewaltigung in der Ehe war rechtmäßig. Legalität kann nicht immer der Kompass für die Moral sein“ (ebd., 5). Dieser „Tweet“ gefällt angeblich 751.506 Nutzern, und es gibt 258.439 Antworten darauf. Der Meta-Text verweist also darauf, dass die Anordnungen einer staatlichen Hoheit stets mit Blick auf moralische Legitimität überprüft werden müssen, wie dies auch Antigone mit Hinweis auf die ewigen Satzungen des göttlichen Rechtes tut. Dieses Zitat ruft also dazu auf, die Machtinstanzen stets kritisch zu hinterfragen. Dadurch regt die Adaption zu selbstständigem Denken im Sinn einer freiheitlich demokratischen Rechtsordnung und ihrer unveräußerlichen moralischen Grundlagen an.

Summa Summarum erscheint also der in der antiken Tragödie greifbare Determinismus des Menschen durch die Götterwelt oder patriarchale Herrscher in allen drei Rezeptionsdokumenten aufgelöst zugunsten einer Affirmation eines modernen selbstbestimmten Menschenbildes, das jedoch das antike Wertesystem unterwandert. Insgesamt changieren die Texte zwischen Psychologisierung und Action. In *Sokrates, der Halbhund* ist dieser als Retter des Ödipus vor dem gottgegebenen Schicksal inszeniert, der den Göttern beweisen will, dass sich jeder Mensch auch unabhängig von dem ihm zgedachten Schicksal entwickeln kann. In *Fabelhaftes Entenhausen* fungieren Tick, Trick und Track als Sieger über ein mythisches, gottgesandtes Wesen, dem sie ihren Willen oktroyieren und es somit als Vehikel instrumentalisieren, das nach ihrem Willen zu funktionieren hat. Elektra ist ebenso unabhängig als emanzipierte Kopfgeldjägerin dargestellt, die für ihren Zorn ein Ventil gefunden hat. Schließlich findet sich eine moderne Antigone, deren Heldentat sich als Zeichen von Freiheit und Feminismus lesen lässt, da sie nicht den Mund vor der Obrigkeit verschließt, sondern ihre Meinung vor aller Augen mutig und ohne Rücksicht auf das Patriarchat kundtut. Diese Gestaltung bestärkt also nachdrücklich ein modernes selbstbestimmtes Menschenbild und marginalisiert die Götter- und Herrscherebene der in den Tragödien dramatisierten antiken Sagen zugunsten von reflektiert handelnden Menschen, die ihr Schicksal selbst in die Hand nehmen. Diese Lesart der Texte erzieht somit dazu, sich vor dem Hintergrund der anthropologisch wirkmächtigen Konfliktstrukturen der antiken Tragödie selbstkritisch eine eigene Meinung zu bilden und sich nicht einem Diktat zu unterwerfen. Somit werden anhand der Folie der dysfunktionalen Beziehungsgeflechte der attischen Tragödie in deren multimedialen modernsten Adaptionen letztlich demokratische Werte und Gleichberechtigung der Geschlechter vermittelt.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Höpfner, Peter et al. (2018): *Fabelhaftes Entenhausen. Auf zu Abenteuern mit Einhörnern*. Berlin: Egmont.
- Sfar, Joann/Christophe Blain (2011): *Sokrates, der Halbhund. Ödipus in Korinth*. Aus dem Französischen von Ulrich Pröfrock. Berlin: Reprodukt.
- Miller, Frank/Klaus Janson (2018): *Elektra*. Die Superhelden-Sammlung. Stuttgart: Marvel/Panini Comics.
- Sophokles (1986): *Antigone*. Griechisch/Deutsch. Bearbeitet von Martin Walser und Edgar Selge. Stuttgart: Reclam.
- Vieweg, Olivia (2019): *Antigone. Die Unheimlichen*. Hamburg: Carlsen.

Sekundärliteratur

- Ax, Wolfram: *Les lauriers de César*. Zu einem humoristischen Fall moderner Rezeption der römischen Rhetorik. In: Döpp, Siegmund (Hg.): *Antike Rhetorik und ihre Rezeption*. Symposium zu Ehren von Professor Dr. Carl Joachim Classen D. Litt. Oxon. am 21. und 22. November 1998 in Göttingen, Stuttgart: Franz Steiner 1999, 145-164.
- Campbell, Joseph (1953/2011): *Der Heros in tausend Gestalten*. Frankfurt am Main: S. Fischer.
- Giesa, Felix/Ronnenberg, Carsten (2017): *Zeitgenössische Comics als „Arbeit am Mythos“*. In: Janka, Markus/Michael Stierstorfer (Hg.): *Verjüngte Antike. Griechisch-römische Mythologie und Historie in zeitgenössischen Kinder- und Jugendmedien*. Heidelberg: Winter, 211-228.
- Heber, Saskia (2013): *Mythische Adaption in Cornelia Funkes Tinten-Trilogie*. In: Mairbäurl, Gunda/Tomkowiak, Ingrid/Seibert, Ernst/ Müller-Wille, Klaus (Hg.): *Kinderliterarische Mythen-Translation. Zur Konstruktion phantastischer Welten bei Tove Jansson, C.S. Lewis und J.R.R. Tolkien*. Wien: Praesens, 133-139.
- Hellmich, Michaela (2014): *Lateinische Schullektüre als Comic*. In: Carlá, Filippo (Hg.): *Caesar, Attila und Co. Comics und die Antike*. Darmstadt: Philipp von Zabern, 32-38.
- Kaelin, Oskar (1999): *Helden! Griechische Mythologie und Comics*. In: Lochman, Tomas (Hg.): *„Antico-Mix“*. Antike in Comics, Basel: Skulpturhalle, 76-87.
- Lindner, Martin (2014): *Zum Comic gemacht – Caesars Gallischer Krieg als didaktischer Comic*. In: Carlá, Filippo (Hg.): *Caesar, Attila und Co. Comics und die Antike*. Darmstadt: Philipp von Zabern, 39-51.
- Lochman, Tomas (1999): *„Antico-mix“ – Eine Einleitung*. In: Lochman, Tomas (Hg.): *„Antico-Mix“*. Antike in Comics, Basel: Skulpturhalle, 8-13.
- Pitcher, Luke V.: *Saying ‘Shazam’: The Magic of Antiquity in Superhero Comics*. *New Voices in Classical Reception Studies* 4 (2009), 27-43.
- Steinmeyer, Elke (2007): *Elektra als Superheldin*. In: Korenjak, Martin/Tilg, Stefan (Hg.): *Pontes IV. Die Antike in der Alltagskultur der Gegenwart*. Innsbruck: Studienverlag, 143-153.
- Stierstorfer, Michael (2017): *Antike Mythologie in der Kinder- und Jugendliteratur der Gegenwart. Unsterbliche Götter- und Heldengeschichten?* Frankfurt a.M.: Lang.
- Tripp, Edward (1974/2012): *Reclams Lexikon der antiken Mythologie*. Übersetzung von Rainer Rauthe. 8. Auflage. Stuttgart: Reclam.

Michael Stierstorfer, geb. 1985, war von 2013-2016 Lehrbeauftragter, wissenschaftlicher Mitarbeiter und Lehrkraft für besondere Aufgaben am Lehrstuhl für Didaktik der deutschen Sprache und Literatur der Universität Regensburg. Er promovierte an der Universität Regensburg zum Thema der Funktionalisierung griechisch-römischer Mythologie in der Mythopoesie. Seine Forschungsschwerpunkte umfassen die Bereiche: Phantastik, literarisches Lernen und Leseförderung durch KJL. Von 2016-2018 absolvierte er sein Zweites Staatsexamen als Lehrkraft für Latein und Deutsch an einem bayerischen Gymnasium. Seit Septem-

ber 2018 ist er am Gymnasium Schäftlarn bei München als Fachleiter für Deutsch tätig und kooperiert in diversen Projekten zur multimedialen Antikenrezeption in der KJL mit der LMU München: Michael.Stierstorfer@sprachlit.uni-regensburg.de

Berichte aus der Praxis

‚Entsunkenes Licht angeln‘ – eine Reise der Sinnsuche mit Gilgamesch, Neruda und jungen Lernenden aus Einwandererfamilien

MARION ZIESMER

Das Gilgameschepos ist eine der ältesten Überlieferungen der Menschheit aus sumerischer Zeit. Die Handlung ist archaisch, bewegend und von vielschichtiger Ungeglättetheit. Die Rezeption des Epos ist weitreichend, auch Adaptionen für Jugendliche finden sich. Die Rezipient*innen, die in diesem Beitrag vorgestellt werden, sind zwischen neun und zehn Jahre alt und besuchen die 4. Klasse einer Grundschule im Berliner Bezirk Nordneukölln. Sie begegnen dem Text durch Narration, ausgewählte Szenen werden performativ nachgestellt und gedeutet. Es zeigt sich, dass auch junge Menschen den Fragen innerhalb der epischen Gedankenwelt mit großer Aufgeschlossenheit folgen können. Sie werden mit dem Verlust konfrontiert, Enkidu, der brudergleiche Freund Gilgameschs, stirbt. Im Epos setzt die Trauer den Wunsch nach Unsterblichkeit frei. Die Kinder erhalten zur breiten Fächerung möglicher Handlungsweisen ein spätes Gedicht von Pablo Neruda. *Sinkt jeder Tag...* Es entsteht ein vielstimmiges *cluster of emotions*, in dem starke Stimmungsphänomene wie Zorn, Wut und Hilflosigkeit mit weicheren Handlungsmöglichkeiten wie dem geduldigen Angeln von entsunkenem Licht (im Sinne von melancholischer Suche nach vergangenem Glück) kontrastiert werden.

Schlagwörter: Sumerische Dynastie, Gilgamesch-Epos, Mythenrezeption, interkulturelle Kommunikation, Narration, Pablo Neruda, Unsterblichkeit, Trauer, Sinnsuche

‚Fishing for fallen light‘ – Trying to find meaning with Gilgamesh, Neruda and young learners of immigrant families

The epic of Gilgamesh is one of the oldest traditions of mankind situated in the Sumerian dynasty. The plot is archaic, moving and of multi-layered unevenness. The reception of the epic is far-reaching, and adaptations for young people can also be found. The recipients presented in this article are between nine and ten years old and attend the 4th grade of a primary school in the Berlin district of Nordneukölln. They encounter the text through narration, and selected scenes are re-enacted and interpreted performatively. It becomes apparent that young people can also follow the questions within the epic world of thought with great open-mindedness. They are confronted with loss when Enkidu, Gilgamesh's brother-like friend, dies. In the epic his sorrow releases the desire for immortality. The children are given a famous poem by Pablo Neruda, *If Each Day Falls...*, to extend the spectrum of

potential actions. The result is a polyphonic *cluster of emotions*, in which strong feelings like rage, fury and helplessness contrast with gentler options such as the patient fishing for fallen light (a melancholy quest for lost happiness).

Keywords: Sumerian dynasty, Epic of Gilgamesh, myth-reception, intercultural communication, narration, Pablo Neruda, desire of immortality, sorrow, quest for meaning

Prolog

Am 12. März 2020 besuchte ich eine 4. Klasse Deutsch im Berliner Bezirk Neukölln. Ich hatte als Gesprächsanlass Auszüge aus dem Gilgamesch-Epos gewählt. Eine Schlüsselstelle des Epos, in der Gilgamesch seinen brudergleichen Freund Enkidu verliert und sich daraufhin auf der Suche nach dem Kraut der Unsterblichkeit verliert, wollte ich mit dem bekannten Gedicht *Sinkt jeder Tag...* von Pablo Neruda verknüpfen. Die Idee, dass der Held des Epos anstelle der Suche nach dem Kraut der Unsterblichkeit auch Neruda folgen und sich an einen Brunnenrand hocken und nach versunkenem Licht angeln könnte, enthielt eine visionäre Facette. Die melancholisch-schöne Botschaft des Gedichtes erfährt unerwartete Aktualität. Das versunkene Licht, das ich meine, beinhaltet vergangene Intensitäten im Umgang von Kindern und Lehrenden miteinander. Rollenspiele mit Berührungen, die aufmunternde Hand auf der Schulter eines Kindes, Umarmungen, ein Streicheln der Hände und Ähnliches sind momentan nicht möglich.

Das Mythenexperiment Gilgamesch

Rainer Maria Rilke äußert sich über das Epos euphorisch:

Gilgamesch ist ungeheuer! Ich kenne aus der Ausgabe des Urtextes und rechne es zum Größten, das einem widerfahren kann. Von Zeit zu Zeit erzähl ichs dem und jenem, den ganzen Verlauf, und habe jedesmal die erstaunendsten Zuhörer. (Rilke 1991, 191)

Meine Zuhörer*innen waren eine Gruppe von dreizehn Kindern zwischen neun und zehn Jahren, die immer am Donnerstag in den Nachmittagsstunden Deutschunterricht hatten. Sie kommen alle aus Einwandererfamilien oder haben eine Fluchtgeschichte. Ich hatte sie schon zwei bis drei Mal besucht, um für meine Studierenden einen Praxisbezug herzustellen, diesmal kam ich in der Absicht, ein kleines Mythenexperiment für *libri liberorum* durchzuführen. Thema: das Gilgameschepos.

Die Fragen, die sich an das Experiment richten, sind generalisierbar:

- Werden die Kinder das archaische Epos verstehen?
- Sind sie nicht vielleicht zu jung?
- Wie gelingt eine kindgerechte Aufarbeitung des Stoffes?

- Tritt womöglich eine Überforderung ein?
- Können alle Fragen, die sich eventuell auftun, beantwortet werden?

Diese Fragen sind in der Erziehung von Kindern sowohl in der Didaktik als auch in der Erziehungswissenschaft gängig, sie spiegeln sich in vielen Unterrichtsvorschlägen und schulischen Curricula, wollen wir doch die Kinder dort abholen, wo sie stehen.

An dieser Stelle, zu Beginn meiner Ausführungen, möchte ich einen möglichen Paradigmenwechsel fragend umschreiben:

- Verstehen erwachsene Rezipient*innen denn alles?
- Sind Kinder nicht Menschen auf der Suche nach Sinn, nur jünger?
- Ist es mit den schönen Gedanken von Gleichheit und Teilhabe vereinbar, den Kindern mythologisches Welterbe vorzuenthalten?
- Lernen wir alle nicht auch durch Antizipation, über Strecken des Unwissens hinweg?¹
- Das Unbeantwortbare, das Unergründliche, der Widerspruch und das Unsagbare gehören bekanntlich zur Wesenhaftigkeit des Mythos.
- Haben wir den Mut, das Ungeglättete stehen zu lassen!
- Oder wünschen wir uns (eher) seichte, leicht verständliche Herkulesadaptionen wie die aus den Disney-Studios 1997?

Sicher können die jungen Lernenden den Text nicht selbsttätig erlesen, auch nicht in einer Fassung für Jugendliche. Das wäre aber auch gar nicht förderlich, meine ich. Erwecken wir doch den Zauber der Narration! Sie ist das adäquate Überlieferungsmedium und ermöglicht neue Dimensionen literarischer Rezeption.

In philosophischen Zugängen zur Literatur, die als ‚Grenzgänge‘ bezeichnet werden können, finden sich Überlegungen, die mein Vorgehen prägen. Kai van Eikels weist darauf hin, dass in der Bedeutung des ‚Erzählens‘ auch das ‚Aufzählen‘ inbegriffen ist (vgl. van Eikels 2000, 134). Für mein Ermessen könnte diese Überlegung eine Mythenrezeption für Kinder transformieren und einen attraktiven Weg individueller Sinnsuche markieren.

Im Erzählen werden Ereignisse aufgezählt, nebeneinander gestellt. Die Thematik wird wahrgenommen, ohne gleich erklärbar sein zu müssen. Ein Zustand tritt ein, in dem „die Thematik die Kontrolle über das Denken preis gibt“ (van Eikels, ebenda).

Für mich bedeutet dieser Ansatz, dass ein mythologisches *Erleben* einsetzen kann. Kontrollfrei, ohne die Barrieren der Abprüfung des Textverständnisses oder anderer analytischer Einordnungsübungen, können wir uns mit unseren jungen Zuhörenden in dem Textgeschehen wie in Räumen bewegen. Gemeinsames Flanieren durch Begebenheiten wird möglich. Wir können stehenbleiben, wir

1 Vgl. dazu Thomas Mann, der von dieser Art des Lernens als der intensivsten, stolzesten und förderlichsten spricht. In: Ziesmer 2011, 168.

können uns setzen, wir können an etwas vorübergehen.² Wo es uns interessiert, verweilen wir. Räume können ausgelassen, übersprungen oder zu einer Heimat werden. Bezüge können hergestellt werden, Rückblicke und Vorausschauen stattfinden.

Der erste Erzählraum

Das Epos beginnt mit der Darstellung des Herrschers von Uruk. Die von mir gewählte Darstellungsform sollte schlagwortartig und wuchtig sein. Hier ein Einblick in meine Erzählweise:

Der junge Gilgamesch, stolz und selbstsüchtig. Rücksichtsloser Bau der Stadtmauer. Keine Arbeit auf den Feldern, stattdessen Arbeit am Bauwerk. Das Leid der Bevölkerung. Hunger, Durst und Bitterkeit. Dazu das Recht der ersten Nacht für Gilgamesch. Jede Braut musste die erste Nacht nach ihrer Hochzeit mit dem Herrscher verbringen. Die Bevölkerung fleht, die Götter strafen.³

Jetzt, beim aufzählenden Schreiben, merke ich die Dichtgedrängtheit und Tiefe der Ereignisse gleich zu Beginn des Epos. Gut, dass die Kinder und ich diese nicht sogleich reflektieren und ergründen mussten. Wir gönnten uns den delikaten Genuss, in diesen wuchtigen erzählerischen Räumen nach Belieben zu ‚rambeln‘.

Die Kinder blieben gern bei dem Bild des stolzen aber selbstherrlichen Herrschers, sie solidarisierten sich mit der Bevölkerung, sie ersannen göttliche Strafen für Gilgamesch. Bis wir in einen besonders prächtigen Raum der Erzählung eintraten. Diese Räumlichkeit trägt den Namen: der Wildmensch Enkidu.

Diesen schicken die Götter auf die Erde, damit er ein ebenbürtiger Partner für Gilgamesch würde. Durch diesen an Stärke gleichen Partner soll der selbstsüchtige König seine Grenzen erkennen und die Freundschaft erfahren. „Denn sein stolzes Herz sehnte sich nach einem Gefährten.“ (Leurpendeur 2006,16)

Stichpunktartig schilderte ich diesen neuen Erzählraum, ein Gemälde archaischen Hochlandes: Steppe, Weite, Einsamkeit, Stille, grasende Tiere – in diese Szenerie werfen die Götter einen Klumpen Lehm. Der Klumpen wird von der Sonne erhärtet, und aus ihm entsteht der Wildmensch Enkidu. „Groß, mit Muskeln so hart, wie ein vom Himmel gefallener Stern.“ (Leurpendeur 2006,15) Behaart, wild, ungezähmt.

Er trinkt mit den Tieren aus dem Wasserloch, sein Spiegelbild erkennt er dabei nicht. Noch ist er in Gänze ein Tier. Zur Menschwerdung schicken die Götter Shamhat, eine Tempeldienerin, zu ihm. „Sie umarmten sich und blieben sechs Tage und sieben Nächte lang zusammen.“ (Leurpendeur 2006, 19)

2 Zum Verhältnis von Mythos, Raum und Zeit möchte ich an Richard Wagners *Parsifal* erinnern: „Zum Raum wird jetzt die Zeit.“

3 Meine Erzählung basiert auf Leurpendeur 2006.

Durch die Liebe der Frau wurde Enkidu zu einem wissenden Menschen,⁴ er erkannte sich selbst. Durch einen Jäger, der die Steppe durchstreift, erfährt Enkidu vom Herrscher Gilgamesch. In Uruk findet wieder eine Hochzeit statt, erzählt der Jäger, und Gilgamesch sucht die Braut in ihrem Haus auf, um sich das Recht der ersten Nacht zu sichern.

Wild, stark, stolz, aber nunmehr auch moralisch ein Wissender steigt Enkidu von der Hochebene hinab, eilt zum Haus der Braut und fordert in glühendem Zorn Gilgamesch zum Zweikampf. Sie kämpfen vor dem Haus, wälzen sich ringend die Straße hinab und erreichen, keiner den anderen besiegend, den Marktplatz. Fäuste fordern, Blicke lodern, Muskeln prallen aufeinander. Mitten im Zweikampf reicht Gilgamesch Enkidu die Hand. Er wisse einem König ebenbürtig zu kämpfen, sagt der Herrscher, und bietet ihm die Hand zur Freundschaft.

Die erste Performanz der Kinder

Den Zweikampf ließ ich nachspielen. Ein Kampf auf Augenhöhe, eine plötzliche Einsicht, mitten im Kampfgeschehen das Angebot der Freundschaft. Für Kinder aus einem Umfeld, das auch durch Kriminalität geprägt ist, sind das elementare Szenarien. Der Zweikampf verfolgt die Regeln der Ebenbürtigkeit, es wird eben nicht ‚jekloppt bis nachjetreten wird‘.⁵ In der Wahrnehmung der Gleichwertigkeit bricht der Kampf ab und wird zum Entstehungsmoment tiefer Freundschaft. Die Mimik der spielenden Kinder änderte sich vom wütenden Zorn in sanfte Milde. Körper, die noch den Krampf der Aggression aufwiesen, wurden entspannt und zugewandt. Die zur Versöhnung ausgestreckte Hand symbolisierte den gesamten Wandel der Gesinnung.

Mehrere Paare performten den Kampf. Beraten von der Gruppe der Mitschüler*innen wurde das Spiel zunehmend ernsthafter und eindringlicher. Anfängliche Albernheiten wichen dem Staunen darüber, wieviel Schönheit in einer Geste der Versöhnung liegen kann.⁶

Der zweite Erzählraum

Zunächst einmal stellt Gilgamesch den neuen Freund der Mutter vor (Leurpendeur 2006, 23). Wir erwachsenen Lesenden wundern uns über die Bedeutung der Mütter in Mythen (selbst eine Symbolfigur des Mutes und der Kraft wie Achill lässt Homer bekanntermaßen in der *Ilias* weinen und nach seiner Mutter rufen), für

4 Wie geht das? Was ist ein wissender Mensch? Das geht in tiefe philosophische Dimensionen. Fragen Sie die Kinder. Folgen Sie dabei Karl Jaspers: „Ein wunderbares Zeichen dafür, dass der Mensch als solcher ursprünglich philosophiert, sind die Fragen der Kinder. Gar nicht selten hört man aus Kindermund, was dem Sinne nach unmittelbar in die Tiefe des Philosophierens geht.“ (Jaspers 1957, 100).

5 Berliner Mundart.

6 Vgl. Wulf/Zirfas (2007, 30f.), die in der ‚Pädagogik des Performativen‘ auch auf die Besonderheit der Gesten als authentisches Kommunikationsmittel hinweisen.



Abb. Zweikampf Gilgamesch & Enkidu

die uns zuhörenden Kinder ist es eine Selbstverständlichkeit. Daran zeigt sich, dass in der Wesenhaftigkeit des Mythologischen die Nähe zur kindlichen Erfahrungswelt immanent ist. Nachdem die Mutter Enkidu erfreut begrüßt hat, fordern die Freunde die Götter und die Welt heraus – berauscht von Jugend, Kraft, Schönheit und der Tiefe ihrer Gefühle zueinander (Sichtweise M.Z.).

Sie brechen auf zum Zedernwald⁷ und dessen Herrscher Humbaba. Recherchiert man die Figur des Humbaba, ist sie vielfältiger als bei Leurpenseur dargestellt. Sie schildert ihn als unsagbar schreckenserregendes Geschöpf, bestehend aus sieben Lichthüllen, ausgestattet mit bestialischem Atem und einer donnergrollenden Stimme. Facetten seiner etwaigen Einsamkeit, seiner Verwandtschaft zu Tieren und einer von furchtsamen Menschen vollzogenen Dämonisierung erwähnt sie nicht.

Auch ich stellte Humbaba als Höllenwesen vor, welches listig von den Freunden besiegt wird. Natürlich waren die jungen Zuhörenden gefesselt vom Kampf der Gefährten gegen Humbaba. Sie durchdrangen seine Lichthüllen, sie stoppten den Atem der Pest, und so verklang die donnerdröhnende Stimme Humbabas. Siegreich nach Uruk zurückgekehrt, säubert sich Gilgamesch in den Baderäumen des Palastes (die Anregung kam von seiner Mutter!) und wird dabei von der Göttin Ishtar betrachtet. Seine männliche Schönheit erweckt ihre Leidenschaft, sie begehrt ihn zum Bräutigam. Er, der stolze gefeierte Herrscher, weist ihre Liebe verhöhrend zurück. (Den Kindern entlockte dies ein ‚Oh, Oh, Oh,...‘. Auch sehr junge Menschen wissen, wohin Hochmut führt).

Zur Strafe führt Ishtar ein mächtiges Tier, einen im Himmel angesiedelten riesigen Stier, zur Erde hinab. Als dieser mit großen Verwüstungen beginnt, be-

7 Die Zeder, Baum des Orients, einst flächendeckend vorhanden, wurde zum Opfer merkantilistischer Massenabholzung; daraus ergibt sich die Gelegenheit für einen fächerübergreifenden Unterricht.



Abb. Gilgamesch trauert um Enkidu

kämpfen ihn Enkidu und Gilgamesch erfolgreich. Das Volk umjubelt beide auf unsagbare Weise. Auf dem Höhepunkt ihrer glänzenden Freundschaft aber schicken die Götter dem brudergleichen Freund Enkidu ein tödliches Fieber, dem er am elften Tag erliegt. Die Trauer des Herrschers von Uruk ist maßlos. Hier zeigt sich die Größe mythologischer Gefühlsgewalt. Gleich der Wucht des Zornes, der Achill befällt, nimmt die Trauer von Gilgamesch Besitz.

Lange noch saß er bei seinem toten Gefährten und redete auf ihn ein. Er war nicht von ihm wegzubringen. Sechs Tage und sieben Nächte weinte er um Enkidu. Wie ein Löwe schritt er unruhig auf und ab, riss sich klagend die Haare aus und die Kleider vom Leib. (Leurpendeur 2006, 50)

Die zweite Performanz der Kinder

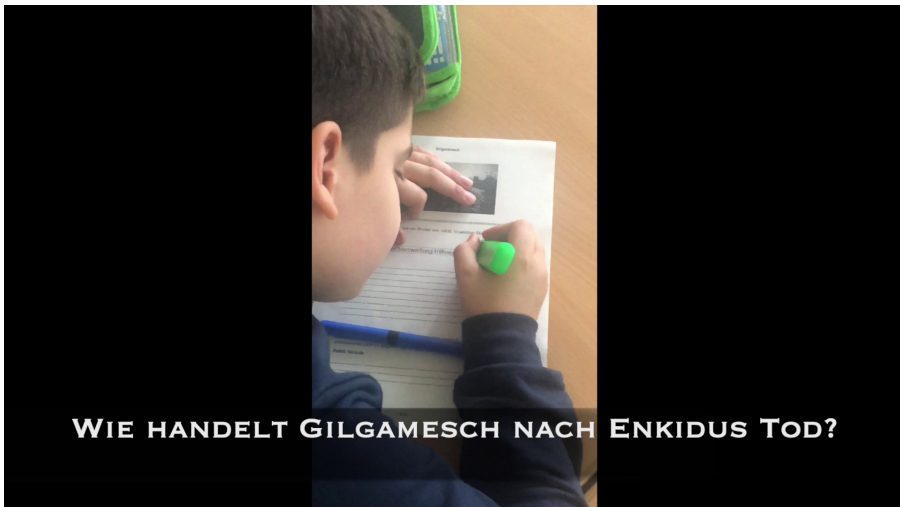
Sterben, Abschied, Trauer – starke und herausfordernde Emotionen. Zu heftig für Kinder? Nach meiner Erfahrung: nein. Ich sah schon lustvoll sterbende Romeos, sich klagend erdolchende Thisbes, dekorativ dahinsinkende Hamlets; innerhalb des Gilgameschepos erlebte ich anrührende Sterbebettaabschiede, das Versprechen von Freundschaft über den Tod hinaus und ein Hinübergleiten in das Reich der Schatten in inniger Umarmung. Die Kinder sind alle aus zugewanderten bzw. geflüchteten Familien. Pathos, Trauer, Verzweiflung – die Skala leidenschaftlicher Gefühle gelang ihnen problemlos und geriet lustvoll. Die Frage, ob es eine kulturell bedingte Begabung ist, begleitet meine Forschungsarbeit. Ich denke, solche Prozesse der Performance erwecken das Interesse aller Kinder, gleich welcher Herkunft. Dennoch gibt es beispielsweise in arabischen Familien eine sehr ausgeprägte Trauerzelebration, Kinder aus Sinti- und Roma-Familien fallen teilweise

durch hohe Ernsthaftigkeit und tragödisches Schauspielertalent auf. Diese Potentiale führen nicht nur zu einem gemeinsamen mythologischen Erleben, sie werden selbstverständliches Medium sinnstiftender interkultureller Kommunikation.⁸

Die gemeinsame Suche nach Sinn

Nach dem Tod Enkidus ist ein Pausieren im Erzählgeschehen an dieser Stelle fast unumgänglich. Zuhörende aller Altersstufen werden sich die Frage stellen, was Gilgamesch als nächstes tun wird. Zur Unterstützung der Gedankenarbeit der Kinder gab es einen Impulsgeber, auf einem Paper sah jedes Kind den folgenden Denkanstoß fixiert:

Enkidu, der Freund, der wie ein Bruder war, stirbt. In welcher Stimmung ist Gilgamesch?



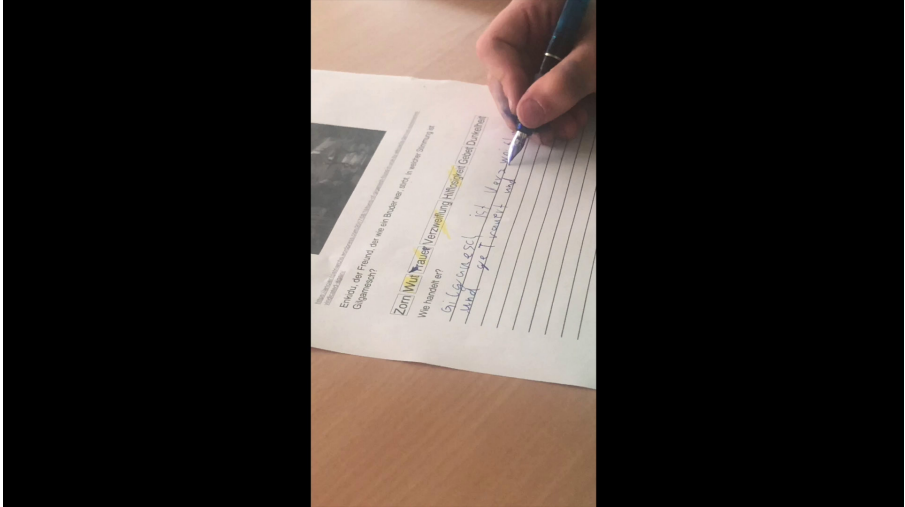
Zur Auswahl hatten die Kinder stimmungsbeschreibende Wörter, die ich Sphärenwörter nennen möchte. Es sind große, starke Wortgebilde, die geeignet sind, tiefe Emotionen zu wecken, Worte mit Aura, Erfahrungsdichte und Grenzerfahrung. Wörter, die Sphären beschreiben:

Zorn, Wut, Trauer, Verzweiflung, Hilflosigkeit, Gebet, Dunkelheit

Die jungen Lernenden hatten die Gelegenheit, die für sie passenden Wörter zu markieren und (schriftlich) zu beschreiben, welches Gilgameschs nächste

⁸ Vgl. Ziesmer 2018, 67f. In einer sechsten Klasse stellte ich den (sehr!) deutschen Helden Siegfried vor. Zwei aus Syrien geflüchtete Jungen markierten Siegfrieds Tod so selbstverständlich, so glaubhaft, ernst und überzeugend, dass ich zu der Schlussfolgerung gekommen bin, dass gewisse Gebärden und ritualisierte Bewegungsabläufe wie zum Beispiel der Gestus eines sterbenden Helden in verschiedensten Kulturen abrufbar sind.

Handlung sein könnte. Der neunjährige Alton aus dem Kosovo markierte Wut, Trauer, Verzweiflung, Gebet und Dunkelheit. Sein Text:



„Er rächt sich und wird noch böser als davor. Und dann, Jahre später, kommt ein neuer Freund und sie werden wie Brüder. Ende.“⁹

Die kindliche Enttäuschung über die Strafe der Götter wird in diesem Text deutlich. Ein großer, unverständlicher Verlust, der Trotz auslöst. Er wird „noch böser als davor“.

Die zehnjährige Fatima aus dem Libanon markierte wie Alton, sie nahm zusätzlich noch die Hilflosigkeit hinzu. Ihr Text:

„Er ist traurig, sehr traurig, aber dann denkt er sich. Ich kann nicht mein ganzes Leben lang trauern. Ich muss fortgehen, das würde Enkidu sich auch für mich wünschen. Also geht es für ihn weiter.“

Fatima stellt die Verbundenheit der Freunde an die erste Stelle ihrer Überlegungen, die Art ihres Verständnisses vom Text lässt einen positiven Ausstieg aus dem tragischen Dilemma zu.

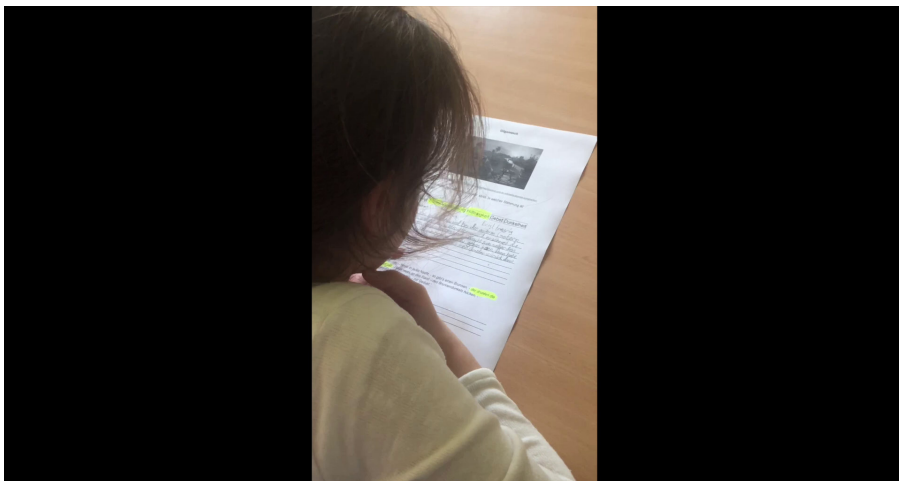
Nach guter Diskussion über Gilgameschs Stimmungen und Handlungsmöglichkeiten präsentierte ich den Kindern auf demselben Paper das berühmte Gedicht *Sinkt jeder Tag...* von Pablo Neruda:

Sinkt jeder Tag hinab in jeder Nacht, so gibt's einen Brunnen, der drunten die Heiligkeit hält. Man muss an den Rand des Brunnendunkels hocken, entsunkenes Licht zu angeln mit Geduld.¹⁰ (Neruda 1975, 165)

⁹ Die Rechtschreibung wurde behutsam der Norm angepasst.

¹⁰ Die Schreibweise im Original erfolgt in der Verdarstellung nach dem Absatzprinzip. Für die Gestaltung meines Papers erschien mir der Fließtext passender.

Das Gedicht soll den Kindern die Möglichkeit auf tun, in Bezügen zu denken. Es gibt nicht nur eine, zwei, drei nachvollziehbare Möglichkeiten, nach denen Gilgamesch handeln könnte. Es gibt unter den Variationen der Bandbreite menschlichen Agierens auch



die philosophische Dimension der Nachdenklichkeit, des Wartens und des ‚Angelns‘ nach Entsunkenem. Ein neuer Raum tritt ergänzend zum Erzählten. Es ist die verdichtete Räumlichkeit poetischer Botschaften. Wiederum markierten die Kinder, wiederum stellte sich heraus, dass sie in der Lage sind, die Sphären der Wörter zu spüren. Markiert wurde: Nacht, Brunnen, Brunnendunkel, entsunkenes Licht, mit Geduld, angeln.

Damit Kinder ihre Sichtweisen ohne die Herausforderung komplexen Vorlesens zur Artikulation bringen können, verwende ich gerne folgende Methode:¹¹

¹¹ Diese Methode verwende ich auch, wenn die Kinder Gedichte lesen, die sie nicht komplett verstehen können. Dann markieren sie die Worte, die für sie wichtig sind, und wir nähern uns dem Text über die Lautmalerei der Sphärenwörter.

Jedes Kind stellt, ohne sich zu melden, ein Wort in den Raum, welches ihm wichtig ist. So gelingt eine Stimmenvielfalt, innerhalb derer auch zurückhaltendere Kinder eine Bühne erhalten: Wut, Trauer, Brunnen, mit Geduld, Verzweiflung, entsunkenes Licht, Zorn, Wut, angeln, mit Geduld, Verzweiflung, mit Geduld, entsunkenes Licht, Gebet, Verzweiflung, Dunkelheit, mit Geduld... Es wurde eine Klanginstallation kreiert, in der die Stimmen lauter wurden. Ein einander ergänzendes großformatiges Stimmungsbild erklang.

Entsunkenes Licht angeln...

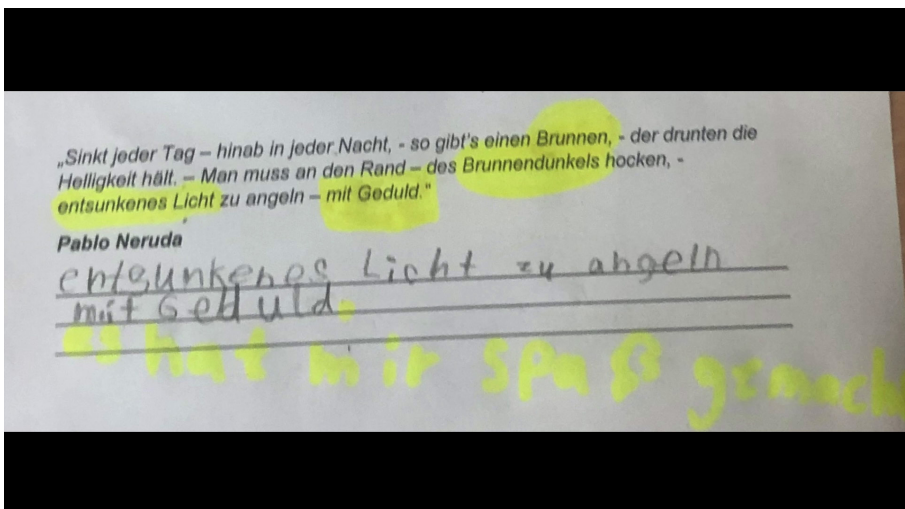
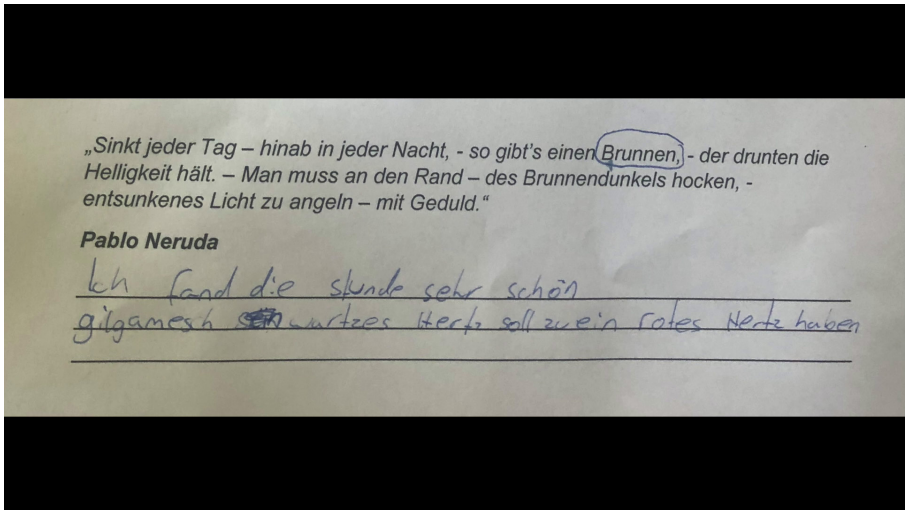
Den weiteren Nachmittag verbrachten wir staunend ob der Textbegebenheit, dass Gilgamesch sich nach dem Tod Enkidus auf die Suche nach dem Kraut der Unsterblichkeit macht. Er möchte, dass kein Mensch seines Reiches einen solchen Verlust erleben muss. Die Diskussion über das Für und Wider ewigen Lebens lädt die Kinder ein, individuelle Sorgen und Ängste unter dem Schutzmantel der Fiktion zu artikulieren.

Die dem Epos immanente Groteske, dass Gilgamesch das gefundene Kraut von einer Schlange am Rand eines Brunnens gestohlen wird, bietet eine schlüssige nochmalige Verknüpfung zu dem Gedicht von Neruda. Gilgameschs Kampf um das Wunder der Unsterblichkeit, der Verlust des Zauberkrautes am Brunnenrand lassen ein faszinierendes Vorstellungsbild zu. Ist Gilgameschs Kampf nicht von vorne herein aussichtslos, da die Sterblichkeit zum Dasein gehört wie die Geburt? Da der Brunnen zum Schicksalsort seines vermessenen Strebens wird, stellt sich die Frage, ob er nicht überhaupt an einem Brunnenrand hätte sitzenbleiben können, um nach dem ‚entsunkenen Licht‘ tiefer Freundschaft zu angeln. Aber wäre er dann ein so weiser und guter Herrscher geworden wie nach dem Verlust des Krautes?

Es war eine gute, verdichtete Sinnsuche, die an diesem Nachmittag gemeinsam mit den Kindern stattfand. Die Fragen, die sich hier auftun, sind selbstverständlich nicht zu beantworten. Aber der Mut, dies auch als philosophisch-menschliches Grundgrübeln an die Kinder weiterzugeben, hat vielleicht eine ganz entscheidende Auswirkung. Ljudmila Ulitzkaja schreibt in ihrem Roman *Das grüne Zelt* von den Auswirkungen von großer Literatur für Heranwachsende. Die Rezeption kann zu einem Ereignis werden, das die Seele erschüttert, und diese Erschütterung kann zu einem „moralischen Erwachen“, zu einer „moralischen Initiation“, ja, zu einer „Revolution der Persönlichkeit“ führen (vgl. Ulitzkaja 2012, 104). Dazu allerdings braucht es einen „Initiator“ (vgl. ebenda), also in unserem Fall einen Erzähler oder eine Erzählerin. Gefesselt vom Epos von Gilgamesch bekommen die Kinder die Chance, in Bezügen denken zu lernen, und sie erhalten ein Echo auf ihre verborgenen Gedanken. Wer über die eigene Sterblichkeit nachdenkt, ist nicht allein, es ist die Grundthematik großen Denkens. Diese Erkenntnis kann trösten, Stärke verleihen und uns vielleicht dahingehend revolutionieren, dass wir uns freudig und lebendig dem ‚Sein‘ zuwenden (vgl. Grunenberg 2000, 29). Das Verweilen an Brunnenrändern kann zu einer

Symbolik für mehr Muße, Tiefgang und Nachdenklichkeit in unserer reizüberfluteten Welt werden.

In schulischen Situationen, in denen die Kinder im *homeschooling* Arbeitsaufträge abarbeiten, ist diese „Revolution der Persönlichkeit“ meines Erachtens nicht zu erreichen. Dazu braucht es die aktive Kommunikation zwischen Menschen, die sich sehen, berühren, fühlen können. Hocken wir uns also an Nerudas Brunnenrand und verlieren nicht die Hoffnung, „entsunkenes Licht“ zu angeln um wieder fassbare Gesprächspartner*innen gemeinsamer Sinnsuche werden zu können.



Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Jaspers, Karl (1957): Die großen Philosophen. Band1. München: R. Piper&Co.
Leurpendeur, Nicole (2006): Das Gilgameschepos. Starnberg: Aja.
Neruda, Pablo (1975): Letzte Gedichte. Darmstadt: Luchterhand.
Rilke, Rainer Maria/Kippenberg, Katharina (1954): Briefwechsel. Wiesbaden: Insel.
Ulitzkaja, Ljudmila (2014): Das grüne Zelt. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.

Sekundärliteratur

- Grunenberg, Antonia (2006): Hannah Arendt und Martin Heidegger. Die Geschichte einer Liebe. München: Piper.
Van Eikels, Kai (2000): Das Ende aller Themen – Heideggers Denken und der zeitgenössische Diskurs. In: Lemke, Anja/Schierbaum, Martin (Hg.) (2000): „In die Höhe fallen“. Grenzgänge zwischen Literatur und Philosophie. Würzburg: Königshausen & Neumann, 123-137.
Wulf, Christoph/Zirfas, Jörg (Hg.) (2007): Pädagogik des Performativen. Theorien, Methoden, Perspektiven. Weinheim-Basel: Beltz.
Ziesmer, Marion (2011): Die entfesselte Sprache. Fallstudien zum poetischen Erleben von Kindern aus Einwandererfamilie. Hohengehren. Schneider.
Ziesmer, Marion (2018): Die Siegfriedfigur im aktuellen Deutschunterricht – Durchhaltesymbol, Drachentöter, Draufgänger und didaktische Delikatesse. In: Ritter, Michael (Hg.): Mythen in der Kinder- und Jugendliteratur. München: kopaed, 61-68.

Dr. Marion Ziesmer (geb. 1962) war Lehrerin für Deutsch und Musik im Berliner Bezirk Neukölln. Seit 2007 lehrt sie im Fachbereich Erziehungswissenschaft und Psychologie der Freien Universität Berlin. In ihrer Dissertation „Die entfesselte Sprache“ untersuchte sie die sprachlich emotionale Wirkung tradierter Poesie auf das Bildungsverhalten von Kindern aus Einwandererfamilien. Das aktuelle Forschungsinteresse liegt im Bereich der literarästhetischen Bildung im Kontext interkultureller Verständigung: m.ziesmer@fu-berlin.de

Geschichten aus der griechischen Mythologie als Abenteuerwelt und als klassisches Bildungsgut. Wege zur Mythologie in der Grundschule und in der Sekundarstufe I auf dem Hintergrund einer multimedialen Kinderkultur

KARIN RICHTER

Im Beitrag wird der Frage nachgegangen, welche Zugänge für heutige Kinder zu Stoffen aus der griechischen Mythologie möglich sind. Kindliche Medienerfahrungen und Ergebnisse repräsentativer empirischer Studien zum Lese- und Medienverhalten werden skizziert. Zudem wird der Zusammenhang zwischen der Mythenaneignung in der ostdeutschen Literaturszene (Peter Hacks, Heiner Müller, Christa Wolf) und der Schaffung von Adaptionen für Kinder und Jugendliche beschrieben. In diesem Kontext wird das poetologische und poetische Werk des Schriftstellers Franz Fühmann in Grundzügen vorgestellt und seine Auffassung von den Mythen als Modellen von Menschheitserfahrungen als Grundlage für die Entwicklung von Konzeptionen für Literaturprojekte mit jüngeren Kindern entfaltet. Am Beispiel von Unterrichtsmodellen zum Trojanischen Krieg werden Wege von Kindern in die Stoffe der griechischen Mythologie beschrieben und Ergebnisse kindlicher Zugänge und Textproduktionen vorgestellt.

Schlagwörter: Peter Hacks, Heiner Müller, Christa Wolf, Franz Fühmann, Trojanischer Krieg, Literaturprojekte mit Kindern, Mythenauffassung

Stories from Greek mythology as an adventure world and as a classic educational asset. Paths to mythology in primary and lower secondary education against the background of multimedial children's culture

This article explores the question of how children access themes and motives from Greek mythology today. Children's media experience and results of representative empirical studies on reading and media behavior are outlined. Furthermore the connection between the appropriation of myths by East German writers (Peter Hacks, Heiner Müller, Christa Wolf) and the creation of adaptations for children and adolescents is described. In this context, the poetological and poetic work of the writer Franz Fühmann is outlined. His conception of myths as models of human experiences is laid out as the basis for the conceptual development of literary projects with younger children. Using teaching models focusing on the topic of the Trojan War as an example, children's pathways into the topic matter of Greek mythology are described and the results of the children's reception and production processes are presented.

Keywords: Peter Hacks, Heiner Müller, Christa Wolf, Franz Fühmann, Trojan War, literary projects with children, conception of myths

Voraussetzungen / Vorbemerkungen

Ein Blick in die Geschichte der Kinder- und Jugendliteratur zeigt, dass Adaptionen der griechischen Mythologie – oft reich bebildert – für unterschiedliche Altersgruppen vom späten 18. Jh. bis in das 20. Jh. hinein für die ‚gebildete Jugend‘ erschienen – übrigens nicht nur für die männliche Jugend, auch höhere Töchter wurden bereits im Titel als Adressatinnen genannt.

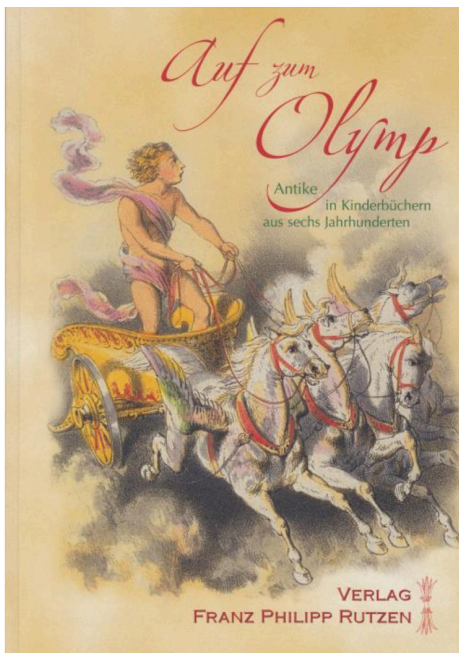


Abb. Titelbild „Auf zum Olymp“

Es folgte im 20. Jh. eine Zeit, in der derartige Publikationen aus unterschiedlichen gesellschaftlichen Gründen weniger aufgelegt wurden. Insbesondere in der NS-Zeit erfolgte eine Verlagerung des Interesses an der griechischen Mythologie hin zur nordischen Sagenwelt. Dies führte nach dem Ende des Krieges und des Nationalsozialismus insbesondere im Osten Deutschlands zu einer bewussten Vernachlässigung der Stoffe aus der nordischen Mythologie – sowohl im Verlagswesen als auch im Bildungskontext.

Der bedeutende Schriftsteller, Dichter und Essayist Franz Fühmann (1922-1984) verband schließlich seine Auseinandersetzung mit der eigenen Verstrickung im Nationalsozialismus gleichsam mit einer ‚Reinigung‘ des Nibelungen-

liedes, indem er 1971 eine Neuerzählung der Dichtung für die Jugend vorlegte. Danach galt sein größtes Interesse der griechischen Mythologie. Auch wenn er in diesem Kontext als Erneuerer eines großen literarischen Erbes galt, so war dieses Wirken weder voraussetzungslos noch ausschließlich solitär. Zur selben Zeit schrieben die Dramatiker Heiner Müller und Peter Hacks ihre Dramen, die auf Stoffen der griechischen Mythologie beruhten, und beide Dichter avancierten auch auf diesem Hintergrund für viele Jahre zu den meist gespielten deutschen Dramendichtern in beiden deutschen Staaten – ein interessanter Fakt, der heute vollkommen in Vergessenheit geraten ist. Auch Christa Wolfs Mythen-Dichtungen *Kassandra* (1983) und *Medea* (1996) stehen in diesem Zusammenhang einer Literatur-Szene, in der die Aufnahme bekannter literarischer Stoffe im Rahmen der Gestaltung aktueller Fragen eine große Rolle spielte. Sie steht im Kontext einer Erbe-Aneignung, die sich dann letztlich auch mit dem Widerstreit über die Zugänge zu klassischer und romantischer Dichtung verband. Interessant an diesen Diskursen ist eine Tatsache – die sich in anderen gesellschaftlichen Räumen nicht in dieser Weise ereignete –, nämlich die Verbindung zwischen den Zugängen der Schriftsteller*innen zu den Stoffen des literarischen Erbes und denen der Wissenschaft.¹ Die Weiterung des Blickes auf das Erbe im Rahmen der poetischen Literatur und der literaturwissenschaftlichen Forschung erreichte dagegen die Bildungsinstanzen deutlich verzögert, was auch mit (ideologisch determinierten) Widerständen verbunden sein dürfte.

Christa Wolf spielte mit ihrem Werk in beiden Diskursen (dem der Aneignung mythologischer Stoffe mit Blick auf die eigene soziale Stellung und das gesellschaftliche Umfeld sowie der Auseinandersetzung mit den als ‚Vorgängern‘ verstandenen Dichtern der Romantik) eine Rolle. Mit beiden verband sie ihre Poetologie vom Weiblichen Schreiben – nach einer kritischen Auseinandersetzung mit feministischen Ansichten und einer geradezu rigorosen Gesellschaftsanalyse. Diese Gesellschaftsanalyse hat ihre Aktualität nicht verloren, und sie verdiente eine neue fundierte Betrachtung, um den geradezu hilflos wirkenden und m.E. auf fragwürdigem Niveau stehenden gegenwärtigen Gender-Debatten eine neue Qualität und geistige Tiefe zu verleihen (vgl. Richter 1995, 17-25).

Aber auch für die im Zentrum des Beitrags stehende Frage nach den Zugängen von Kindern und Jugendlichen zu mythologischen Stoffen im schulischen Kontext und in der medialen Aneignung verdiente Christa Wolfs Blick auf die Welten der Mythologie und deren Verständnis als Modelle von Menschheitserfahrungen eine neue Analyse.

Franz Fühmann – mit Christa Wolf sowohl im Schreiben als auch im persönlichen Rahmen sehr eng verbunden – beschränkt in seiner dichterischen Aneignung von Stoffen aus der griechischen Mythologie andere Wege, auf denen er insbesondere Kinder und Jugendliche erreichen wollte. Mit seinem Wirken vermittelte er dem Schaffen von Mythenadaptionen für junge Leser entscheidende Im-

1 Es gab letztlich sogar eine Kontroverse darüber, welche ‚Berufsgruppe‘ – die Schriftsteller*innen oder die Literaturwissenschaftler*innen – sich zuerst der Romantik und ihren Dichtungen zugewandt hat und damit die einseitige Konzentration auf die Klassik aufgab.

pulse, die letztlich auch dazu führten, dass viele ostdeutsche Erzähler von Rang Mythen-Neu- und Nacherzählungen schufen: Günter de Bruyn *Tristan und Isolde* (1975), Werner Heiduczek *Parzival* (1974) und *Orpheus und Eurydike* (1989), Stephan Hermlin *Die Argonauten* (1976), Gerhard Holtz-Baumert *Daidalos und Ikaros* (1984), Hannes Hüttner *Herakles* (1979). Die Anlage dieser Adaptionen ist äußerst vielgestaltig. Einige Editionen versuchen alle Elemente der Texte zu erfassen, andere konzentrieren sich auf einzelne Figuren und ästhetische Momente oder haben vor allem ein Erfassen aller äußeren Handlungsabläufe im Blick. Auffällig ist allerdings, dass in nahezu allen Texten eine Konzentration auf ein akribisches Erfassen der Konfliktkonstellationen der Figuren erfolgt.

Franz Fühmann hat neben mehreren Mythen-Adaptionen für Kinder und Jugendliche und seinen Erzählungen und Romanen für Erwachsene eine theoretische Grundlage für die Zugänge zu Mythen-Dichtungen geschaffen, die 1974 unter dem Titel *Das mythische Element in der Literatur* erschien. In ihr werden sowohl die Besonderheiten der Mythen im Vergleich zur Märchendichtung dargestellt als auch die Spezifik von deren Aneignung und Rezeption entfaltet.

Seit mehreren Jahrzehnten ist die ‚Entdeckung‘ der griechischen Mythologie als eine Art Stofflieferant für den Unterhaltungsfilm als auch für die Unterhaltungsliteratur für ältere Kinder und Jugendliche wahrnehmbar. Die Verbindung von mythologischen Stoffen – oft nur als Mythologeme (Erlinger) genutzt – mit der nun schon lange währenden Fantasy-Welle ist unverkennbar. In diesem Rahmen erfolgt zumeist eine Auflösung der ‚großen Geschichten‘ in Stoffe, die als bloße Handlungs- und Motivgerippe dienen, in die Figuren und Handlungssegmente beliebig montiert werden können. Der kritischen Wahrnehmung dieser Erscheinung, die sowohl von Hans Dieter Erlinger als auch von Lothar Mikos hervorgehoben wurde, ist zuzustimmen. Dennoch können die mit deren Wahrnehmung gewonnenen Kenntnisse und positiven Erfahrungen von Kindern und Jugendlichen für Zugänge zu anspruchsvollen mythologischen Adaptionen im pädagogischen Rahmen genutzt werden. Dies geschieht allerdings sowohl in der Sekundarstufe I als auch insbesondere in der Grundschule äußerst selten.

Empirische Erhebungen zu den Lektüre- und Medienpräferenzen von Grundschulern

Die Hintergründe der Zuwendung der von mir geleiteten Arbeitsgruppe zu Stoffen aus der griechischen Mythologie – mit Blick auf den Entwurf von Bildungsangeboten für Grundschüler im Rahmen größerer Literaturprojekte – waren vielfältig:

1. Wesentlich für unsere Erkundungen im Umgang mit der Mythenbehandlung in der Grundschule waren die Befunde der Erfurter Studie zur Lesemotivation von Grundschulern. Diese im Jahre 2001 erfolgte repräsentative Erhebung (Richter/Plath 2005), die knapp 1200 Kinder der Klassen 2 bis 4 erfasste, belegte nicht nur die demotivierende Wirkung schulischer Lesestoffe, sondern erfass-

te zugleich, dass Kinder keinesfalls nur belanglose Lektüren wünschen: *Harry Potter* – im Erhebungszeitraum als erster Band erschienen – lag an der Spitze der kindlichen Lektüre ab Klasse 2, und zwar bei Mädchen und bei Jungen. Auf dem letzten Platz lag die realistische Literatur, ebenfalls bei Jungen und Mädchen; Abenteuer- und Spannungsliteratur dominierte, was nicht gleichbedeutend ist mit einem geringen ästhetischen Anspruch, wie die Titelliste der kindlichen Probanden offenbarte. Nach dieser Erhebung im Jahre 2001 erfolgten in der sogenannten Sächsischen Studie von 2008 bis 2010 weitere empirische Erkundungen in einem veränderten Rahmen, die die Ergebnisse der Erfurter Studie bestätigten.

2. Nach dem Studium der Angaben der Kinder zu ihren Lektürepräferenzen und Medienevorlieben suchten wir nach einer theoretisch fundierten Verbindung zwischen dem kindlichen Interessenspektrum und hohen literarischen Bildungsansprüchen für die Grundschule. Die Entwicklung und Erprobung entsprechender didaktischer Konzepte für Literaturprojekte in Grundschule und Sekundarstufe I war der nächste Schritt, der Projekte zu Märchen, Mythen, Adaptionen klassischer Texte ebenso einschloss wie Studien zu Dichterbiographien, der Verbindung von historischer und literarischer Bildung (z. B. Goethe und Schiller und gesellschaftliche Ereignisse im ausgehenden 18. und frühen 19. Jh.; jüdische Geschichte in Geschichten; Storms Märchendichtung, sein Exil in Thüringen und damit verbundene geschichtliche Ereignisse; Keller und seine Novellendichtung).
3. Unsere ersten Studien erfolgten in der Form von Pretests zu neuen Märchenzugängen in Verbindung mit ungewöhnlichen Bildwelten,² zum Mythos vom Trojanischen Krieg sowie in einem größeren Versuchs-Projekt zu E.T.A. Hoffmann (*Nussknacker und Mausekönig* in verschiedenen medialen Formaten, Hoffmanns Leben und seine Zeit).

Theoretische Positionen für den Zugang zur Mythologie im Grundschulalter

Für unsere Konzeptionen, die den Zugang zu mythologischen Stoffen für Grundschüler in den Mittelpunkt rücken, sind drei Aspekte bzw. Ebenen von Belang:

- das Sinnpotential der griechischen Mythen und der damit verbundene intellektuelle Anspruch zu ihrer Rezeption sowie ihre Attraktivität für junge Schüler*innen,
- die Voraussetzungen von Kindern zur Wahrnehmung dieser Geschichten auf Grund ihrer geistigen Reife sowie ihrer Kenntnisse durch die moderne multimediale Kinderkultur,
- die Notwendigkeit einer grundlegenden Veränderung der literarischen und

2 Ausgangspunkt dafür war die Ablehnung des Märchens durch viele Proband*innen unserer Studie, sodass wir nach neuen Editionen und Behandlungswegen suchten.

historischen Bildung in der Grundschule und in der ‚Orientierungsstufe‘, ohne die kindlichen Lese- und Medienbedürfnisse aus dem Blick zu verlieren.

In diesem Kontext sind in unserer Forschungsgruppe die Zugänge zur griechischen Mythologie – zum Trojanischen Krieg und den Irrfahrten des Odysseus, zu Daidalos und Ikaros, zu Prometheus und zu Herakles – erfolgt sowie die ersten Erkundungen zur nordischen Mythologie (*Nibelungenlied*, *Gudrunssage*, *Beowulf*).

Die Vermittlung dieser Stoffe steht natürlich nicht in Verbindung mit dem Leselernprozess oder dem sinnerfassenden Lesen und der Entnahme von Sachinformationen aus Texten, sondern sie ist mit einer Inszenierung von Literatur verbunden, die Erzählen und Vorlesen (von Lehrpersonen), Spielszenarien im Schattentheater, im dramatischen Spiel, Interpretation von Bildmaterial und Gestalten von Collagen zu Mythen-Passagen ebenso einschließt wie kreative kindliche Textproduktionen. Kenntnisse, die Kinder aus anderen Medien gewonnen haben, bilden dabei einen nicht unbedeutenden Hintergrund. Gerade die sogenannten Unterhaltungswelten – vom Film *Troja* bis zu der *Percy-Jackson*-Reihe und deren Verfilmungen (um nur einige Beispiele zu nennen) – bieten eine wichtige Voraussetzung dafür, dass wir uns den mythologischen Geschichten als literarischen Stoffen für die Grundschule überhaupt zuwandten.

Den entscheidenden literarästhetischen und bildungstheoretischen Hintergrund bildeten für uns aber die Positionen von Franz Fühmann, die in seinen bemerkenswerten akademischen und zugleich poetologischen *Ausführungen zum Mythischen Element in der Literatur* (1974) und zu den Besonderheiten mythologischen Erzählens entwickelt wurden. Fühmann entwirft in diesem großen Essay (den er zunächst vor Germanistikstudenten der Humboldt-Universität zu Berlin entfaltet) seine Ansichten zu Literatur, zu Märchen und insbesondere zum Mythos. Ohne das Märchen abzuwerten, sieht er dessen Besonderheit darin, dass die Akteure frei sind von inneren Widersprüchen und die Einheit des Widerspruchs im Gegeneinanderstehen von zwei autonomen Gestalten, die das Böse bzw. das Gute verkörpern, aufgelöst ist. Erst der Mythos gibt für Fühmann den Widerspruch, die inneren Konflikte wieder. In diesem Sinne spiegeln sich in ihm Modelle von Menschheitserfahrungen, die immer wieder neuer Aneignung bedürfen – in dem Sinne, dass die Treue zum Mythos die Untreue gegenüber allen vorliegenden Fassungen erfordert. Damit verweist Fühmann auf einen schöpferischen Aneignungsprozess in der Zuwendung zu den Mythen durch Künstler*innen verschiedener Gattungen.

Auf dieser Grundlage, die hier nur verkürzt wiedergegeben werden kann, war es für unser Forschungsdesign und die Wahl der Mythen bedeutsam,

- welche Modelle von Menschheitserfahrungen die einzelnen Mythen entfalten,
- welche davon bereits Kindern zugänglich sind und
- auf welche Weise Aspekte davon im Grundschulunterricht mit welchen Schwerpunkten und didaktisch-methodischen Verfahren vermittelt werden können.

Unsere eher distanzierte Haltung gegenüber einigen neuen medialen Prägungen der Mythen basiert nicht auf der Betonung der Abenteuer-Ebene und des Action-Potentials, sondern auf der nicht selten erfolgten Banalisierung und Verzerrung des Sinnpotentials der mythologischen Stoffe. Allerdings bieten gerade die Unterhaltungswelten für die Behandlung der griechischen Mythen eine wichtige Voraussetzung: Den Grundschüler*innen sind dadurch Figuren, Figurenkonstellationen, Handlungselemente und auch einzelne Motivgefüge bekannt. Es wäre allerdings problematisch, wenn Kinder und Jugendliche ausschließlich auf dieser Niveauebene die großen Stoffe der Weltliteratur wahrnehmen. Und hier stehen aus meiner Sicht die Bildungsinstitutionen in der Pflicht, ihrem Bildungsauftrag nachzukommen und eine anspruchsvolle Bildung in diesem Rahmen nicht nur den Gymnasiast*innen zukommen zu lassen (vgl. Richter 2019; insbesondere 1-19). Denn was die medialen Präsentationen der Mythen Kindern und Jugendlichen zumeist nicht bieten, sind eben jene Modelle von Menschheitserfahrungen, von tiefgreifenden individuellen Konflikten, von gesellschaftlichen Problemen in ihrer Zeitgebundenheit und in ihrer zeitübergreifenden Dimension sowie damit verbundene ethisch-moralische Werte und Lebensmuster. Es ist deshalb auf diesem Hintergrund von Bedeutung, die medialen Erfahrungen von Kindern mit einem neuen ästhetischen Anspruch der Mythen-Behandlung zu verbinden. Die Mythen als Gedächtnis der Menschheit zu verstehen, das immer neuer Aktualisierungen bedarf, insistiert auch auf eine Bildung, die zum einen grundlegende Sinnfragen menschlichen Seins ins Zentrum rückt und sich zum anderen dessen bewusst ist, dass viele große Stoffe der Weltliteratur und wichtige Erscheinungen der Weltkultur (Literatur, Malerei, Bildende Kunst, Musik, klassische Kulturgüter wie Bauwerke und archäologische Funde) nur durch die Kenntnis mythologischer Stoffe auf einer entsprechenden Niveaustufe rezipierbar sind.

Zielstellungen und Wege zur Vermittlung mythologischer Stoffe in der Grundschule am Beispiel des Mythos vom Trojanischen Krieg

Die Recherchen, die wir im Vorfeld der inzwischen ca. 20 Unterrichtsprojekte in der 4. bis 6. Klassenstufe zum Trojanischen Krieg und zur *Odyssee* durchführten, zeigten, dass die Kinder viele Figuren des Mythos ebenso kennen wie Elemente des Handlungsgerüsts. Was ihnen völlig fremd war, ist ein Nachdenken über die Motive und Hintergründe des Handelns der Figuren sowie die damit verbundenen Konflikte. Dieses Desiderat basiert nicht auf den Grenzen kindlicher Wahrnehmung, sondern auf der Anlage nicht weniger medialer Formate im Rahmen der Mythendarstellung.

Das Urteil des Paris – der Versuch von Odysseus, sich dem Krieg zu verweigern – das Schicksal von Achill – der Hintergrund der Irrfahrten des Odysseus sind Szenen und Ereignisse, die Zugang zu den Modellen von Menschheitserfahrungen bieten können, wenn didaktische Verfahren und methodische Schritte gefunden werden, die den Weg von Kindern und Jugendlichen zu einer tieferen Wahrneh-

mung der Mythen öffnen – wie im Folgenden am Beispiel des Mythos vom Trojanischen Krieg und der Irrfahrten des Odysseus gezeigt werden soll.

Das Urteil des Paris und seine Folgen

Die Unterrichtseinheit kann mit den Fragen nach dem Ausgangspunkt des Krieges, seiner Vorgeschichte und seiner Ursachen eröffnet werden. Während die Kinder – nach ihren Medienerfahrungen – zumeist mit dem Raub der Helena ‚einsteigen‘, empfiehlt es sich, zunächst von der Hochzeit der Meergöttin Thetis mit dem Myrmidonenkönig Peleus (den Eltern des später bedeutsamen Kriegers Achill) zu erzählen. Die Apfel-Szene mit der Göttin Eris löst zumeist bei den Kindern eine Parallele zu Schneewittchen aus, die von den Lehrpersonen genutzt werden kann, um auf Parallelen und Unterschiede zwischen Märchen und Mythen zu verweisen. Die Göttin der Zwietracht und des Neides hatte keine Einladung erhalten, weil die Gefahr ausgeschlossen werden sollte, dass durch sie die Feier gestört werde. Der von den Schüler*innen gefundene Bezug zu Schneewittchen kann damit auch erweitert werden um den Gedanken an die Schicksalsgläubigkeit, die Menschen zu den unterschiedlichsten Zeiten in der Realität empfanden und damit auch in ihren Geschichten zum Ausdruck brachten. Eris hat ihr Ziel erreicht, denn nun ringen die Göttinnen Hera, Athene und Aphrodite darum, zur Schönsten erklärt zu werden – und Paris fällt die Aufgabe zu, darüber zu entscheiden.

Dass sich Kinder bereits in der 4. Klasse Fragestellungen von beachtlicher Dimension zuwenden können, offenbart ihr Umgang mit dem Urteil des Paris. Zu diesem Ereignis erhielten sie in unseren Erkundungen die Aufgabe darüber nachzudenken, welcher Göttin und damit welcher Verheißung Paris folgen sollte und welchen Rat sie ihm geben würden.

Paris sollte sich für Athene entscheiden, denn siegreich aus einem Kampf hervorzugehen, ist sehr praktisch. Aber immer siegreich aus einem Kampf hervorzugehen, ist für das ganze Volk gut, da jeder genug Platz hat und gut leben kann. (Junge)

Ich rate Paris Aphrodite zu nehmen, denn eine Frau zu haben, ist etwas ganz Tolles und noch dazu eine so schöne. Und noch etwas: Ich würde Paris Aphrodite sogar sehr toll raten, denn z.B. Ruhm der Menschheit ist etwas, was eigentlich nur welche machen, die nicht gerade auf der lieben Seite der Menschheit sind. (Junge)

Aphrodite, weil alle Macht auf Erden und Ruhm der Menschheit, was nützt einem das irgendetwas? Nein, finde ich. Eine glückliche Familie ist für mich sehr wichtig. (Mädchen)

An Paris Stelle würde ich Athene nehmen, weil ich gern gewinne, und ich kann anderen Menschen helfen, wenn sie in Not sind. (Junge)

Paris soll sich für die Göttin der Liebe Aphrodite entscheiden, weil die schönste Frau der Menschen zu bekommen, ist bestimmt ganz toll, und außerdem ist Liebe das größte Gut der Menschheit und Paris kann mit der Frau ja Kinder kriegen und was nützt alle Macht auf Erden, wenn man sie nicht weitergeben kann. (Junge)

Paris soll sich für Hera entscheiden, denn wer alle Macht auf Erden hat, bekommt auch eine schöne und nette Frau und ist bestimmt auch berühmt. (Mädchen)

Vor dem Hintergrund ihres eigenen Zuganges sind Kinder dann gespannt auf die tatsächliche Entscheidung von Paris, die dieser auf Befehl des Göttervaters fällen muss, und auf die darauf folgenden Ereignisse, die ihnen über Erzählparts der Lehrpersonen oder auch über Hörmedien (Dimitter Inkiow/Michael Köhlmeier) geboten werden.



Abb. Hörmedien zum Trojanischen Krieg

Paris' Wahl fällt auf Aphrodite, weil sie ihm die Liebe der schönsten Frau der Welt verspricht. Damit hat der Trojaner-Prinz Paris den Zorn der Göttinnen Hera und Athene auf sich gezogen. In dem folgenden Krieg, der nach der Entführung der schönsten Frau der Welt, der Gattin des Griechen-Königs Menelaos, durch Paris entbrennt, agieren die beiden Göttinnen deshalb auf der Seite der Griechen.



Abb. Das Urteil des Paris: Ill. von Eberhard und Elfriede Binder/Schattenfiguren (eigener Entwurf) für Schattenspiel der Kinder

Im Schattenspiel oder in Standbildern können die Schüler bereits ab Klasse 3 die Situation darstellen und deren Folgen vermuten. In Zeichnungen erfassen Kinder die neue Figurengruppierung, die ihr Verständnis für das folgende Geschehen vorbereitet: den durch Aphrodites Versprechen initiierten Raub der Helena und den Trojanischen Krieg.

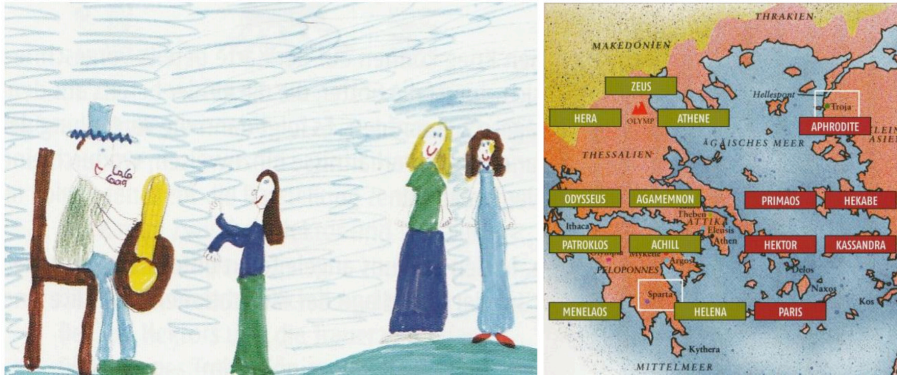


Abb. Zeichnung (Schülerin, 4. Klasse)³ / Folie (eigener Entwurf): Die Kriegsparteien und die Stellung der Gottheiten

Indes kommt es nicht sofort zum Krieg. Zunächst wird mit friedlichen Mitteln, auf der Basis von Verhandlungen versucht, die Rückkehr Helenas zu erreichen.

Mit Blick auf die Altersgruppe bieten sich folgende Schwerpunkte und Zielstellungen der Texterschließung an, die wir in unterschiedlicher Weise erprobt haben:

- Welches Konfliktpotential liegt im Urteil des Paris?
- Wie gestaltet sich das Verhalten der einzelnen Personen und welche Motive stehen dahinter?
- Gäbe es Möglichkeiten, die sich anbahnende kriegerische Auseinandersetzung zu verhindern? (Hier bietet sich auch ein Streitgespräch über das Zustandekommen von Kriegen an, auf das in unserem ersten Unterrichtsversuch zu diesem Thema, der als eine Art Pretest am Vorabend des Irak-Krieges stattfand, die Kinder direkt drängten).

Damit bietet sich die Möglichkeit, Schüler und Schülerinnen zu der Erkenntnis zu führen, dass in den mythologischen Dichtungen im phantastischen Gewand von Erfahrungen mit den Ursachen und Hintergründen von Konflikten und kriegerischen Auseinandersetzungen erzählt wird. Der Versuch, die Schönheit eines Festes zu garantieren und jegliches Streitpotential bewusst zu vermeiden, kann scheitern. Die menschlichen Wahrnehmungen lehren, dass viele Konflikte und Auseinandersetzungen nicht vermeidbar sind, auch wenn man es wünscht und es den ‚Gesetzen‘ der Vernunft entsprechen würde. Diese Erkenntnis führt wiederum Menschen dazu, an die Vorbestimmung und das Schicksal zu glauben, weil selbst alltägliche Ereignisse dafür sprechen.

Die Erzähleröffnung des Mythos vom Trojanischen Krieg vermittelt auch die Erfahrung von dem eingeschränkten Spielraum menschlichen Handelns, die ge-

³ Die Zeichnung der Schülerin wurde angefertigt, nachdem in einer Standbild-Folge eine Vorauschau auf die Entwicklung des Geschehens erfolgt war.

rade mit der Darstellung der dominierenden Rolle der Götter verbunden ist. Dennoch sollte Raum geboten werden für die Frage, ob die menschlichen Handlungsträger dennoch eine Freiheit in ihren Entscheidungen haben. Allerdings sollte dieses Gespräch im vertieften Sinne erst zu einem späteren Zeitpunkt der Behandlung geführt werden. Interessant war in diesem Zusammenhang die Ansicht eines Jungen der 4. Klassenstufe, der an einem Projekt teilgenommen hat, in dem der Einstieg über Applikationen zum geographischen und historischen Umfeld an der Tafel erfolgte. Er bezweifelte, dass die Entführung einer Frau überhaupt jemals die Ursache für einen Krieg gewesen sein könnte. Nach seiner Ansicht zeige schon die Lage Trojas auf der Landkarte (diese geographische Darstellung gehörte zu den Applikationen an der Tafel), dass es um die Beherrschung von Seewegen gegangen sei. Diese uns überraschende Weitsicht kommt natürlich der Anlage mythischen Erzählens nahe: In der überwältigenden Mehrzahl von kriegerischen Auseinandersetzungen in Vergangenheit und Gegenwart ging und geht es um Einfluss und Macht, doch es liegt im Wesen des Menschen, diese Ereignisse so darzustellen und zu erzählen, dass hehre Ziele und bedeutende ethische Werte dahinter stehen. Über welche Wertungsmuster Kinder verfügen, lässt sich sehr gut erkennen, wenn man sie dazu auffordert darzustellen, für welche Göttin und damit für welche Verheißung sich Paris entscheiden sollte: für Aphrodite und damit für die Liebe, für Athene und damit für Weisheit und siegreichen Kampf oder für Hera und damit für Macht und Reichtum (siehe oben). Der Einstieg über diese Entscheidung, die von den Kindern nachvollzogen wird, sollte keinesfalls vergleichend ‚pädagogisch‘ gewertet werden, denn damit würde der den Kindern eröffnete Spielraum gleichsam zurückgenommen. Es bietet sich – wie bereits dargestellt – an, über die Reaktionen der Göttinnen nach dem Urteil des Paris zu reflektieren, eine Umsetzung in verschiedenen Standbildern anzulegen und über mögliche Folgen des Geschehens Vermutungen anzustellen.

Die Vorbereitung und der Ausbruch des Krieges

Selbst nach der Entführung der Helena und dem Missbrauch des Gastrechts durch Paris gegenüber Menelaos, der ihn freundlich empfangen hatte, erzählt der Mythos nicht vom sofortigen Ausbruch des Krieges, sondern von Bemühungen um eine friedliche Lösung. Ein Gespräch darüber, warum sich eine solche Lösung nicht finden ließ (und auch heute zumeist nicht gefunden wird), leitet dann über zu den konkreten Vorbereitungen des Krieges auf der Seite der Griechen. Es lohnt sich, gemeinsam mit den Kindern darüber zu sprechen, dass der Mythos davon erzählt, dass zwei der entscheidenden Krieger – Achill und Odysseus – zunächst nicht ‚zu den Waffen eilen‘. Diese wichtige Passage bleibt in den modernen medialen Umsetzungen zumeist ausgeblendet. Odysseus möchte bei seiner Frau Penelope und bei seinem Sohn Telemach bleiben und sehnt sich keinesfalls nach kriegerischen Ehren. Deshalb verstellt er sich: Er zeigt sich als Irrer, indem er Salz auf sein Feld streut. Palamedes durchschaut aber die List und legt Odysseus‘ Sohn vor den Pflug. Odysseus‘ Reaktion zeigt, dass dieser keineswegs den

Verstand verloren hat. Er muss – um seine Ehre nicht zu verlieren – folglich in den Krieg ziehen.



Abb. Odysseus' Versuch, sich dem Krieg zu entziehen. Zeichnung von Howard Pyle

Da es erforderlich ist, sehr komplexe literarische Geschichten jüngeren Kindern zunächst über Bildwelten nahezubringen, suchten wir auch nach einer künstlerischen Darstellung zu Odysseus' Versuch, sich dem Kriegsdienst zu entziehen. In einem Kunstkatalog aus den USA fanden wir schließlich nach langem Suchen eine entsprechende Darstellung. Es dürfte bezeichnend sein, dass diese Szene in den Bildwelten eher nicht dominant ist. Auch das verweist auf die Vorstellungen von Ehre und von den Präferenzen in der bildlichen Darstellung zum Mythos. Es ist interessant, dass man lange danach suchen muss, um ein Bild jenes Ereignisses zu finden. Und schnell erschließt sich dann auch der Hintergrund für ein derartiges Desiderat. Gerade die Mythen dienten über Jahrhunderte hinweg der Prägung des Heldischen; und Kriegsverweigerung zählt bis heute zu den kontrovers diskutierten Themen. Ja, es ist bis heute geradezu eines der Themen von höchster Aktualität, das allerdings eher von Verdrängung gekennzeichnet ist.

Dass dieses Ereignis für den Erzähler des Trojanischen Krieges keine Erscheinung am Rande ist, zeigt das Schicksal von Achill: Seine Mutter, die Göttin Thetis, weiß um die ‚Vorbestimmtheit‘ des Lebens ihres Sohnes. Er hat (scheinbar) die Wahl zwischen einem langen (unbedeutenden) Leben und einem Leben als Held im Krieg, in dem er aber fallen wird. Thetis versteckt deshalb ihren Sohn (in Frauenkleidern), um ihm den vorausgesagten Tod zu ersparen. Doch Odysseus ist es nun, der den Verborgenen entdeckt und ihn zu den Waffen ruft. Damit erzählt der Mythos auch von der menschlichen Sehnsucht nach einem friedlichen Leben, die selbst in denen existiert, die dann zu den Helden des Krieges werden und sich in ihm in dem Sinne verwandeln, dass nun das Töten des Gegners das Agens ihres Handelns ist. Auch hier zeigen die Geschichten der Mythologie ihre

Offenheit und ihre Leerstellen, die zu einem schöpferischen Zugang zum Text direkt herausfordern und damit auch im Grundschulunterricht Stoff für Gespräche bieten: Welchen Spielraum haben die Figuren? Inwieweit hätten sich Achill und Odysseus dem Kampf entziehen können? Was zeigt sich hinter dem Versuch der Weigerung des Odysseus und den Bemühungen der Göttin Thetis, ihren Sohn aus dem Krieg herauszuhalten?

Bei der Behandlung des Mythos vom Trojanischen Krieg steht natürlich Achill als der größte Held Griechenlands im Mittelpunkt des Geschehens. (Und selbst Grundschülerinnen gewinnen in diesem Kontext einen schwärmerischen Blick, weil sie Brad Pitts Achill aus dem Film *Troja* in Erinnerung haben.)

Unser Ziel bestand aber darin, Kindern verständlich zu machen, dass Thetis – deren Hochzeit die Schüler als Ausgangspunkt der Handlung im szenischen Spiel erlebt hatten – als liebende Mutter ihren Sohn Achill nicht in den Krieg ziehen lassen möchte. Über Bilder erfahren die Kinder, wie Thetis ihren Sohn zunächst im Fluss Styx unverwundbar machen möchte und ihn später schließlich in Frauenkleidern verbirgt, um seine Teilnahme am Krieg zu verhindern.



Abb. Thetis taucht ihren Sohn Achill in das Wasser des Styx/Die Enttarnung des in Frauenkleidern gehüllten Achill (Bilder von Peter Paul Rubens)

In diesem Handlungssegment wird eine wesentliche Menschheitserfahrung versinnbildlicht: die Sehnsucht der Mütter, ihre Söhne nicht in kriegerische Auseinandersetzungen zu schicken und zu verlieren – und andererseits die damit korrespondierende Erfahrung, dass die Mütter den damit verbundenen Kampf verlieren.

Die Kinder zeigten sich in diesem Kontext sehr aufgeschlossen, den Gedanken nachzuspüren, die Achill und seine Mutter Thetis beim Abschied bewegen.

Schreibimpulse für Briefe und Texte der Kinder:

Lieber Achill,
deine Mutter hat dich versteckt, um dich vor dem Krieg zu bewahren. Aber Odysseus hat dich gefunden. Nun befindest du dich mit anderen griechischen Kriegern auf

dem Schiff und segelst zum Kampf gegen Troja. Du setzt dich allein an das Ende des Schiffes und findest Zeit, deiner Mutter deine Gedanken und Gefühle mitzuteilen.

Liebe Thetis,

ich bin traurig, dass ich in den Krieg fahre, und Angst habe ich natürlich auch. Ich komme hoffentlich bald wieder, ich hoffe, dass Zeus es ändert. Ansonsten werde ich in Troja bestimmt sterben. Es wird bestimmt ein schrecklicher Kampf. Dein Achill (Lars)

Liebe Thetis, du hast versucht, deinen Sohn vor dem Krieg zu bewahren. Die Frauengewänder, in denen du Achill verstecktest, hältst du in den Händen. Es wurde prophezeit, dass dein Sohn in Troja sterben wird. Mit welchen Gedanken und Gefühlen schaust du dem Schiff nach, auf dem sich dein Sohn Achill befindet? Schreibe einen Brief an ihn.

Lieber Achill, ich wünsche dir alles Glück der Welt, dass du nicht stirbst. Hoffentlich kommst du lebend zurück. Ich mach mir Sorgen um dich, komm zurück! Schade, dass du erkannt worden bist und in den Krieg musst. Ich freue mich, wenn du zurückkommst. Deine Mama (Moritz)

Bereits diese Elemente des Mythos offenbaren – neben der Darstellung des Leids der Frauen, deren Männer im Krieg sind (das Beispiel von Penelope oder auch von Andromache), und der Zerstörung von Familien und von Freundschaften durch die Bedingungen des Krieges (die Veränderungen in der Familie des Priamos; das Leid des Achill nach dem Tod des Patroklos) –, wie tiefgreifend von der Widersprüchlichkeit menschlichen Daseins in dieser frühen Dichtung erzählt wird. Deshalb kommt es darauf an, dass diese Dimension in einer den Kindern zugänglichen Weise erkenn- und erlebbar wird. Auf diesem Hintergrund sollte die Entscheidung für die Auswahl der ‚Szenen‘ erfolgen, die in den Mittelpunkt des Unterrichts gestellt werden.

Der Tod des Patroklos und die Trauer Achills

Es versteht sich, dass der Unterricht – im Unterschied zu den Film-Verschnitten – sich nicht auf die Kriegshandlungen an sich, sondern auf die mit ihnen in Verbindung stehenden menschlichen Entscheidungen, Konflikte und Ängste konzentriert. Deshalb haben wir in unseren Unterrichtsprojekten den Kriegsverlauf nur in kurzen, sachlichen Beschreibungen dargestellt. Das betraf auch die Auseinandersetzung zwischen Agamemnon und Achill, die als Fehde rivalisierender Verbündeter gekennzeichnet werden kann, will man nicht das besondere Machtstreben Agamemnons als Heerführer akzentuieren.

Der Tod des Patroklos und die Trauer Achills bildeten einen Schwerpunkt in unseren Projekten. Nach einer sachlichen Darstellung der Vorbereitung des Patroklos auf den Kampf, in den er anstelle Achills zieht, um seinen ‚Landsleuten‘ beizustehen, und dem Verlauf des Kampfes zwischen Patroklos und Hektor erleben die Kinder in einer Erzählung die Trauer Achills um seinen Freund. Die schier

unbeschreibliche Erschütterung des ansonsten oft gefühllos erscheinenden Achill wird dergestalt erkennbar. Sie ist zugleich Voraussetzung dafür, dass später deutlich wird, wie Menschen zwar über bestimmte Anlagen und Prägungen verfügen, diese sich aber angesichts bestimmter (gesellschaftlicher) Umstände sehr unterschiedlich entfalten können.

Nach dieser Erzählung ist es wichtig, dass die Schüler*innen die Gelegenheit erhalten, sich in die Situation Achills hineinzusetzen, indem sie in einer Tagebuchaufzeichnung dessen sich widerstreitende Gedanken und Empfindungen zum Ausdruck bringen.

Der Kampf zwischen Achill und Hektor und die Trauer des Priamos

Diese Aufgabe ist wiederum Voraussetzung dafür, dass das folgende Geschehen, das Achill in den Kampf gegen Hektor führt und ihn zu einem geradezu bestialischen Mörder werden lässt, verständlich wird – was nicht bedeutet, Verständnis für diese Pervertierung eines Menschen evozieren zu wollen. Die Schändung der Leiche Hektors und die Erniedrigung des alten Trojaner-Königs Priamos, als er Achill um die Herausgabe des Leichnams seines Sohnes bittet, waren neben der Trauer des Achill um seinen Freund Patroklos die Unterrichtssegmente, die die größten Emotionen bei den Kindern auslösten. Auf diesem Hintergrund war es dann – in Verbindung mit der Gestaltung einer Gerichts-Szene – sehr aufschlussreich, wie die Kinder über das Verhalten Achills reflektierten: Achill erschien als Angeklagter, Priamos und Andromache waren die Kläger, andere Personen fungierten als Richter und Zeugen. In verschiedenen Gruppen bereiteten die Schüler*innen ihre spezifische Variante der Gerichtsverhandlung vor. Das Ergebnis war äußerst bemerkenswert: Die Kinder verurteilten zwar Achills Handlungsweise, kamen aber zugleich zu dem Schluss, dass er nicht schuldig gesprochen werden kann, weil angesichts des Krieges und der vorangegangenen Tötung seines Freundes andere ‚Gesetze‘ herrschen als in ‚normalen Zeiten‘.

Die Skizzierung der in unserer Arbeits- und Forschungsgruppe konzipierten Zugänge zum Mythos belegt, dass wir in unserer Suche nach einer kindgerechten Arbeit am Mythos nicht Banalisierung und eine ausschließliche Konzentration auf abenteuerliche Szenarien in Erwägung ziehen.⁴ Dennoch ist es wichtig, nach derartigen Diskussionen, die durchaus den Charakter eines ‚Philosophierens mit Kindern‘ annehmen können, die Geschehnisse um das Trojanische Pferd eher erlebnisbetont und ‚aufgelockert‘ zu gestalten.

Es bleibt dann dem Unterricht in höheren Klassenstufen vorbehalten, die verschiedenen ‚Lesarten‘ und Sichten auf die Achill-Figur gerade in der moder-

4 Hier grenzen wir uns ab von Unterrichts Anregungen pädagogischer Verlage, in denen Schüler aufgefordert werden, ‚nach brandheißen Notizen‘ Sensationsberichte über den Trojanischen Krieg zu schreiben oder das Salzstreuen von Odysseus im fächerübergreifenden Sinne mit Formen der Salzgewinnung zu verbinden (vgl. Richter 2006, 7). Wir sehen darin die Gefahr einer Darstellung des Krieges als Abenteuer. Die Verbindung des Salzstreuens von Odysseus und der physikalischen Vorgänge um die Salzgewinnung ist geradezu abwegig.

nen Mythen-Aneignung wahrzunehmen und auch über die Hintergründe für die geradezu sich widersprechenden Deutungen zu sprechen (vgl. Richter 2006, 3f.):

- Achill als Held, der seinem Volk beisteht
- Achill als Feigling, der sich dem Krieg zu entziehen sucht
- Achill als Eigennütziger, der sich vom Kampf zurückzieht, als seine individuellen Interessen nicht berücksichtigt werden
- Achill als tief empfindender, trauernder Freund
- Achill als lächerlicher, primitiver Söldner (Peter Hacks)
- Achill, das Vieh, ein Schlächter, in seinem Wesen völlig pervertiert, zu keiner wirklichen Liebe fähig (Christa Wolf).

Das Trojanische Pferd und das Ende des Krieges

In einer Schattentheater-Szene wurden der Bau des Pferdes und die damit verbundene List des Odysseus ebenso dargestellt wie der Aufenthalt der Krieger im Leib des Pferdes und die Überwältigung der Trojaner. Wie groß der Eindruck ist, den der Bau des Trojanischen Pferdes und dessen Wirkung hinterlassen hat, widerspiegelt sich in dessen Bekanntheit bis in unsere Tage hinein. Auch deshalb empfiehlt es sich, hier besondere Akzente bei der Behandlung zu setzen und Schüler*innen

kreative Wege zu ermöglichen. Die Vorstellungen der Kinder vom Bau des Pferdes und der Gestaltung seines Innenraumes können in Gruppenarbeit äußerst unterschiedliche zeichnerische Zugänge hervorrufen, wie wir in unseren Projekten erleben konnten. Die textliche Präsentation durch Vorlesen (z. B. Fühmanns Beschreibung des ‚Wundertiers‘) ist dazu geeignet, Impulse zu setzen, die dennoch den einzelnen Gruppen einen beträchtlichen Spielraum in der Gestaltung bieten. Auch die vergeblichen Warnungen Kassandras können in einer Schattenspiel-Szene umgesetzt werden.

Selbst wenn erwogen wird, an die Behandlung des Trojanischen Krieges die Irrfahrten des Odysseus direkt anzuschließen, empfiehlt es sich, das Geschehen um den Trojanischen Krieg mit Hilfe eines ‚Erzählteppichs‘ (Storyboard) zusammenzufassen.



Abb. Schattenspiel-Figuren (eigener Entwurf) für die Schattenspiel-Szenen der Kinder



Abb. Studierende erlernen das Erzählen und die Funktion des Erzählteppichs/Erzählteppich in einem Herakles-Projekt der 4. Klasse

Der Erzählteppich stellt eine Art *Storyboard* dar, mit dem die verschiedenen Handlungsorte erfasst werden. Gemeinsam mit den Kindern wird erarbeitet oder zusammengefasst, was an jedem einzelnen Handlungsort geschieht und welche Figuren dort agieren. Diese in meinen Projekten an den unterschiedlichsten literarischen Gegenständen (Märchen, Kinderliteraturklassiker, Daidalos und Ikaros, Herakles, Krabat u.a.) erprobte Form lässt sich in unterschiedlichen Unterrichtsphasen einsetzen und veranschaulicht die verschiedenen Figuren-Handlungs-Modelle. Als Zusammenfassung des behandelten Geschehens können die Kinder aktiv an diesem Rückblick beteiligt werden. Auf diese Weise lernen Kinder bereits in der Grundschule verschiedene Strukturelemente literarischer Darstellung kennen, die später in den weiterführenden Schulen erweitert und mit literaturtheoretischen Fachtermini verbunden und vertieft werden.

Die Irrfahrt und die Heimkehr des Odysseus

Erfahrungsgemäß werden die Irrfahrten des Odysseus eher als Abenteuerstoff und als episodisch angelegte Ereigniskette vermittelt, denn als gleichnishafter Erzählstoff. Selbst im Grundschulunterricht lassen sich aber diese beiden Elemente miteinander verknüpfen.

Sowohl die Irrfahrt des Odysseus als auch die Heimkehr des Agamemnon offenbaren, dass der Krieg keine Sieger kennt. Die Trojaner haben zwar die Niederlage erfahren, doch auch die Sieger haben riesige Verluste erlitten und Leid erfahren. Ihre Heimkehr gestaltet sich nicht als Triumph. Deshalb empfiehlt es sich, nicht vordergründig von den Abenteuern des Odysseus zu sprechen, sondern von den Irrfahrten, hinter denen sich die Erfahrung verbirgt, dass auch die Überlebenden vom Krieg Gezeichnete sind, deren Heimkehr mit großen Hindernissen verbunden ist. Diese Heimkehr bedeutet auch nicht einfach Rückkehr in den normalen Alltag. Insofern ist Botho Strauß' Gestaltung der Rückkehr des Odysseus in seinem Schauspiel *Ithaka* überzeugend, wenn er zeigt, dass ein harmonisches

Miteinander von Odysseus und Penelope nach 20 Jahren der Trennung und den Erlebnissen des Krieges nicht möglich ist.

Aus meiner Sicht ist gerade diese Darstellung und Aneignung des Mythos in der fachwissenschaftlichen und fachdidaktischen Literatur völlig unterschätzt. Auch in der intensiven Auseinandersetzung mit dem Ersten und Zweiten Weltkrieg in wissenschaftlichen Tagungen der vergangenen Jahre, die völlig neue Sichten eröffnete, ist dieser Aspekt der Kriegserfahrungen im Hintergrund geblieben, obwohl er in literarischen und filmischen Darstellungen ins Zentrum gerückt wurde.

Auf diese Weise sollen Kinder nicht – wie in einer pädagogischen Empfehlung des Klett Verlages angeregt (vgl. Tewes-Eck/Dunkel 2000) – in einem Sensationsartikel das äußere Geschehen erfassen, sondern sie sind veranlasst, in das Innere der agierenden Helden einzudringen und dennoch auch die Spannung der verschiedenen Begegnungen während seiner Irrfahrt zu erleben. Kindgerechte Arbeit am Mythos bedeutet auch bei der Behandlung der Irrfahrten des Odysseus eine Verbindung von Lehrer-Erzählungen, Hörspiel-Sequenzen und Einbeziehung der Kinder in die Lösungswege des listigen Odysseus – etwa bei der Gefangenschaft im Reich des Polyphem und der Bewältigung der Meereseenge, als sich die Seefahrer zwischen Skylla und Charybdis befinden.

Die Heimkehr des Odysseus kann den Abschluss des Projektes zum Trojanischen Krieg bilden, in dem dann auch gezeigt wird, wie die Gefahr eines neuen Kampfes besteht, weil die Familien der von Odysseus getöteten Männer Rache fordern. Das Eingreifen von Athene als Friedensstifterin erweist sich als geeignet, über die Chancen dieses Eingriffs und die Rolle der Götter zu ‚philosophieren‘.



Abb. III. von Giovanni Manna: Athene als ‚Friedensgöttin‘

Ausblick

Wir haben unsere Unterrichtserprobungen und Erkundungen zu verschiedenen mythologischen Stoffen auch im fächerübergreifenden Sinne mit Ergebnissen archäologischer Forschung verbunden. Heinrich Schliemanns Suche nach Troja und dem Schatz des Priamos eignet sich dazu in besonderer Weise. Schatzsuche ist ohnehin ein beliebtes Thema von Kindern, und dieses Interesse lässt sich nutzen, um Schliemanns Etappen der Suche darzustellen und dabei die Wege und Irrwege ebenso zu kennzeichnen wie das Verstecken des Schatzes vor dem Ende des Weltkrieges, die Suche nach dessen Verbleib und die Frage des rechtmäßigen Eigentümers im Rahmen internationaler Verhandlungen.

Wie diese thematische Erweiterung gestaltet werden kann, ist schon wieder ein neues Thema – ebenso wie unsere unterschiedlichen Schwerpunktsetzungen bei Literaturprojekten zu Prometheus, Herakles, Daidalos und Ikaros sowie zu den Nibelungen, die wir in verschiedenen Kontexten erprobt haben und im Rahmen der Erfurter Kinder-Universität „Rund um das Buch“ auch gegenwärtig fortführen und in die von Studierenden mit seminaristischer Vorbereitung entwickelte Hörspiele einbezogen werden.

Ohne Zweifel können diese frühen Wege zu mythologischen Stoffen in der Grundschule eine Voraussetzung bieten für spätere, vertiefende Zugänge zum Mythos in den oberen Klassenstufen. Wie wichtig auch diese späteren Zugänge sind, offenbaren uns die großen Desiderata im Wissen der Abiturient*innen. Ehe unsere Studierenden die von uns angeleiteten Literaturprojekte in Schulen oder in der Erfurter Kinder-Universität „Rund um das Buch“ umsetzen können, bedarf es der fachwissenschaftlichen Grundlegung, die wir partiell auch mit dem Entwickeln von Hörspielen verbinden, die später im regionalen Rundfunk gesendet werden. Mit dem Entwickeln der Drehbücher eignen sich die Studierenden das Wissen um die Mythen an und erhalten zugleich Impulse für deren Behandlung mit Kindern.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Fühmann, Franz (1968): Das hölzerne Pferd. Mit Bildern von Eberhard und Elfriede Binder, Berlin: Verlag Neues Leben (Neuausgabe: Rostock: Hinstorff 1996).
- Fühmann, Franz (1974): Prometheus. Die Titanenschlacht (Ill. von Nuria Quevedo), Berlin: Der Kinderbuchverlag (Neuausgabe. Mit Bildern von Susanne Janssen. Rostock: Hinstorff 2011).
- Fühmann, Franz (2011): Prometheus, Troja, Odysseus. Ill. Susanne Janssen. Rostock: Hinstorff Verlag.
- Fühmann, Franz (1983): Das mythische Element in der Literatur. In: Ders.: Essays, Gespräche, Aufsätze 1964 – 1981, Rostock: Hinstorff Verlag, 82-140.
- Heiduczek, Werner (1989): Orpheus und Eurydike. Berlin: Der Kinderbuchverlag.
- Hermlin, Stephan (1976): Die Argonauten. Berlin: Der Kinderbuchverlag.
- History and Romance (1998): Works by Howard Pyle from the Brokaw Family Collection. The Exhibition, April 4 through May 17. Pennsylvania: Brandywine Conservancy.
- Houtzager, Guus (2003): Griechische Mythologie. Enzyklopädie. Eggolsheim: Edition Dörfner.
- Jens, Walter (1956): Ilias und Odyssee. Nacherzählung. Ravensburg: Ravensburger Buchverlag.

- Kerényi, Karl (1960): Die Mythologie der Griechen. Die Heroen-Geschichten. München: dtv.
- Manaresi, Laura/Mana, Giovanni (2006): Die Abenteuer des Odysseus. Nach Homer. Wien: Annette Betz Verlag.
- Schwab, Gustav (1955): Die Sagen von Troja und von Irrfahrt und Heimkehr des Odysseus. Hrsg. von Johannes Bobrowski. Berlin: Altberliner Verlag.
- Strauß, Botho (1996): Ithaka. Schauspiel nach den Heimkehr-Gesängen der Odyssee. München und Wien: Hanser.
- Wolf, Christa (1983): Cassandra. Vier Vorlesungen. Eine Erzählung. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag.

Medien

- Fühmann, Franz (2002): Prometheus. Griechische Sagen. Audio-CD. Der Hörverlag.
- Inkiow, Dimiter (1997-2005): Griechische Götter und Helden. 8 CD IGEL GENIUS.
- Köhlmeier, Michael (2006): Sagen des klassischen Altertums. 2 CD. Audiolino.

Sekundärliteratur

- Auf zum Olymp. Antike in Kinderbüchern aus sechs Jahrzehnten (2005). Eine Ausstellung des Winkelmann-Museums in Zusammenarbeit mit der Kinder- und Jugendbuchabteilung der Staatsbibliothek Berlin Preußischer Kulturbesitz. Mainz und Ruhpolding: Verlag Franz Philipp Rutzen.
- Erlinger, Hans Dieter (2001): Die Helden der Kinder in ihren Medien. In: Richter, Karin/Trautmann, Thomas (Hg.): Kindsein in der Mediengesellschaft. Interdisziplinäre Annäherungen. Weinheim und Basel: Beltz Verlag Wissenschaft/Deutscher Studienverlag, 49-59.
- Jahn, Leonore/Richter, Karin (2011): „Daidalos und Ikaros“. Griechische Mythologie in Bildern und Szenen. Modelle und Materialien für den Literaturunterricht (Klasse 4 bis Klasse 7). Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren.
- Jahn, Leonore/Richter, Karin (2011): „Herakles“. Griechische Mythologie in Bildern und Szenen. Modelle und Materialien für den Literaturunterricht (Klasse 3 bis Klasse 7). Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren.
- Malerei: Künstler, Werke, Epochen. Von A bis Z (2005). Renningen: Garant Verlag.
- Mikos, Lothar (2001): Bilderwelten – Zum Verhältnis von Lesekompetenz und visueller Kompetenz in der Medienwelt von Kindern und Jugendlichen. In: Richter, Karin/Trautmann, Thomas (Hg.): Kindsein in der Mediengesellschaft. Interdisziplinäre Annäherungen. Weinheim und Basel: Beltz Verlag Wissenschaft/Deutscher Studienverlag, 17-33.
- Richter, Karin (2006): Geschichten aus der griechischen Mythologie. Klassisches Bildungsgut, Abenteuerliteratur oder Action-Stoffe der Spaßgesellschaft. In: Franz, Kurt/Payrhuber, Franz-Josef (Hg.): Odysseus, Robinson und Co.. Vom Klassiker zum Kinder- und Jugendbuch. Baltmannsweiler. Schneider Verlag Hohengehren, 1-13.
- Richter, Karin: Schreiben als Selbstbefragung. Christa Wolfs Erzählwerk und dessen Behandlung in der Schule. In: Praxis Deutsch. September 1995, 17-25.
- Richter, Karin (2019): Lebendige Klassik und Verjüngte Antike. Interpretationen und Modelle zu klassischen und mythologischen Texten. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren.
- Richter, Karin (2016): Adaptionen mythologischer Stoffe für Kinder und Jugendliche von den 60er Jahren bis zum Ende der 80er Jahre. In: Dies.: Die Kinder- und Jugendliteratur der DDR. Bad. I, Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren, 168-189.
- Richter, Karin/Jahn, Leonore (2008): Griechische Mythen in der Grundschule. Der Trojanische Krieg und die Irrfahrten des Odysseus. Modelle und Materialien für den Literaturunterricht (Klasse 3 bis Klasse 6). Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren.
- Richter, Karin/Plath, Monika (2005): Lesemotivation in der Grundschule. Empirische Befunde und Modelle für den Unterricht. Weinheim-München: Juventa.
- Richter, Karin/Plath, Monika/Jahn, Leonore/Heinke, Susanne (2013). Die Erfurter Kinder-Universität „Rund um das Buch“. Vorlesungen und Seminare für Grundschule und Sekundarstufe I. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren.
- Tewes-Eck, Roswitha/Dunkel, Erich (2000): Die griechische Sagenwelt. Stuttgart: Klett.

Karin Richter, Prof. Dr. phil. habil., geb. 1943. Studium der Germanistik, Geschichte und Pädagogik an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg. Promotion zur Staatsidee in der deutschen Romantik, Habilitation zur Poetologie der Kinder- und Jugendliteratur. Lehrtätigkeit an den Universitäten in Halle, Gießen und Erfurt sowie über mehrere Jahre als Dozentin für deutsche Sprache und Literatur im Ausland. Bis zur Emeritierung Professorin für Kinder- und Jugendliteratur und literarische Erziehung an der Universität Erfurt. Mehrere Jahre Sprecherin der deutschen Forschungsgesellschaft für Kinder- und Jugendliteratur und Präsidiumsmitglied der deutschen Akademie für Kinder- und Jugendliteratur. Forschungen und Publikationen zum Lese- und Medienverhalten von Kindern, zur literarischen Bildung in der Grundschule, zur interdisziplinären Kindheitsforschung, zur Kinder- und Jugendliteratur der DDR: richter-erfordia@t-online.de

Rezensionen

Rezensionen

Hombrecher, Hartmut; Christoph Bräuer (Hg.): Zeit|Spiegel. Kinder- und Jugendliteratur der Jahre 1925 bis 1945. Göttingen: Wallstein Verlag 2019, ISBN 978-3-8353-3603-2; 200 S., 97 farb. Abb.

Hartmut Hombrecher, Kustos der Göttinger Sammlung historischer Kinder- und Jugendliteratur und wissenschaftlicher Mitarbeiter für Neuere deutsche Literatur an der Universität Göttingen, und Christoph Bräuer, Leiter der Göttinger Sammlung historischer Kinder- und Jugendliteratur und Professor für Didaktik der deutschen Sprache und Literatur an der Universität Göttingen, legen mit dem Katalog zur Ausstellung der Sammlung von Sigrid Wehner ein Kaleidoskop an unterschiedlichen Blickwinkeln auf Kinder- und Jugendliteratur vor. Die Sammlerin, die mit 13 Jahren aufgrund der Bombardierung ihres Elternhauses ihre Büchersammlung verlor, begann sich in den 1960er und 1970er Jahren erneut mit Kinder- und Jugendbüchern zu beschäftigen, sie fokussierte auf jene Werke, die Kinder und Jugendliche ihrer eigenen Jugendzeit gelesen haben und trug ca. 18.000 Objekte zusammen, die jetzt Teil der Göttinger Sammlung historischer Kinder- und Jugendliteratur sind. Die Breite dieser Werke wird auch in der Vielfalt der Beiträge deutlich, die von Studierenden, Professor*innen und Sammler*innen stammen und insgesamt 14 Ausstellungseinheiten umspannen. Nach einem Vorwort der beiden Herausgeber, das die Provenienz der Sammlung beschreibt und kurz auf die Vielfalt der unterschiedlichen Exponate eingeht, erklärt Hombrecher die Benutzung des Katalogs. Die Direktorin der Zentralen Kustodie der Universität Göttingen und Projektleiterin des Forum gibt einen Einblick in das Sammlungswesen und -management und stellt auf sehr anschauliche Weise das Forum Wissen an der Universität Göttingen vor. Darauf folgen 23 Beiträge, die den Begriffen „Kaleidoskop“, „Gegenbilder“, „Zerspiegel“, „Scherben“, „Weltspiegel“, „Spiegelbilder“, „Blickfang“ und „Prismen“ zugeordnet sind.

Unter „Kaleidoskop: Zeit der Umbrüche“ stellt Christoph Bräuer einige Fabeln vor und lässt auch Zeitzeug*innen zu Wort kommen. Die Fabel als Medium des Lesen- und Schreibens aber auch als Unterrichtscurriculum wird aus historischer Perspektive beschrieben. Anhand einiger Beispiele zeigt der Autor auf, wie sehr die Fabel sich an die jeweiligen gesellschaftspolitischen Gegebenheiten anpasste. Barbara Korte schreibt über Martin Luserke, einen Reformpädagogen, Theaterschriftsteller und Experten für Laienspiel. Seine Nähe zum Nationalsozialismus ist auch in seinen literarischen Werken zu erkennen. Er



wandte sich auch nach 1945 nicht ganz von den nationalsozialistischen Ideen ab, seine Werke werden bis heute aufgeführt – nach Tilgung einiger antisemitischer Stellen. Mit den Biografien der Autorin Else Ury und des Verlegers Franz Schneider beschäftigt sich Walther Ulrich Erwes. Else Ury, die in Auschwitz ermordet wurde, hatte 1933 ihr letztes Buch unter dem Titel „Jugend voraus“ publiziert. Erwes geht auch auf die Beschuldigung Malte Dahrendorfs ein, der der Autorin vorwarf, durch dieses Werk den Weg für die Nazis bereitet zu haben. Erwes vermutet, dass dieser Band gar nicht von der Autorin selbst stammt, so unterscheidet sich die Sprache von den anderen Bänden deutlich. Im Franz Schneider Verlag, dessen Geschichte Erwes referiert, erschienen von 1933 bis 1944 auffällig viele NS-affine Werke für Jugendliche, eine Tatsache, die in Texten oft verschwiegen wird. Hartmut Hombrecher schließt mit dem Beitrag „Zwischen Schutz und Schaden: Vorstellungen vom Tier in Kinder- und Jugendbüchern 1925–1945“ an. Tierschutz war einerseits auch den Nationalsozialisten ein Anliegen, zumindest wurde dies allgemein so vermittelt. Andererseits wurden in einigen Werken unliebsame oder nicht reinrassige Tiere mit Juden gleichgesetzt. Walter Trier wird in diesem Text als Tiermaler vorgestellt, ebenso der Reichs-Tier-Schutzkalender und einige Werke, in denen das Mensch-Tier-Verhältnis im Vordergrund steht.

Unter „Gegenbilder: Das Eigene und das Fremde“ ist zunächst der Beitrag „Germanen im Kinderbuch“ von Andreas Laubinger und Heike Sahn zu nennen, in dem die Geschichte des Germanenmythos ab dem 19. Jh. erzählt wird. Auch in der Sammlung Wehner sind einige germanische Heldensagen zu finden. Die Autor*innen verweisen auf die Tatsache, dass bislang die dort propagierten Leitbilder für Frauen kaum von der Forschung wahrgenommen werden – und das, obwohl seit den 2000er Jahren die Heldensagen-Anthologien des 19. Jh. vermehrt nachgedruckt werden. Mit dem Bild der Afrikaner*innen in europäischen Kinderbüchern beschäftigt sich Temi Odumosu und präsentiert als Beispiel „Das Volksbuch unserer Kolonien“ (1938), das viele ethische Fragen aufwirft. Daran schließt Claudia Sackl mit ihrem Beitrag „Zwischen Realität und Imagination. Darstellung des ‚Indianers‘ im Spiegel kultureller Transferprozesse“. Nicht nur in den Werken Karl Mays ist das Bild indigener Menschen sehr verzerrt, sondern bereits in Werken für Kleinkinder.

Unter „Zerspiegel“ schreibt Niels Penke unter dem Titel „„Erlösung“ vom ‚Weltfeind‘. Die antisemitischen Kinderbücher des Stürmer-Verlags“ über antisemitische Kinderbücher wie etwa *Trau keinem Fuchs auf grüner Heid und keinem Jud bei seinem Eid. Ein Bilderbuch für Groß und Klein* aus dem Jahr 1936, *Der Giftpilz. Ein Stürmerbuch für Jung und Alt. Erzählungen von Ernst Hiemer* von 1938 sowie vom gleichen Autor *Der Pudelmopsdackelpinscher und andere besinnliche Erzählungen* von 1940, die alle drei, als Fabeln getarnt, das Ziel hatten, Antisemitismus zu verbreiten und den Massenmord an Jüdinnen und Juden zu rechtfertigen. Umso schlimmer, dass, wie der Autor schreibt, diese drei Werke von einem rechten Leipziger Verlag kürzlich erneut aufgelegt wurden. Benjamin Söchtig schließt mit seinem Beitrag „Krumme Nase, krauses Haar und ein verschlagener Charakter – Antisemitische Stereotype im NS-Kinderbuch *Mutter, erzähl von Adolf Hitler!* von Johanna Haarer“. Johanna Haarer, deren Werk *Die deutsche Mutter und ihr erstes Kind* (1934) im kaum veränderter Form bis in die 1980er Jahre neu aufgelegt wurde, verpackte ihre nationalsozialistische Gesinnung in das im Titel genannte Werk, das ebenfalls Antisemitismus in die Kinderzimmer bringen sollte. Eine „deutsche“ Mutter erzählt ihren drei Kindern die Geschichte Deutschlands, wobei sie es mit der Wahrheit nicht allzu genau nimmt, aber auch von der jüdischen Familie Veilchenstein, die mit sämtlichen Charaktereigenschaften, die antisemitischen Vorstellungen entsprechen, ausgestattet sind. Hartmut Hombrecher schreibt über „Völkische Esoterik im Kinderbuch – Ludendorff und die frühe Bundesrepublik“. Die aus dem 1925 von Erich Ludendorff gegründeten Tannenbergbund hervorgegangene Bewegung setzt auf die Reinhaltung der Rasse. Im Umfeld dieser Bewegung entstanden zahlrei-

che Kinder- und Jugendbücher, insgesamt sind 320 Titel nachweisbar, einige Autor*innen aus diesem Kreis schrieben bis in die 1960er Jahre, ein weiterer Beweis, so Hombrecher, dass es vor allem in der Kinder- und Jugendbuchproduktion keine Stunde Null gegeben habe. Forschungen dazu stehen noch aus.

Unter „Scherben: Opposition und Exil“ erschien der Beitrag von Katerina Kroucheva „Ich habe die Nüstern voll von diesen Helden“. Die politischen Kinderbücher von Erich Kästner.“ Kästner war immer der Meinung, dass man mit Kindern über alles sprechen soll, was man ihnen täglich zumutet. Das hat er in seinen Jugendbüchern umgesetzt. An einigen Textbeispielen zeigt die Autorin, wie Kästner den Kindern nicht nur die Welt erklärt hat, sondern auch, wie sie diese ein Stück besser machen können. Amelie May schließt daran mit ihrem Text „Sozialismus für alle – alle für den Sozialismus. Herman Kranold-Steinhaus' Reflexionen zu einer demokratischen Systemtransformation“ an und stellt unter anderem das Werk des Sozialdemokraten *Erste Bekanntschaft mit dem Sozialismus. Eine Einführung für Jugendliche und Erwachsene* aus dem Jahr 1928 vor. Der Autor, von dem nicht viel bekannt ist, fordert das kritische Denken ein. Unter „Neugierde und Selbsterhaltung. Notizen zum Leben und Werk von Margret und H.A. Rey“ erzählt Kai Sina die spannende Geschichte des aus Deutschland stammenden jüdischen Paares, das in den USA mit den Bildergeschichten von Curious George ein Werk geschaffen hat, das sehr berühmt werden sollte. Die meisten Bildgeschichten schufen Hans Augusto Reyersbach und Margarete Waldstein, wie die beiden ursprünglich hießen, gemeinsam. Das Werk der beiden ist vor allem deshalb so interessant, weil ein kleiner Affe unfreiwillig seine Heimat verlassen muss und einige Abenteuer erlebt, eigentlich eine Exilgeschichte, die heute zur amerikanischen Populärkultur zählt.

Unter der Rubrik „Weltspiegel: Religion und Kinder- und Jugendliteratur“ gibt Bernd Schröder einen breiten Überblick und stellt fest, dass die Kinder- und Jugendliteratur zwischen 1925 und 1945 vor allem christlich geprägt war und die heutige Behutsamkeit und auch die Nutzer*innenorientierung fehlen. Mit der jüdischen Kinder- und Jugendliteratur befasst sich Gabriele von Glasenapp. Sie gibt einen Einblick in die Geschichte, zeigt die unterschiedlichen Intentionen auf und gibt Einblick in mehrere Werke. Theresia Dingelmaier schließt mit ihrem Beitrag „Praktische Judentumskunde im Jugendbuch – der Autor Leo Hirsch“ daran an und zeigt anhand des Werkes *Praktische Judentumskunde* ein Beispiel für „jüdisches Empowerment“.

„Spiegelbilder: Jungen- und Mädchenbücher“ nennt sich der nächste Abschnitt. Anna Bers stellt in ihrem Beitrag Emma Gündels *Elke lernt bergsteigen* und Maria Gleits *Ein ganzes Mädel* vor. Beide Romane sind 1937 im Hans Jörg-Fischer Verlag erschienen und, obwohl unter unterschiedlichen Bedingungen entstanden, der eine im Schweizer Exil, der andere im Deutschen Reich, doch sehr ähnlich. In beiden Werken, so die Autorin, tragen Reisen und das Schicksal einer ökonomisch schwächeren Familie zur Entwicklung der Figuren bei. Kevin Kempke beschäftigt sich mit der 1926 erschienenen Anthologie *Der junge Mann* von Gustav Mittelstraß. Dieser Sammelband mit 15 Texten richtete sich an die männliche Jugend und soll in die Erwachsenenwelt einführen, enthält aber auch subtil den Hinweis, dass es sich bei den Autor*innen um den Kreis um den Dichter Stefan George handelt.

„Blickfang: Ästhetik im Kinderbuch“ lautet ein weiterer Abschnitt im Katalog. Wolfgang Wangerin stellt den Künstler Ernst Kreidolf vor, der als Schöpfer der modernen Bilderbuchkunst gilt. Felix Knode schreibt über „Ländliche Idyllik im Bilderbuch des nationalsozialistischen Deutschlands. Edith Jansen-Runges *Gänseliesel*“. Das Werk wurde 1942 in der Erstauflage und 1944 bereits in der zweiten Auflage gedruckt, es propagiert den ländlichen Raum als idealen Ort, um weibliche Erziehung stattfinden zu lassen, wirbt für ein starres Weiblichkeitsbild und erzählt gleichzeitig von der Kinderlandverschickung. Hartmut Hombrecher beschäftigt sich mit der Materialität von Kinderbüchern, geht auf die Geschichte

ein und berücksichtigt auch den Umgang der Kinder mit ihren Büchern, beispielsweise das Bemalen oder Bekritzeln. Die kindliche Rezeption wird von der Forschung viel zu wenig in den Blick genommen, so der Autor.

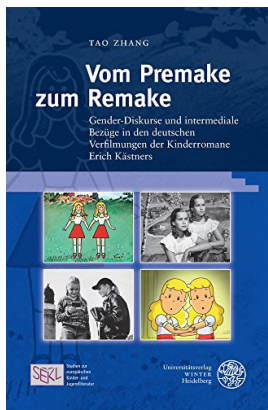
Unter „Prismen: Konsumkultur und Massendruck“ gibt Judith Blume einen Einblick in Sammelbildalben, die von der Forschung bislang auch kaum berücksichtigt werden, und Julia Benner präsentiert kinderliterarische Zeitschriften der Margarineindustrie, wie beispielsweise die *Rama-Post*.

Am Ende des Kataloges werden 80 Exponate kurz beschrieben, hilfreich ist auch das Namenregister. Insgesamt bieten die Beiträge einen guten Überblick über die Sammlung und einen kompetenten Einblick in unterschiedliche Forschungsbereiche. Auch die großzügige Bebilderung trägt zu einem positiven Leseerlebnis bei. An manchen Stellen wünscht man sich jedoch Vertiefungen in das Thema bzw. weiterführende Literatur. Störend ist neben den zum Teil schwer lesbaren Spalten das Fehlen der Quellen bei den Beiträgen. Bedauerlich auch, dass Forschungen aus Österreich zu einzelnen Personen und Werken nicht berücksichtigt wurden.

Susanne Blumesberger

Susanne Blumesberger: Studium der Publizistik- und Kommunikationswissenschaft und Germanistik an der Universität Wien, Leitung der Abteilung Repositorienmanagement PHAIDRA-Services an der Universitätsbibliothek Wien, Lehrbeauftragte an der Universität Wien, Vorsitzende der Österreichischen Gesellschaft für Kinder- und Jugendliteraturforschung. Forschungsschwerpunkte: historische Kinder- und Jugendliteratur, Exilliteratur, (Frauen-)Biografieforschung, digitale Langzeitarchivierung, Open Science: susanne.blumesberger@univie.ac.at; www.blumesberger.at; https://orcid.org/0000-0001-9018-623

Tao Zhang (2018): Vom Premake zum Remake. Gender-Diskurse und intermediale Bezüge in den deutschen Verfilmungen der Kinderromane Erich Kästners. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, ISBN-13: 978-3825366612; 213 S.



Erich Kästners bekannteste Kinderromane und deren Verfilmungen sind Gegenstand dieser Studie. Zentrale Fragestellung ist dabei, inwiefern sich Gender-Diskurse in den verschiedenen Verfilmungen im Vergleich zum jeweiligen Buch gestalten. Tao Zhang versucht, diese Fragestellung in ihrer Komplexität intertextueller, intermedialer sowie intersektionaler Bezüge zu analysieren. Zhang tut dies in einer systematischen Darstellung der vier ausgewählten Romane – *Emil und die Detektive*, *Pünktchen und Anton*, *Das fliegende Klassenzimmer* und *Das doppelte Lottchen*.

Tao Zhang eröffnet das Buch mit einem prägnanten Forschungsbericht und einer lesenswerten theoretischen Rahmung, in der sowohl die relevanten Entwicklungen der Gender Studies, ihrer Fragestellungen und zentralen Thesen, als auch Grundlagen in Sachen Literaturverfilmung, Filmremake,

Intertextualität und Intermedialität konzise dargelegt werden.

Im Analyseteil werden die Bücher und ihre Gender-Diskurse vorgestellt, im Anschluss die Verfilmungen und deren intermediale Verweisbezüge (auf das Buch, auf je frühere Filme) untersucht. Zhang fokussiert in der Frage nach der dargestellten Geschlechterord-

nung auf die Figuren, deren Handlungsräume sowie auf Figurenkonstellationen, Erzählperspektive und relevante Motive. Es sind genaue Beobachtungen, die überzeugen und im Vergleich interessante Veränderungen, Entwicklungen in der Auseinandersetzung mit Kästners Romanen deutlich machen. In den meisten Fällen erweitern die Protagonist_innen ihre Handlungsmöglichkeiten – auch hinsichtlich ihrer emotionalen Potenziale, die traditionelle Geschlechternormen und Zuschreibungen transgredieren. Buben zeigen sich einfühlsam und fürsorglich; Mädchen sind mutig und viel häufiger im Mittelpunkt, als das zum Teil in Kästners Erzählungen der Fall ist. Es wird deutlich, dass veränderte politische und gesellschaftliche Diskurse die Filme jeweils neu konturieren, ein anderes Bezugssystem erhalten. Genau das, die Reflexion dieser diskursiven Rahmenbedingungen, aber bleibt in Zhangs Untersuchung bloß angedeutet. Dass die Filme aufgrund ihrer späteren Entstehung andere Akzente setzen, erscheint als Resümee insofern ein recht erwartbarer Befund. Jedoch macht Zhang auch deutlich, dass es zum Teil explizit feministische Positionen sind, die die Geschlechterordnung in den Filmen an einem emanzipatorischen Modell orientiert.

Interessant wäre aus meiner Sicht dennoch zu fragen, inwiefern die filmischen Adaptationen gemessen am jeweils zeitgenössischen „Normhorizont“ innovativ oder gar subversiv wirken könnten. Dass eine queertheoretische Dimensionierung der Auseinandersetzung mit den Geschlechterrollen gar nicht recht in Betracht gezogen wird, lässt sich mit dem Untersuchungsgegenstand allein nicht erklären. Zhang beschränkt sich in der Arbeit auf Elemente wie „Cross-Dressing“ und Rollentausch – gewiss wichtige Aspekte, die übrigens auch im Kontext von Genre-Theorien erörtert werden sollten. Dass Queer Theory nicht stärker einfließt, begründet Zhang damit, dass „Themen wie Homosexualität und Transgender keine Rolle spielen“ (22). Queer Theory lässt sich jedoch nicht auf diese Themen reduzieren, sondern kritisiert ganz grundsätzlich Heteronormativität und Zweigeschlechterordnung. „Gender“ geht nicht in der Binarität auf, auch wenn in Kästners Büchern die Welt noch sehr binär organisiert ist. Zhang macht ja zu Recht deutlich, dass die emanzipierten Mädchen- und Bubenfiguren ein Selbstverständnis zeigen, das durchaus Potenzial hat, auch die normative Zweigeschlechtlichkeit zu überwinden. Insofern ist es schade, dass sich die durchaus treffende Analyse nicht stärker auf das queere Moment hin ausweitet.

Tao Zhangs Studie leistet aus meiner Sicht vor allem bezüglich der Intertextualität und Intermedialität des „Kästner-Medienverbund[s]“ einen interessanten Forschungsbeitrag, indem die unterschiedlichen Referenzformen herausgearbeitet werden: Verschiedene intertextuelle Verweise auf (kinder-)literarische Werke (z.B. auf Grimm'sche Märchen) sind hier ebenso zu nennen wie die Filmbezüge in einem „Premake-Remake-Verhältnis“. Der Fokus auf die Geschlechterdarstellung ist für die Untersuchung gut gewählt, bleibt aber theoretisch und analytisch hinter den Möglichkeiten zurück.

Susanne Hochreiter

Susanne Hochreiter, Literaturwissenschaftlerin am Institut für Germanistik der Universität Wien. Arbeitsschwerpunkte im Bereich der neueren deutschsprachigen Literatur, Comic/Graphic Novel sowie der Gender Studies und Queer Theory. Zuletzt mit Silvia Stoller hg.: Mann – Männer – Männlichkeiten. Interdisziplinäre Beiträge aus den Masculinity Studies. Wien: Praesens 2018: susanne.hochreiter@univie.ac.at

Stichnothe, Hadassah (2017): Der Initiationsroman in der deutsch- und englischsprachigen Kinderliteratur. Heidelberg: Universitätsverlag Winter (SEKL. Studien zur europäischen Kinder- und Jugendliteratur, Band 6), ISBN 978-3-8253-6766-4; 300 S.



Mit ihrer überarbeiteten, von Bettina Kümmerling-Meibauer betreuten Tübinger Dissertation aus dem Jahr 2016 legt die Verfasserin ein grundlegendes und gut recherchiertes Buch vor. Die durchdachte Ponderierung bietet „Theoretische Vorüberlegungen“ und „Textanalysen“. Stichnothe begreift, wie sie einleitend festhält, „Initiation als gesellschaftliches und literarisches Phänomen“ und entwickelt unter Einbeziehung einer Fülle wesentlicher Kriterien, zu denen „Geschlechterrollen“ und „Mentorfiguren“ ebenso gehören wie die Übertragbarkeit von Initiation von der Allgemein- in die Kinder- und Jugendliteratur, eine „Begriffsgeschichte der Initiation“. Besonders wichtig ist dabei die Abgrenzung des Initiationsromans von vergleichbaren Genres (Bildungsroman, Entwicklungsroman, Erziehungsroman, Adoleszenzroman – jeweils mit aussagekräftigen Beispielen), aber auch die zentrale Beobachtung,

dass die Literaturwissenschaft Initiation vielfach enger fasst als die Sozialwissenschaft. Für ihre eigene Konzeption ist „Jurij Lotmans Definition des Ereignisses und des literarischen Sujets“ zentral: Sie entwickelt daraus das „Initiationssujet“ und verortet es im jeweiligen „ideologischen Kontext“. Stichnothe geht von einem objektiven Ideologieverständnis aus und von der Tatsache, dass Literatur niemals ideologiefrei sein kann.

Ihre Analysen gliedert die Verfasserin in „realistische Kinderliteratur“, den „fantastischen Initiationsroman“, entsprechende Texte „im Kontext indigener Kulturen“ und in den „weiblichen Initiationsroman“. Für alle Teilbereiche zieht sie englischsprachige (genauer: amerikanische) und deutschsprachige (exakter: deutsche) Romane vom frühen 20. Jh. bis in die Gegenwart heran. In einer gut lesbaren Zusammenfassung lässt Hadassah Stichnothe „Themen, Motive und Figurentypen“ ebenso Revue passieren wie „Raum und Ideologie“ und „männliche und weibliche Initiation“. In einem anregenden „Ausblick und Abschluss“ erklärt sie eine Ausweitung des Untersuchungszeitraums auf das 19. Jh. zu einem Desiderat, desgleichen eine Analyse jugendliterarischer Werke aus den Bereichen LGBTQ, Comic und Bilderbuch. Sie schließt mit einem Passus, der nachdenklich macht und zu noch sensiblerer Beschäftigung mit den analysierten Themenfeldern anregt (279):

Die in der Literatur formulierten Initiationsziele sind [...] nicht nur zeit- und kulturabhängig, sondern auch äußerst individuell. [...] Das Verlassen der Kindheit jedenfalls, so macht es die Analyse deutlich, ist nie ein leichter Vorgang. Es scheint fast, als habe die moderne westliche Gesellschaft das Bedürfnis nach einer kulturell überformten und ritualisierten Initiation in den Bereich der Literatur verlagert. [...] Die Frage, was es bedeutet, Kind zu sein, und was es bedeutet, erwachsen zu sein, ist eine Frage, die sich Kindern und Erwachsenen auch weiterhin stellen wird und auf die der Initiationsroman immer wieder neue Antworten findet.

Diese neuen Antworten erläutert Stichnothe an Fred Gipsons *Old Yeller*, A. M. Homes' *Jack*, Rumer Goddens *The Greengage Summer*, Wolfgang Herrndorfs *Tschick*, Alina Bronskys *Scherbenpark*, Nils Mohls *Es war einmal Indianerland*, Lloyd Alexanders *Chronicles of Prydain*, Ursula Le Guins *A Wizard of Earthsea* und *The Farthest Shore*, James Krüss' *Timm Th-*

ler oder das verkaufte Lachen, Otfried Preußlers *Krabat*, Katherine Allfreys *Delphinensommer*, Michael Endes *Die Unendliche Geschichte*, Scott O'Dells *Island of the Blue Dolphins*, Elizabeth Craighead Georges *Julie of the Wolves*, Louise Erdrichs *The Birchbark House* und *The Game of Silence*, Anna Jürgens *Blauvogel*, Frances Hodgson Burnetts *Der geheime Garten*, Iva Procházkovas *Die Zeit der geheimen Wünsche*, Mirjam Presslers *Wenn das Glück kommt, muss man ihm einen Stuhl hinstellen* und Robin McKinleys *The Blue Sword* und *The Hero and the Crown* mit Ausblicken auf Erich Kästner, Herman Melville, Ulrich Plenzdorf, J. R. R. Tolkien und viele andere mehr.

Ihre detaillierten Inhaltsanalysen rundet die Verfasserin durch signifikante Textpassagen ab. (Motivische) Querbezüge zwischen den einzelnen Romanen arbeitet sie gut nachvollziehbar heraus, ohne dabei das jeweils einzigartig Typische des Einzeltextes aus dem Blick zu verlieren. Ein umfangreiches Literaturverzeichnis ermöglicht interessierten (erwachsenen) Leser*innen weitere Vertiefung in die anspruchsvolle Materie: Hadassah Stichnothe gelingt mit ihrer Monographie ein klassischer *crossover*-Brückenschlag; Literaturwissenschaftler*innen werden ihre Arbeit ebenso mit Gewinn lesen wie Sozialwissenschaftler*innen. Leser*innen, die mehr zu den Hintergründen guter Jugendbücher erfahren wollen, sei das Buch ebenfalls empfohlen – und ganz besonders Studierenden, aber auch schon Schüler*innen, die sich zu einem früheren (oder späteren) Zeitpunkt ihres Bildungsganges an einem praktischen Beispiel ansehen möchten, wie wissenschaftliche Präsentation ganz unverkrampft hohen Qualitätsansprüchen genügen kann.

Sonja Schreiner

Sonja Schreiner: Neolatinistin und Komparatistin, Wissenschaftsreferentin im Institut für Klassische Philologie, Mittel- und Neulatein der Universität Wien; Forschungsinteressen: Fachliteratur (mit den Schwerpunkten Zoologie und [Veterinär]medizin), Wirkungs- und Wissenschaftsgeschichte, Adaptationsstrategien antiken Wissens für Kinder und Jugendliche: sonja.schreiner@univie.ac.at & sonja.schreiner@vetmeduni.ac.at; https://kphil.ned.univie.ac.at/fileadmin/user_upload/li_klassische_philologie/S_M_Schreiner.pdf; <https://orcid.org/0000-0003-2391-5222>

Schmideler, Sebastian (Hg.) (2017): Wissensvermittlung in der Kinder- und Jugendliteratur der DDR. Themen, Formen, Strukturen, Illustrationen. Mit 120 Abbildungen. Göttingen: V&R unipress. ISBN 978-3-8471-0678-4; 454 S. ill.

Die 18 Beiträge des Sammelbandes gehen auf eine Tagung im Zentrum für Lehrerbildung der Technischen Universität Chemnitz im März 2016 zurück und verteilen sich auf fünf Teilbereiche („Grundlagen“; „Themen“; „Formen“; „Strukturen“; „Illustrationen“). Ein Autoren- und ein Abbildungsverzeichnis beschließen den Band. Umfangreiche Literaturverzeichnisse sind den einzelnen Aufsätzen beigegeben. Sebastian Schmideler zeichnet neben dem Einführungskapitel „Wissensvermittlung in der Kinder- und Jugendliteratur der DDR. Einführung in den Sammelband“, in dem er die Beiträge kurz vorstellt, für drei weitere Abhandlungen (in unterschiedlichen Sektionen) verantwortlich.

„Grundlagen“ sind von Sebastian Schmideler („Zur Sache mit dem Sachbuch in der Kinder- und Jugendliteratur



der DDR“) und Reiner Neubert („Von Ardenne bis Zeiske. Anmerkungen zur Sachliteratur für Kinder- und Jugendliche in der DDR“) abgedeckt. Schmideler erhebt gleichsam Prioritätsanspruch auf die systematische Aufarbeitung dieses Genres und spricht von (27)

literarischen Zeugnisse[n] und kulturgeschichtlich aufschlussreiche[n] Dokumente[n] von hohem zeithistorischem Wert. Aus ihnen lässt sich die Spezifik des Selbstverständnisses der DDR im Wortsinn ablesen [...].

Der kritischen Haltung Schmidelers, der nach dem „Spannungsverhältnis“ zwischen „individuelle[r] Handschrift“ und „der weltanschaulichen Verbrämung“ (36) fragt, steht Neubert gegenüber, da er – nicht zuletzt aufgrund seiner beruflichen Vergangenheit – mehr Ideologiefreiheit zu sehen vermeint als das Gros seiner Fachkolleg*innen (42):

Statt den Fokus auf ästhetische Bewertungsformen oder ethische Gegebenheiten zu richten, wurde oft die Ideologierelevanz mancher Texte einseitig überbewertet und deren Druckgenehmigungspraxis zu hinterfragen versucht.

In der Einleitung (23) spricht der Hg. von z.T. „streitbaren Beiträgen“; eine solche Grundstimmung dürfte nach Einschätzung der Rez. in der Diskussion nach dem Neuberts Beitrag zugrundeliegenden Vortrag stattgefunden haben.

Zum Komplex „Themen“ trägt Gina Weinkauff „Erzähl es nur weiter, Herr Urian!‘ Stellvertretende Welterkundungen in der Kinder- und Jugendliteratur der DDR“ bei. Auf die realistischen Reiseberichte, Abenteuerromane, das weite Feld des „Mythos des Reisens“ (81) und das divergente Spektrum eines „Reisediskurs[es]“, der sich zwischen „vordergründiger Klassenkampfmotivik und der entsprechenden Selbststilisierung des Arbeiter- und Bauernstaates“ und „komplexere[n] und wohl auch attraktivere[n] Rezeptionsangebote[n]“ (82) entfaltet, folgt mit Heidi Nenoffs „Zwischen Traum und Wirklichkeit. Literarische Utopien für Jugendliche in der DDR am Beispiel von Reimar Gilsenbachs *Der ewige Sindbad* (1975) und Joachim Walthers *Der Traum aller Träume* (1987)“ ein Artikel zu vordergründig fantastischer Literatur, wobei allerdings zum einen „die ästhetische Einkleidung von Staatsmodellen in literarischen Utopien hauptsächlich als Vehikel zur weltanschaulichen Erziehung“ (85f.) diene, zum anderen aber die (89 & 113)

Möglichkeit [ergriffen wurde], auch fern der strengen politischen Zensur und gleichsam durch die Hintertür der populärwissenschaftlichen Sachliteratur für Jugendliche der DDR subversive Kritik aus orthodoxer kommunistischer Perspektive am real existierenden Sozialismus zu üben. [...] Sowohl Gilsenbach als auch Walther haben [...] ihre Texte zwar frei ausgewählt, dabei jedoch verschiedene Gattungen grob vermischt, zum Teil fiktionale und faktuale Elemente nicht unterschieden, Texte gekürzt, vereinfacht, umgeschrieben und damit die Bedeutung der Texte massiv verändert, um sie in den Dienst ihrer politischen Absichten zu stellen.

Geralde Schmidt-Dumont widmet sich „Fortschritt versus Erbe-Bewahrung und Ökonomie versus Natur. Sachbücher für Kinder und Jugendliche der DDR aus den Jahrgängen 1981, 1982 und 1983“ – und damit einem zentralen Thema, das auch Jana Mikota eingehend beleuchtet („Da in unserer Republik die Naturreichtümer dem Volke gehören, sind auch alle Menschen zu ihrem Schutz verpflichtet.“ Natur- und Umweltfragen in Sachbüchern für Kinder und Jugendliche aus der DDR“). Schmidt-Dumont betrachtet „die Wandlungen im gesellschaftlichen Selbstverständnis der DDR“ in den Bereichen „Geschichtsverständnis“

(gemäß der „offizielle[n] Parteilinie“ zunächst ohne und dann mit der „Geschichte des Feudalismus und des bürgerlichen Kapitalismus“) und „[t]echnischer und organisatorischer Fortschritt“ zunächst ohne „Folgeschäden“ und ausschließlich konzentriert auf „die Euphorie in Bezug auf planerische Machbarkeit“ (alle Zit. 137), wobei (138)

[d]em logisch denkenden Leser [...] deutlich [wird], dass sich konsequente Verwertung und Erhaltung der Natur gegenseitig ausschließen. [...] Es wurde deutlich, dass an die kindlichen und jugendlichen Leser mit dem Wissen gleichzeitig eine bestimmte Weltsicht weitergereicht werden sollte. Und dass die Autoren und Illustratoren zu diesem Zweck gezielt vorgegangen sind in der Auswahl der Fakten, der sprachlichen Gestaltung des Textes und in dem Stil der Illustrationen. Alle können zu Instrumenten der Sympathiewerbung oder der distanzierenden Kritik am Sujet werden.

Mikota zählt „[d]ie Darstellung des Umweltschutzes in der DDR im Sachbuch [...] zu den vernachlässigten Forschungsgebieten in der Kinder- und Jugendliteraturforschung zur DDR“ (141), listet die wichtigsten legislativen Entwicklungen auf, spricht reale Problemlagen an und kommt nach der Vorstellung signifikanter Publikationen zu einem versöhnlichen Schluss und einem Desiderat (157f.):

Das Sachbuch für Kinder und Jugendliche in der DDR setzt sich vergleichsweise früh mit Themen des Naturschutzes auseinander und zeigt die Notwendigkeit auf, sich für die Natur zu engagieren. Das Sachbuch ist ein zeitdiagnostisches Medium [...] und] korrespondiert [...] mit Sachbüchern der BRD, die [...] ihre Leserinnen und Leser aufklären. Naturschutz, später dann Umweltschutz werden im Kontext der Friedensbewegung sowie im Rahmen der marxistischen Kapitalismuskritik diskutiert. [...] Ein Vergleich wäre notwendig, denn es sind nicht nur Unterschiede, sondern auch Gemeinsamkeiten, die sich bei aller Verschiedenheit der Geschichte der beiden deutschen Staaten in Ost und West finden lassen.

Maren Ahrens, Maria Becker und Maria Scholhölter wählen für ihren Beitrag „Nicht nur ein Ostprodukt! Ein Gespräch mit der Lektorin Maren Ahrens über Wissensvermittlung in der Zeitschrift *MOSAIK*“ die Interviewform und geben Einblick in die Entstehung und Entwicklung eines der einflussreichsten und langlebigsten Periodika, das als Qualitätsmedium über die Abwicklung der DDR hinaus Bestand hat. Beleuchtet wird Fankultur ebenso wie Verlagsgeschichte oder Inhalte und Produktion(sabläufe). Eine Fülle von Abbildungen aus den Heften und Redaktionsräumen lässt neben dem gesprochenen Wort ein lebendiges ‚MOSAIK‘ entstehen – ein Bild des realen Lebens.

Analog zum Kapitel „Themen“ umfasst auch „Formen“ fünf Aufsätze: Wiebke Heim widmet sich dem „Experimentierfeld Sachbuch. Heterogenes Erzählen und Darstellen in der enzyklopädischen Serie *Mein kleines Lexikon*“. Auf eine Einbettung in die Gattungsdiskussion folgt eine detaillierte Vorstellung der Reihe (unter Einarbeitung von Originalakten[vermerken] und mit einer Übersicht über die erschienenen und noch geplanten Bände). „Variation und Kontinuität“ (201) bestimmen das Erscheinungsbild und die Gesamtkonzeption einer „Reihe im Experimentierstadium und damit eine[r] Reihe im Wandel, die einen interessierten, großen Rezipientenkreis hatte“ (202). Eine „Einzeltitel-Übersicht“ (205-207) zeigt den breiten Horizont aus Original- und (russischer) Übersetzungsliteratur. Sebastian Schmideler verortet „Das Kinderlexikon *Von Anton bis Zylinder* als populärwissenschaftliche Weltanschauungsliteratur im Kontext: Entstehung, Spezifik

von Bild und Text, Auflagengeschichte“. Immerhin handelt es sich um einen *longseller* mit hohem Beliebtheitsgrad (13 Auflagen 1967-1989). Besonderes Augenmerk legt er auf die Anschaulichkeit, die hohe Qualität (und künstlerische Vielfalt) der Illustrationen und die Querbezüge zu beliebten und bekannten DDR-Kinder- und Jugendbüchern. Die (gewollt provokante) Frage „1.000 Stichwörter im Dienst des Sozialismus?“ lässt sich im Wesentlichen bejahen, darf aber nicht total auf Ideologie reduziert werden, wenngleich der „Aufgabenvergleich“ (233) Anpassungen, Ergänzungen und Streichungen an neue politische Gegebenheiten, aber auch an technische Möglichkeiten zeigt. Maria Becker bespricht „Das Sachwissen vermittelnde Bilderbuch der DDR in den siebziger und achtziger Jahren: Die Reihen *Schlüsselbücher* (1975-1990) und *Ein Tag im Leben...* (1975-1990)“, stellt den Altberliner Verlag vor und gibt reich illustrierten Einblick in zwei besonders liebevoll und künstlerisch höchst anspruchsvoll gestaltete Sachbuchserien, die aufgrund ihrer Qualität schon vor der Wiedervereinigung auch außerhalb der DDR erschienen sind und zwei unterschiedlichen Konzepten entsprechen: Die *Schlüsselbücher* fühlen sich primär dem Sachwissen verpflichtet, *Ein Tag im Leben...* mehr der Ästhetik (260f.):

In beiden Reihen konzentrieren sich die Autoren und Illustratoren auf die materialistisch orientierte Vermittlung eines Sachaspekts, gepaart mit unterhaltenden bzw. künstlerischen Elementen, wie sie in der DDR [...] und auch für aktuelle Sachbücher gefordert waren. [...] Mit Blick auf den qualitativen Sprung der Sachliteratur für Kinder und Jugendliche in den siebziger und achtziger Jahren lässt sich jedoch festhalten, dass beide Reihen die Poetisierung von Sachwissen vermittelnden Büchern für jüngere Kinder [...] mittragen, wenn nicht sogar wesentlich beeinflussen.

Liste sämtlicher in beiden Reihen erschienener Bücher geben einen beredten Einblick in die Themen- und Interessensvielfalt, eingearbeitete und aufgelistete Druckgenehmigungsakten sind von hohem zeithistorischem Wert. Bettina Kümmerling-Meibauer und Jörg Meibauer analysieren in „Keines zu klein, Helfer zu sein“. Das deskriptive Bilderbuch in der DDR zwischen Information und Propaganda“ 35 Bilderbücher (1951-1982), „sowohl textlose Bilderbücher als auch Bilderbücher mit Text“ (267), solche in Prosa ebenso wie einige, die Verse enthalten. Auf eine (für das Verständnis unabdingbare) Inhaltsübersicht folgt jeweils die „[p]ropagandistische Strategie“ (278), wozu „die absichtliche Auslassung von relevanten Informationen“ gehörte – gemäß der Devise ‚Parteilichkeit vor Wahrheitstreue‘ bis hin zur „Täuschung oder Manipulation“ (alle Zit. 281). Es verdient ergänzt zu werden, dass das realsozialistische, vom ‚antifaschistischen‘ [!] Ministerium für Land- und Forstwirtschaft herausgegebene Beispiel *Karl Kahlfraß und sein Lieschen* (1952) in seiner antiwestlichen Grundhaltung erschreckend an Annelies Umlauf-Lamatschs nationalsozialistischen *Pampf der Kartoffelkäfer* (1943) erinnert. Die Verf. kommen zum Schluss (289):

Natürlich ist die beabsichtigte Manipulation kindlicher Einstellungen kein Spezifikum von DDR-Literatur. Diese liegt schon in religiöser Kinderliteratur vor. Man kann sich daher fragen, ob Kinder derartigen Manipulationen stets strikt unterworfen sind. [...] Propagandisten wissen nur zu genau, dass eine übersteigerte Propaganda zu Gegenbewegungen und -überzeugungen führen kann. Ein kleiner Helfer zu sein, kann Spaß machen und dem Gemeinwohl dienen. Aber immer auf Befehl „helfen“ zu müssen, ist eine Last.

Der Titel des Beitrags orientiert sich an Büchern wie *Als Thälmann noch ein Junge war* (1976), einer ‚Biographie‘ einer „wichtige[n] Identifikationsfigur in der SED-Kultur“ (279)

und dem Namensgeber der Thälmann-Pioniere, denen man mit zehn Jahren beitreten konnte (oder musste), *Paul und Janni finden Teddy* (1978) oder *Fidibus paß auf* (1961), das durch modern(istisch)e Montagen von Photos und Illustrationen heraussticht. Abschließend stellt Jörg Meibauer „Das Sprachspielbuch *Die dampfenden Häse der Pferde im Turm von Babel* (1978) von Franz Fühmann“ vor. Der Titel ist selbst Sprachspiel(erei): ein Amalgam aus der alttestamentarischen Erzählung vom Turmbau zu Babel und dem erfundenen Dichtewettstreit zwischen Homer und Hesiod, im Zuge dessen Homers Vers „Rindfleisch gab es zu Mahl und die dampfenden Häse der Pferde“ (293) sinnvoll fortführen sollte. Meibauer widmet sich Paratexten, Illustrationen, der westdeutschen Lizenzausgabe, der klaren *crossover*-Ausrichtung, die bereits im Untertitel *Ein heiteres Sprachbuch nicht nur für Kinder* greifbar wird, der Rahmengeschichte, in die die eigentlichen Sprachspiele eingebettet sind, und natürlich den Sprachspielen, den dahinterstehenden Theorien und den (horazischen) Prinzipien von *prodesse & delectare*, hier ‚Heiterkeit‘ und ‚Belehrung‘, v.a. aber der Lyrik (mit konkreten, mit praktischen, mit fasslichen Beispielen). Meibauer fasst zusammen, dass das Buch viel mehr ist als ein Informationsreservoir (309):

Fühmanns Buch ist sicherlich ein Buch, das Kinder über Sprache informiert. Insofern ist es ein Sachbuch. Es verfolgt aber einen weiteren Zweck: Kinder so über Sprache zu informieren, dass sie ihr ästhetisches Potenzial erkennen, ein Potenzial, von dem Fühmann glaubt, dass es den Kindern helfen wird, sich selbstständig und kritisch zu behaupten. Und dieses Potenzial ist am ehesten in der Lyrik als einem großen Sprachspiel zu sehen.

Unter „Strukturen“ sind vier Beiträge versammelt. Karin Richter schreibt über „Zwischen Erzählung und Sachliteratur. Gedanken für weiterführende Forschungen zur Kinder- und Jugendliteratur der DDR“ und konzentriert sich dabei auf Geschichte, Reiseliteratur und „Sachmärchen“ (324). Die Verfasserin plädiert für eine gesamtdeutsche Betrachtung der Genres. Nicht die „Wiederveröffentlichung“ der präsentierten Texte steht für sie im Vordergrund und auch nicht „die Frage nach den Hintergründen für das verlegerische Experimentieren mit verschiedenen Mischformen“, sondern die Herausforderungen durch den „Medienwandel“. Richter plädiert grundlegend und zukunftsorientiert keineswegs für „praktizistische Lösungen“, sondern für

eine Auffassung von theoretischer Fundierung, die sich nicht auf einen engen Zirkel bezieht, sondern das jeweilige Feld der Praxis nicht aus dem Blick verliert. Diskussionen über die Kanonliteratur, über kindliche Lektürepräferenzen, über die ästhetische Wertung von Literatur und anderen Medien leiden immer wieder darunter, dass ihnen ein exakter theoretischer Hintergrund fehlt. (alle Zit. 326f.).

André Barz bespricht „Geschichtswissen vermittelnde fiktionale Kinderliteratur der DDR: Gerda Rottschalks Kinderbücher über die Urgesellschaft“ und stellt den Kinderbuchverlag und die DDR-Lehrpläne für den Geschichtsunterricht vor: Anschaulichkeit, Ästhetik und Methodik kommt dabei hohe Wertigkeit zu. Rottschalks Texte und Preuß' Illustrationen entsprechen diesen Vorgaben perfekt; die Bücher sind „gelungene Ergebnisse des Ringens um populärwissenschaftliche Literatur in der DDR“ (352). Auch Thomas Arnold bleibt im schulischen Kontext und präsentiert „Historische Erzählungen im Schulunterricht. Herbert Mühlstädt's ‚Der Geschichtslehrer erzählt‘ im historischen Kontext“. Er vergleicht sehr anschaulich die Geschichtsdidaktik im geteilten Deutschland, entwirft theoretische Grundlagen für „[h]istorische Erzählstoffe im Geschichtsunterricht der DDR“ (362) und stellt Mühl-

städt's Publikationen konzeptuell und rezeptionsgeschichtlich vor: Neben „sozialistische[s] Pathos“ treten „bürgerliche Erzählstrukturen“ (370), große Schlachten dominieren seine Bücher ebenso wie „epische Form“ (371). Kindliche Helden erleben Abenteuer und bestehen Bewährungsproben. Neben dem Geschichtsunterricht sind historische Stoffe im Deutsch-, Geographie- und Heimatunterricht von gesteigerter Wichtigkeit: Erzähltexte in den Ergänzungsmaterialien für Lehrer*innen entsprachen dabei Mühlstädt's Vorgaben (373 & 375):

Diese beginnen oft spannend, aber in jedem Fall so, dass der kindliche Rezipient mit den Mitteln des Erzählens gleichsam hineingezogen wird in eine andere, vergangene Zeit. [...] Dass sie für Geschichte und historische Literatur zu begeistern vermögen, bleibt unstrittig. Dass sie nicht von eigenem Nach-Denken und kritischer Rezeption entbinden, ebenso.

Zahlreiche bunte Cover von Mühlstädt's Reihe lassen uns zudem auf der bildlichen Ebene in dessen Welt eintauchen. Bilder dominieren auch Sebastian Schmideler's Beitrag mit dem breiten Bogen „Vom ‚Kaleidoskop‘ bis zur ‚Bilderbude‘. Visuelle und visualisierende Anschauungsbildung in der populärwissenschaftlichen Kinder- und Jugendliteratur der DDR“. Text und Bild sind insbesondere in der KJL kaum voneinander zu trennen, was der Verf. an der DDR-typischen „Theorie der Anschaulichkeit“ (383) exemplifiziert. Er spricht vom „piktoralen“ und vom „verbalen Code der Wissensvermittlung für diese emotionalisierende und klare innere Vorstellungsbildung der jungen Leserschaft“ (385) unter ästhetischem Gesichtspunkt. Diese „[v]isuelle[n] Darstellungsstrukturen“ (386) erläutert er an signifikanten Beispielen aus den Bereichen Natur und Architektur, am Jahrbuch *Kaleidoskop*, an mehreren Bänden von *Albert's bunte Bilderbude* und – besonders reizvoll – an Kunstbilderbüchern wie *Felix auf dem gelben Kissen. Geschichten von Tieren in der Malerei* (400f.):

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass visuelle und visualisierende Wissensvermittlung im Sachbuch für Kinder und Jugendliche sich im Spannungsfeld von Anschauungsbildung und Weltanschauung bewegte. Auffällig ist, auf was für einem vergleichsweise hohen Reflexionsniveau die Sachbuchproduktion für Kinder und Jugendliche die Traditionen der Anschauungsbildung aus der Geschichte der Realienpädagogik und des Anschauungsunterrichts im 18. und 19. Jahrhundert fortführte.

Das letzte Kapitel, „Illustrationen“, vereint „Illustration im Sachbuch der DDR. Stil, Stilisierung und Technik“ von Andreas Bode, der vierzig Jahre Sachbuchillustration Revue passieren lässt, und Anne Preuß' sehr persönliche „Anmerkungen zum Beitrag des Grafikers Gerhard Preuß zur Kinder- und Jugendliteratur der DDR“. Ähnlich wie das Interview mit der *MOSAİK*-Lektorin Maren Ahrens ist Preuß' Beitrag über die Arbeit ihres Onkels ein aufschlussreicher Bericht über Arbeitstechniken, die Realität des Arbeitsalltags und die praktische Umsetzung künstlerischer Konzepte. Als seine Nachlassverwalterin hat er ihr „einen großen Schatz übertragen, zusammen mit der Verantwortung, im Sinne einer nachhaltigen ästhetischen Bildung, kulturvolles Leben und fundiertes, die Gegenstände durchdringendes künstlerisches Wirken zu entwickeln und zu initiieren“ (442). Sie lässt uns hineinschauen in diesen ‚Schatz‘, in Zeichnungen, Entwürfe, Notizen, seine Wohnung, sein Leben und seine Korrespondenz – unschätzbar und neu, denn „[ü]ber Gerhard Preuß ist kaum etwas im Internet zu finden. Es entsprach nicht seinem Wesen, sich in den Vordergrund zu drängen oder in der Öffentlichkeit auf sich aufmerksam zu machen.“ (433) Bode wiederum äußert

sich zu Technik, Typographie, Verhältnis von Photographie und Illustration und zu sozialistischer Ideologie. Den beschriebenen Gestaltungsreichtum illustrieren zahlreiche Abbildungen, abgerundet durch exemplarische Vorstellungen von bekannten Illustratoren (Eberhard Binder, Klaus Ensikat und Egberth Herfurth). Besonders hübsch und doppeldeutig ist des Letztgenannten Illustration *Die Preisfrage* im 1991 im Kinderbuchverlag erschienenen *Derdiedasbuch*, auf der zwei Hunde zu sehen sind, auf deren Halsbändern ‚exquisit‘ und ‚delikat‘ steht – Anspielungen auf DDR-Kaufhausketten (428f.):

Die Vielfalt der Themen und ihrer grafischen Umsetzung war ähnlich groß wie in der Bundesrepublik, die Gewichtung allerdings teilweise verschieden, während sich die stilistischen Veränderungen annähernd gleichzeitig vollzogen [...]. Die Unterschiede zur Illustration anderer Länder waren vor allem in der Individualität einzelner Künstler begründet, die das Bild der Sachbuchillustration wie der DDR-Illustration überhaupt wesentlich mitprägten.

Der Sammelband ist so facettenreich wie das in seinem Zentrum stehende Sachbuch. Er verdient es, von vielen gelesen zu werden. Dasselbe gilt für die besprochenen Werke: Man sollte sie wieder *ansehen* – und sich selbst ein Bild machen von der betörenden Ästhetik und der verstörenden Ideologie. Und v.a. begreifen, dass die eine keineswegs immer, aber eben oft auch nicht von der anderen zu trennen ist, dass Anpassung und Subversivität nahe beieinanderliegen und sich die intendierte Aussage gerade nicht *prima vista* dem Auge der Betrachter*innen erschließt, sondern mit Herz und Hirn erspäht und erlesen werden muss.

Sonja Schreiner

Sonja Schreiner: Neolatinistin und Komparatistin, Wissenschaftsreferentin im Institut für Klassische Philologie, Mittel- und Neulatein der Universität Wien; Forschungsinteressen: Fachliteratur (mit den Schwerpunkten Zoologie und [Veterinär]medizin), Wirkungs- und Wissenschaftsgeschichte, Adaptationsstrategien antiken Wissens für Kinder und Jugendliche: sonja.schreiner@univie.ac.at & sonja.schreiner@vetmeduni.ac.at; https://kphil.ned.univie.ac.at/fileadmin/user_upload/li_klassische_philologie/S_M_Schreiner.pdf; orcid.org/0000-0003-2391-5222

Neuerscheinung im Praesens Verlag



Susanne Blumesberger, Wynfrid Kriegleder, Ernst Seibert (Hg.):

Kinderliteratur als kulturelles Gedächtnis. Beiträge zur historischen Schulbuch-, Kinder- und Jugendliteraturforschung II

(= Kinder- und Jugendliteraturforschung in Österreich. Veröffentlichungen d. Österreichischen Gesellschaft für Kinder- und Jugendliteraturforschung, Band 18)

2021, ISBN 978-3-7069-1091-0, ca. 300 Seiten

ISSN 1607-6745



www.praesens.at

Mythisierung des Märchens als Propagandaliteratur in der NS-Zeit und ihre weitreichenden Folgen

Shinto for children in Hayao Miyazaki's *My Neighbour Totoro*

Fantastische Tierwesen und wo und warum sie außerhalb der antiken Mythologie zu finden sind – eine Spurensuche im *Harry Potter*-Universum und darüber hinaus

Metamorphoses of Medusa: The Reception of the Gorgon in 21st-century Culture for Children and Young Adults

Greek Mythology as Children's Literature: Humour and Fantasy in Retelling the Greek Literary Anthology to Primary School Students

Sophokles bildgewaltig aktualisiert? Ödipus, Elektra und Antigone im Comic und Graphic Novel für Heranwachsende zur Bestätigung eines selbstbestimmten Menschenbildes

„Entsunkenes Licht angeln“ – eine Reise der Sinnsuche mit Gilgamesch, Neruda und jungen Lernenden aus Einwandererfamilien

Geschichten aus der griechischen Mythologie als Abenteuerwelt und als klassisches Bildungsgut. Wege zur Mythologie in der Grundschule und in der Sekundarstufe I auf dem Hintergrund einer multimedialen Kinderkultur