

III Reviews

Le Conte populaire français. Contes merveilleux. Supplément au Catalogue de Paul Delarue et Marie-Louise Tenèze. Établi par **Josiane Bru**, édité par **Bénédicte Bonnemason**. Postface de **Nicole Belmont**. Toulouse : Presses Universitaires du Midi, 2017. 712 pp.

Reviewed by **Michèle Simonsen**: retired Associate professor, Institut for Folkloristik [Department of Folklore Studies], University of Copenhagen, E-Mail: michele.j.simonsen@gmail.com

<https://doi.org/10.1515/fabula-2018-0110>

The French Catalogue of Folk Tales was started by the eminent French folklorist Paul Delarue on the model of Anti Aarne and Stith Thompson's international catalogue *The Types of the Folktale*. To my mind, it is also one of the best and most useful of all national catalogues. Unlike other catalogues influenced by AT, it does not only list all versions of every tale type known to the authors together with their sources; it also publishes in extenso one version of every tale type; indicates for each version its narrative episodes with a system of capital letters and the concrete form of its various motifs – Alan Dundes' 'allomotifs' – with a system of small letters. In that way, a reader without access to the text of a particular version can reconstruct its narrative. This is invaluable for comparative research, even though it cannot convey its stylistic flavor.

Paul Delarue died shortly before the publication of the first volume of *Contes merveilleux* (Tales of Magic) in 1957. It was pursued on the basis of his notes and archives by his colleague Marie-Louise Tenèze, who later published the second volume on *Tales of Magic* (1964), the third on *Animal Tales* (1976), and the fourth on *Religious Tales* (1985). She published a fifth volume on *Contes-Nouvelles* in collaboration with Josiane Bru.

The huge increase in the collecting of tales, the popularity of *néo contage*, i. e. the revivalist movement of storytelling, as well as the emergence of new types of performance had long demanded a revision of the two volumes on tales of magic. Josiane Bru from the Toulouse Center of Social Anthropology has undertaken this immense task.

The initial catalogue, written for scholars, included learned commentaries at the end of each chapter. Since then, the interest in folktales has increased hugely, and extended to writers and storytellers, to local associations eager to rediscover their culture and to the public at large. Thus, this Supplement wants to be accessible to this enlarged audience. Needless to say, it does not make the previous Catalogue superfluous for scholars, all the more so since the learned commentaries are not reproduced in the Supplement.

The general Bibliography has been enlarged with some of the major works on folktales, among which several seminal works by Marie-Louise Tenèze and Nicole Belmont. The new entries come from the many collections published since 1957, but also from some of the classical collections from the nineteenth century, whenever reedited in new, scholarly annotated editions.

The initial Catalogue listed both tales collected in France (and translated whenever told or published in other languages spoken in France, e.g. Breton, Occitan) – and tales in French collected in other parts of the world. Yet the huge amount of tales collected in French speaking Canada and in previous French colonies means the list of tales collected outside France is not exhaustive.

The Introduction by Josiane Bru gives a very clear overview for lay people of the nature of folktales and of folktale research, and the Post face by Nicole Belmont presents the groundbreaking works of the Swiss scholar Max Lüthi on the poetics of folktales and of Marie-Louise Tenèze's on the narrative structure of French tales of magic.

This Supplement will also be a great help for local associations trying to classify their audio-visual collections.

This invaluable Supplement to the French catalogue of tales of magic has been established by Josiane Bru and edited by Bénédicte de Bonemason within the framework of the Laboratoire d'anthropologie sociale, University of Toulouse. Hopefully, this team will continue the catalogue with further volumes on the *Tales of the Stupid Ogre* and on *Facetious Tales*.

Miracles and Murders: An Introductory Anthology of Breton Ballads. Edited and translated by **Mary-Ann Constantine** and **Éva Guillorel**. Oxford: Oxford University Press, 2017. 250 pp.

Reviewed by **Dr. David Elton Gay**: Research Associate, Folklore Institute, Indiana University, Bloomington, IN, USA, E-Mail: dafyddgay@gmail.com

Miracles and Murders is a most welcome addition to the English-language scholarship on ballads because it presents to an English-speaking audience the largest collection of Breton ballads available in English.

The *Introduction* orients the reader in the study of the corpus of Breton ballads, which, though little-known to English-speaking scholars, is nonetheless quite extensive. The first part of the *Introduction* examines ballad collecting in Brittany from the nineteenth century to the present; this section includes a brief but careful examination of La Villemarqué's 1835 collection *Barzaz-Breiz*, a collection that has sometimes been treated as a fraud, but which has been very influential in the study and collection of Breton ballads. Constantine and Guil-

lore show that while La Villemarqué did use a far heavier editorial hand than later editors of the ballads would find appropriate, his work is nonetheless fully grounded in the Breton ballad tradition.

The second part of the *Introduction* then examines the nature of the Breton ballad tradition. Not only do the authors describe the traditional ballads and their settings, they also examine how the collectors and scholars of the Breton ballad have themselves shaped the perception of the tradition. The introduction concludes with sections on the ballads as a version of folk history and on the performance of the ballads.

According to the authors, the Breton ballad repertoire in the previously published collections misrepresents the repertoires of the traditional singers (15–16). The Breton ballad tradition has included both professional and amateur performers. As the authors note, “In Brittany as elsewhere the notion of a ‘pure’ or ‘authentic’ song tradition preserve by indigenous tightly knit communities is not especially helpful.” (18) Not only is there an interaction between amateur and professional performers, the ballad tradition also shows interaction “between oral and written or printed sources, and between languages.” (19) The French domination of Brittany has thus very much left its mark on the Breton traditions.

The ballads are presented with the Breton text and English translation on the same page in parallel columns, which facilitates its use by students of Breton. The commentary to the ballads is good on such matters as the supposed historical origins of the individual ballads and on variation in the ballads. A problem arises, however, when, Constantine and Guillorel discuss historicity in the ballads; they see the historicity of the ballads almost exclusively in terms of whether or not the ballads can be tied to specific historical events. Because of their focus, Constantine and Guillorel thus miss the opportunity to analyze how the Bretons created their own folk understanding of the past in these ballads, an imagined history that clearly was of importance to the Bretons.

While that does place an important limitation on this anthology, it must also be said that this is the largest anthology of Breton ballads available in English. Constantine and Guillorel are to be thanked for this most useful and important addition to the body of scholarship on ballads and folk narrative.

The Book of Greek & Roman Folktales, Legends & Myths. Edited, translated & introduced by **William Hansen**, illustrated by **Glynnis Fawkes**. Princeton and Oxford: Princeton University Press 2017, xxviii+549 S., 28 Abb., 2 Tab.

Reviewed by **em. Prof. Dr. Walter Puchner**: Institut für Theaterwissenschaft, Universität, Athen, Griechenland, E-Mail: wpohn@theatre.uoa.gr

Es handelt sich um eine interessante Kollektion mündlicher Geschichten, die im griechischen und römischen Altertum erzählt wurden, Kulturen, die trotz ihrer überwältigenden Schriftlichkeit, die immer noch das Fundament der europäischen Kulturtradition bildet, vorwiegend orale Kulturen gewesen sind. Das Erzählgut ist daher auch vielfältiger als in den heutigen, vorwiegend von Schriftwesen und Presse diktierten Kulturprofilen. Unter den aus den Schriftquellen erfassten Oralnarrationen befinden sich bekannte Geschichten, wie die *Aesopischen Fabeln*, aber auch selten als solche aufgezeichnete Narrative, die nur in entlegenen Quellen zu finden sind. Auch Kenner der Altphilologie werden hier noch so manches Unbekannte entdecken. Der Verf. ist auf dem Gebiet der antiken Folklore mehrfach ausgewiesen: unter seinen Monographien befindet sich auch eine *Anthology of Ancient Greek Popular Literature*, Bloomington Indiana Univ. Press 1998, sowie zwei Kompendien: *Ariadne's Thread: A Guide to International Tales found in Classical Literature*, Ithaca, Cornell Univ. Pr. 2002, und *Classical Mythology: A Guide to the Mythical World of the Greeks and Romans*, Oxford, Oxford Univ. Press 2005. Die jeweiligen Narrative sind direkt aus den griechischen und lateinischen Quellen ins Englische übersetzt. Dieses neue Kompendium antiken Erzählguts ersetzt nun den ehrwürdigen, vor hundert Jahren entstandenen Band von August Hausrath und August Marx, *Griechische Märchen, Fabeln, Schwänke und Novellen aus dem klassischen Alterthum*, Jena 1913 (zweite Edition Jena 1922). Auf die Oralität bzw. Märchenhaftigkeit vieler mythologischer Stoffe (etwa die Ödipuslegende) haben klassische Philologen schon früh aufmerksam gemacht.

The present volume offers a wide section of traditional oral stories. It emphasizes informal narratives such as legends, novella, anecdotes, jokes, fables, fairytales, and the like, many of which are not easily accessible even to classical scholars, and is the most extensive compilation of ancient popular tales ever made [...] I offer these tales for their crystallizations of ancient life and thought as well as for the pure enjoyment they afford as stories, as expressions of an old and exquisite art. (xxvii)

Die Kollektion umfasst 369 Geschichten populärer Erzählkunst von mythischer Zeit bis in die Spätantike; längere Narrative wurden mit einer Ausnahme aus Raumgründen exkludiert. Die Präsentation erfolgt nicht nach Textkategorien, was dem Autor zu trocken erschien, sondern nach Themenbereichen in lockerer Gruppierung. Über diese Selektionsprinzipien gibt die ausführliche *Introduction*

(1–46) Auskunft. An oralen Erzählgattungen ist so ziemlich alles vertreten: bei den traditionellen ‚faktischen‘ Narrativen, die Glaubwürdigkeit beanspruchen, Mythen, Heldensagen, historische Sagen, religiöse Legenden (Aretologie/Wunderberichte göttlicher Provenienz, Sakralnarrative), belief legends, contemporary (or urban) legends, Anekdoten (Apophtegmen, catch tales), persönliche Narrative (Memorate, persönliche Erlebnisse); bei den fiktionalen Geschichten Zauber- und Wundermärchen, religiöse Legenden, Novellenmärchen (z. B. die Geschichte von der Witwe von Ephesos), Tierfabeln und Fabeln (auch verkürzt als Sprichwort), Schwänke, Witze, Lügengeschichten, Kettenmärchen. Auf die Problematik der Gattungskategorien und die Durchlässigkeit der Gattungsgrenzen braucht hier nicht eingegangen zu werden, denn der Verf. benützt sie für seine Geschichtensammlung nicht.

Die 369 Kleinformen der Oralität sind in acht thematische Komplexe gegliedert: 1. *Kings and Princesses* (darunter auch als längste Erzählung die Geschichte von *Cupid and Psyche*, das Rhampsinitos-Märchen), 2. *Gods and Ghosts* (divine epiphanies, lower mythology [Narziss], shape-changers [Werwolf, Empousa], ghosts, early wonder-workers, transmigration of souls, magicians and witches, divination and seers, fate [*Der Ring des Polykrates*], Jews, Christians and Pagans), 3. *Legends on various themes* (the bizarre, irony [dankbarer Delphin, *Androkles und der Löwe*], children, friends, rulers and tyrants, justice), 4. *Tricksters and Lovers* (trickery and cleverness, lovers and seducers [*Hippolytos und Phaedra*, *Die Witwe von Ephesos*, *Hero und Leander*]), 5. *Artists and Athletes* (artists and the arts, athletes), 6. *Memorable Words, Notable Actions* (portents, characterizations, laconic Spartans, delusion, memorable words [“Et tu, Brute?”], memorable experiences, summing up and last words, deaths), 7. *Sages and Philosophers* (truth and wisdom, converting to philosophy, benefits and perils of philosophy, the philosophic life, wealth vs. wisdom, the Cynics [Laternen des Diogenes], philosophers criticize one another, education and learning, discoveries and inventions, happiness and contentment, on drinking, on behaving like animals, Aesopic fables, short fables), 8. *Numskulls and Sybarites* (traditional numskulls, other numskulls, wits, miscellaneous, the delicate Sybarites, tall tales). Es ist schade, dass eine Rezension wenig von dem köstlichen Lesegenuss vermitteln kann, von dem Einblick, den man in das Alltagsleben der Alten gewinnt, von Denkstrukturen und Klatsch, Witz und Ironie, der Freude am Geschichtenerzählen und der Geselligkeit.

Der Band ist hervorragend und aus der Sicht der Folklore und der Klassischen Philologie sorgfältig redigiert. Schon der Haupttext bringt sofort nach jedem Text pragmatologische Erklärungen und Information, Quellenangabe und eventuelle Varianten derselben Geschichte mit Abweichungen usw. Das dokumentiert im Detail der umfangreiche *Appendix*. Er beginnt mit einem Abschnitt

Across the Genres: Ancient Terms, Belief, and Relative Numbers (421–432), wo u. a. festgehalten ist, dass, ganz ähnlich wie heute, die persönlichen Narrative zahlenmäßig überwiegen, gefolgt von Alltagsgeschichten (legends), dann Märchen (folktales) und zum Schluss erst die Mythen. Dieses Ergebnis wäre freilich noch nach Epochen auszudifferenzieren, denn die Antike dauerte zumindest ein Jahrtausend. Es folgt ein Abschnitt *Notes on the Tales* (433–478) mit Stellenangabe, Texteditionen und Sekundärbibliographie (in Abbreviation, verweist auf die Bibliographie), Typenbestimmung der Erzählung nach ATU (soweit möglich). Sodann das Glossar (479–482), hilfreich für einen weiteren Leserkreis; die umfangreiche und akribisch zusammengestellte internationale Bibliographie (483–514), eine Auflistung der benützten antiken Quellen (515–520), eine *List of International Stories* (521–525), wo die Typenbestimmung der Narrative nach ATU in zwei Spalten einander gegenübergestellt wird (welche Erzähltypen sind durch welche Geschichten vertreten) sowie ein detaillierter Generalindex (527–549) beschließen den Band. Derart ist das Geschichtenkompendium aus der Antike systematisch aufgeschlüsselt und von einem auf dem letzten Stand befindlichen wissenschaftlichen Apparat begleitet, der auch den Fachmann, Folkloristen oder Klassischen Philologen befriedigen wird. Die breit gestreute Auswahl der Erzählungen in Kurzform wendet sich freilich an ein breiteres Leserpublikum, die Selektion ist auch von ästhetischen Kriterien gesteuert wie Erzählkunst, Witz und Lesegenuss. Klassische Philologen werden unter der beispielreichen Kompilation auch seltene und wenig bekannte Funde verorten, Folkloristen feststellen, dass so manches von den Geschichtchen noch in der gegenwärtigen Oralität weiterlebt oder zumindest aus der Literatur und von der Allgemeinbildung her bekannt ist. Dem Autor ist als Kenner der Materie gelungen, den handgreiflichen Nachweis zu erbringen, dass man an antikem Schrifttum auch Spaß haben kann und dass die *conditio humana* der Alten von den Neuen nicht so grundsätzlich verschieden ist.

Lorea, Carola Erika: *Folklore, Religion and the Songs of a Bengali Madman: A Journey Between Performance and the Politics of Cultural Representation* (Jerusalem Studies in Religion and Culture 22). Leiden/Boston: Brill, 2016. xviii, 332 pp., figs.

Reviewed by **Dr. Heda Jason:** private scholar, E-Mail: hpj2010@gmail.com

Carola Erika Lorea describes in detail a Baul contemporary religious sect in the Indian state of Bengal. The sect centers on a certain kind of non-narrative songs. The authorship of the words and tunes of these songs and the basic collection of songs is ascribed to the late singer/leader named Bhaba Pagla, data about whom is scant at best. The sect professes a religion of the revelational kind. It is prose-

lytizing and well organized with mass meetings and mass media publications of the performances of its songs. Thus investigations of the sect can be done in four directions: (1) sociological aspects: the history, development and organization of the sect and its activities and the place of the sect in general society; (2) religious aspects: the sect's values and ideologies and their development; (3) literary aspects: the content and the prosody of the texts-songs and the structure of the performances; and (4) performative aspects: musical structures, vocal, instrumental and kinetic performances. Of these fields of interest, Lorea discusses mainly the sociological and performative aspects of this sectarian movement. The book is richly illustrated with many photos of the sect's leaders, singers, worshipers, performances, temples, holy statues and acts of worship, as well as of tourist souvenirs sold in marketplaces; maps of the spread of the sect complete the picture.

Lorea did an enormous quantity of library work and field work to describe all the details and aspects of the tradition; she deserves our deep gratitude for her effort. India is not an easy place to do field work.

Her analysis starts with the premise that the Baul literary works, their production and performative aspects have some relation to folklore. The term 'folklore' starts the book's title and is used all over. This makes her work of interest to the readers of *Fabula*, mainly to the students of oral-and-folk literature among them. Therefore I am presenting my thoughts about Lorea's work to the readership of *Fabula*, to our folk-literary circle.

How should we approach Lorea's materials? Could they be considered to be of the kind of literature labeled 'folklore'? The discussion of the question "what 'is' folklore?" is largely based on the famous twenty-one descriptions in M. Leach's dictionary¹: twenty-one scholars were each asked to describe the concept of 'folklore' and each presented their thoughts on the matter. The scholars examined complex societies, assumed 'folklore' to be inherently related to the lower classes and to be anonymously created.

If one tries to summarize the main features common to all these descriptions the following picture emerges: anthropologists and ethnologists among the scholars consider 'folklore' to include all orally transmitted knowledge and traditions of all aspects of human culture in the above mentioned lower classes. A second set of scholars, describe 'folklore' as the artistic activity (oral literature, music and dance) of the lower classes of a society; the emphasis is on the artistic expression. This group can be labeled as 'folklorists'.

¹ Leach, Mary/Fried, Jerome (eds.): *Funk and Wagnalls Standard Dictionary of Folklore, Mythology and Legend*. 2 vols., New York 1949–1950, here 1949.

Thus, there are two basic possibilities of what kind of phenomena should be designated by the term 'folklore'. The first possibility, favored by the first set of scholars, is to include in the concept of 'folklore' the entire culture of the lower illiterate/semi-literate social classes (the social, spiritual and material components). These objects are anonymously produced. According to this possibility 'folklore' can be distinguished by the social position of its producers and users and by the anonymity of authorship. Anything produced by, and belonging to the culture of the lower classes is by definition 'folklore'.

The other possibility, favored by the second set of scholars, provides a more limited description of 'folklore'. This option holds that the term is used only for specific artistic forms ('folk literature', 'folk music', 'folk dance') but not the material arts (such as drawings, clothing, architecture, sculpture, etc.), which are seen as the purview of ethnographers. 'Folklore' includes literature, music and dance created and consumed by the above mentioned lower classes, mainly in the oral medium, anonymously produced and composed according to certain rules and models of which the carriers of these art forms are not conscious.

Therefore, when we come to distinguish folklore from other cultural products we must do so using several axes. The first axis uses the above mentioned second definition and specifically the unique attribute of folklore that it is always composed with an internal set of rules and models unconsciously used by the performer. This axis distinguishes between 'folklore literature' and 'authored literature' and does not see the latter as folklore.

The second axis which distinguishes folklore from other cultural products is that of 'patterns of culture'; every complex society has a pattern with a 'cultural center' and a 'cultural periphery'. In the center of the society is the reigning official religion while 'folklore' is the cultural product formed in the periphery.

At this point it should be noted that a cultural product being 'oral' does not necessarily denote that it is 'folk' (and vice versa). There are many kinds of works which exist in the oral medium but are not 'folk', rather, they are elite products and stand in the center of the culture. On the other hand, there is a huge written literature which is peripheral in quality. Therefore 'oral' and 'folk' cannot be used as the only axis for distinguishing folklore cultural products.²

When attempting to characterize Baul culture we must ask where to place Baul sects on each of these two axes, namely, 'oral vs. written' and 'folk vs. elite'. When using the first axis, it appears that the Baul culture includes only artistic forms (poems, music, dance, sculpture). On the second axis the Baul sect is

² See Jason, Heda: Literature, Letters, Verbal Texts. What Is It That We Are Dealing With? In: *Fabula* 33 (1992) 208–244.

a sectarian movement and is not in the center of the general society; yet, as a religious sect it forms a society in its own right. In such sectarian societies, the artistic expressions in word, music and dance are the center of the culture. As was mentioned earlier, the Baul culture being in the oral medium does not indicate whether it is 'folk' or 'elite'. Therefore, using our existing analytical tools, it is not clear, whether we should consider this sect's artistic products to be 'folklore'.

Lorea posed a problem to us folklorists who consider 'folklore' to be the artistic part of the cultural periphery. It will be our scholarly duty to solve this problem: How do we fit these peripheral phenomena into our world picture? What are their qualities? What is their relationship to other kinds of literature and art? Where do we place them in the framework of religion? Where do they fit in the web of the society?

Would this not be an interesting challenge? Let us spit into our hands, roll up our sleeves and get going.

Marzolph, Ulrich: *Relief after Hardship. The Ottoman Turkish Model for The Thousand and One Days.* Detroit: Wayne State University Press, 2017. Vorwort + 151 S.

Reviewed by **Dr. Sevgi Ağcagül**, Bonn, E-Mail: agcaguel@uni-bonn.de

Die frühe osmanische Geschichtensammlung *Ferec ba'd eş-şidde* (vierzehntes Jahrhundert) ist die textliche Grundlage der hier vorgestellten Arbeit, mit der der Autor ein dicht gewebtes Geflecht der komplexen Zusammenhänge zwischen arabischen, persischen und türkischen narrativen Traditionen zeichnet und die Verwertung dieser Traditionen in westlichen Kontexten aufzeigt. Letzteres darf neben einer Synthese bisheriger Forschung und der Beleuchtung ihrer Ergebnisse aus der Perspektive einer komparativen „folk narrative research“ (5) als Ziel der Arbeit genannt werden,¹ wodurch diese sich zum einen in die laufende orientalistische narratologische Forschung einreicht. Zum anderen bringt der Band die von Andreas Tietze in den 1950er Jahren begonnene, aber in der Folge unglücklicherweise ins Stocken geratene Bearbeitung des *Ferec ba'd eş-şidde* um einen Schritt weiter:² Während sich Hermann/Armin Vambéry im Jahre 1901 zweier

¹ Siehe diesbezügliche Ausführungen im Vorwort (*Preface*, viii), der Einleitung (*Introduction*, 5) sowie im Vorspann zu den Zusammenfassungen der Geschichten (*Summaries of and Comments on the Tales*, 49).

² Tietzes Kommentar sowie sein Vorwort zu einer umfassenden Edition wurden lt. Hazai/Tietze (2006, 7) durch ein Missverständnis vernichtet, weswegen die geplante Edition des Manuskripts zunächst nicht weiter verfolgt wurde. Vgl. Hazai, György/Tietze, Andreas: *Ferec ba'd eş-şidde*

der Geschichten aus der Sammlung widmet,³ Tietze⁴ erste allgemeine Angaben zum Manuskript macht und Hazai und Stein⁵ die ersten drei Geschichten der Sammlung übersetzen, nimmt Anetshofer⁶ neben ihrer syntaktischen Analyse eine Teiledition vor. Schließlich ist es die zweibändige Arbeit Hazai und Tietze, in deren Zentrum das *Ferec ba'd eş-şidde* in seiner Gesamtheit steht.⁷ Marzolph knüpft an diese ‚Tradition‘ an, indem er neben der historischen, regionalen und literaturhistorischen Verortung, die er in den einleitenden Kapiteln sowie in den Kommentaren zu den Geschichten vornimmt, erstmals eine – wenn auch jeweils zusammenfassende – englische Version der Geschichten liefert. Dadurch wird einem internationalen Publikum eine solide Basis für weitere Untersuchungen geboten.

In der *Introduction* (1–5) skizziert Marzolph den Zusammenhang zwischen den Geschichten des *Ferec ba'd eş-şidde*, der französischen Sammlung *Les milles et un jours: Contes persans*, welche durch den französischen Orientalisten Fran-

„Freud nach Leid“ (Ein frühosmanisches Geschichtenbuch). 1. Band: Text, 2. Band: Faksimiles (Studien zur Sprache, Geschichte und Kultur der Türkvölker 5.1, 5.2.). Berlin 2006.

3 Vambéry, Armin: Der orientalische Ursprung von Shylock. In: Keleti szemle 2, 1901a, 18–29 ist eine Übersetzung der 38. Geschichte des *Ferec ba'd eş-şidde*. An die Übersetzung schließt die Wiedergabe des osmanischen Originals in arabischer Druckschrift an. Vambéry, Hermann [= Armin]: Altosmanische Sprachstudien. Mit einem Azerbaijānischen Texte als Appendix. Leiden 1901b enthält darüber hinaus eine linguistische Analyse, Transkription und Übersetzung der 2. Geschichte des *Ferec ba'd eş-şidde*.

4 Tietze, Andreas: Das türkische *Ferec ba'd eş-şidde* als Medium der Wanderung Orientalischer Stoffe ins Abendland. In: Archivum Ottomanicum 23, 2013, 65–73. [Ursprünglich erschienen in: Togan, Zeki Velidi: Proceedings of the Twenty-Second Congress of Orientalists Held in Istanbul September 15th to 22nd, 1951. Vol. II. Leiden 1957, 412–420.]

5 Hazai, György/Stein, Heidi: Proben aus dem *Ferec ba'd eş-şidde* in der deutschen Übersetzung von Andreas Tietze. In: Archivum Ottomanicum 30 (2013) 49–104. Hazai & Stein liefern eine überarbeitete Fassung der genannten Geschichten von Tietzes unveröffentlichter deutscher Übersetzung.

6 Anetshofer, Helga: Temporale Satzverbindungen in altosmanischen Prosatexten (Turcologica 57). Wiesbaden 2005. Neben der linguistischen Analyse enthält Anetshofer die Transkription und deutsche Übersetzung der 25. Geschichte.

7 Hazai und Tietze liefern den Text in Transkription und als Faksimile (Hazai, György/Tietze, Andreas: *Ferec ba'd eş-şidde* „Freud nach Leid“). Damit ist allerdings die Übersicht über Untersuchungen (inkl. Übersetzungen) des *Ferec ba'd eş-şidde* nicht vollständig. Genannt werden sollten an dieser Stelle u. a. auch Baldauf, Ingeborg: Freude nach der Bedrängnis? Literarische Geschichten zwischen Osmanisch, Persisch und Türkisch. In: Armağan: Festschrift für Andreas Tietze. Hg. Ingeborg Baldauf, Suraiya Faroqhi. Prag 1994, 29–46. Ferner wäre an türkeitürkischen Arbeiten u. a. die Edition Kavruk, Çaldak & Yoldaş (2000–2004) zu erwähnen: Kavruk, Hasan/Çaldak, Süleyman/Yoldaş, Kazim: El-ferec ba'de's-şidde: Karşılaştırmalı metin 1–2. Malatya 2000–2004.

çois Pétis de la Croix zu Beginn des achtzehnten Jahrhunderts herausgegeben wurde und Geschichten aus dem *Ferec ba'd eṣ-ṣidde* in adaptierter Form enthält sowie persischen Sammlungen, die unter dem Genre *Jāmi' al-ḥikāyāt* zusammengefasst werden. Marzolph hebt hervor, dass nach wie vor tiefergehende Untersuchungen zu spezifischen Fragen zu den Texten bzw. Textgenres ausstehen – so sei der Ursprung der Geschichten nicht geklärt, genauso wenig ihr Weg ins Französische. Auch werfen die „complex links between the three books or genres of book from different cultures and language groups [...]“ eine Reihe von ungeklärten Fragen auf, welche sich hauptsächlich auf „the different degree to which the works have been studied and to the questions that have guided previous research“ beziehen (1). Auch die Rolle von Antoine Galland, der eine Kopie des osmanischen Manuskripts beschafft hat, welche nach Marzolph die erste war, die den Weg in eine westliche Bibliothek gefunden hat (2), bleibt nicht unerwähnt. Es folgt eine Übersicht über Arbeiten zum *Ferec ba'd eṣ-ṣidde* und/oder zur angenommenen persischen Vorlage *Jāmi' al-ḥikāyāt* sowie zum Verhältnis der beiden Gattungen zueinander (3–4).

Die oben erwähnte komparative Diskussion entfaltet sich in den darauffolgenden Kapiteln, in denen die beiden Textgattungen unter verschiedenen Aspekten untersucht werden.

In „Pétis de la Croix's *Mille et un jours*“ (7–12) erzählt Marzolph die Geschichte dieser Sammlung, weist auf die eine oder andere Schwierigkeit hin, die sich aus de la Croixs Ausführungen zu seinen Quellen ergeben (7) und äußert sich zu Punkten, welche sich auf die Umsetzung der osmanischen Vorlage in der französischen Version beziehen (7–9). Es darf nach Marzolph trotz entgegengesetzter Stimmen aus vornehmlich iranistischen Kreisen als sicher angenommen werden, dass Pétis de la Croix „used the Ottoman *Ferec ba'd eṣ-ṣidde* as the main source of inspiration for the tales he adapted in his work“ (9). Zudem dürfte ihm das Pariser Manuskript des Werks, welches Galland im Jahre 1673 für die Pariser Königliche Bibliothek⁸ angeschafft hatte, bekannt gewesen sein. Die Tabelle „Corresponding Tales between the *1001 Days* and *Ferec ba'd eṣ-ṣidde*“ (9–10) gibt Aufschluss über die Entsprechungen der Geschichten in beiden Werken sowie in der *Bibliographie* von Victor Chauvin.⁹ Marzolph schließt das Kapitel mit Anmerkungen über anderweitige Übersetzungen einzelner Geschichten aus dem *Ferec ba'd eṣ-ṣidde* – inkl. Übersetzungen ins Türkische und Persische – ab (12).

„The Ottoman Turkish *Ferec ba'd eṣ-ṣidde*“ (13–15) stellt eine kurze Wiedergabe der Diskussionen um mögliche Quellen des Werkes dar. Als Ergebnis dieser

⁸ Heute Bibliothèque Nationale de France.

⁹ Chauvin, Victor: *Bibliographie des ouvrages arabes ou relatifs aux arabes publiés dans l'Europe chrétienne de 1810 à 1885*. Liège/Leipzig 1892–1922.

Diskussionen bleibt festzuhalten, dass das *Ferec ba'd eṣ-ṣidde* zwar durchaus auf das persische Genre *Jāmi' al-ḥikāyāt* zurückgehen könnte, dass seine Struktur aber, d. h. die Anordnung der Geschichten, im türkischen Raum erfolgt sein dürfte (15).¹⁰

„The Persian *Jāmi' al-ḥikāyāt*“ (16–17) schließt an das vorangehende Kapitel an und bildet den Stand der Nachforschungen nach dem persischen Original ab, dessen Entdeckung der bisherigen Forschung versagt geblieben ist. Aufgrund der Entdeckung von bisher unbekanntem Manuskripten des Typs *Jāmi' al-ḥikāyāt* ist es laut Marzolph „increasingly likely that at least the initial tales of *Ferec ba'd eṣ-ṣidde* have been translated from one specific manuscript following the model manuscript's specific arrangement, while the remainder has been compiled from a variety of sources“ (16). Ein fundamentales Problem stelle aber der Umstand dar, dass sämtliche Manuskripte des Typs *Jāmi' al-ḥikāyāt* verhältnismäßig jung seien, d. h. jünger als das *Ferec ba'd eṣ-ṣidde* – das älteste stammt aus dem sechzehnten Jahrhundert. Wenn also ein *Jāmi' al-ḥikāyāt* tatsächlich als Modell für das *Ferec ba'd eṣ-ṣidde* angesehen werden soll, so müssen persische Vorläufer existiert haben, die ins vierzehnte Jahrhundert zu datieren sind (16).

Mit „Manuscripts of *Jāmi' al-ḥikāyāt*“ listet Marzolph eine Auswahl an Manuskripten auf, in denen mindestens zwei Entsprechungen für Geschichten aus dem *Ferec ba'd eṣ-ṣidde* enthalten sind. Sämtliche der 19 Manuskripte werden inkl. der Nennung von Untersuchungen und Editionen eingehend beschrieben. Es folgt jeweils eine detaillierte Auflistung der Entsprechungen im *Ferec ba'd eṣ-ṣidde* (19–23). Tabelle 2 „Corresponding Tales between *Ferec ba'd eṣ-ṣidde* and *Jāmi' al-ḥikāyāt*“ (23–25) informiert über Äquivalenzen des *Ferec ba'd eṣ-ṣidde* mit denjenigen Manuskripten, in denen mindestens zehn Geschichten der türkischen Sammlung enthalten sind. Im dritten Abschnitt dieses Kapitels beschäftigt sich Marzolph mit der Klassifikation der persischen Manuskripte nach Munzavī¹¹ und diskutiert deren Eignung als Vorlage für das *Ferec ba'd eṣ-ṣidde* (25–27). So weist die von Munzavī definierte Gruppe 2 der Manuskripte Eigenschaften auf, die sich mit den Inhalten und der Anordnung der Geschichten des *Ferec ba'd eṣ-ṣidde* decken. Dies könnte auf eine ältere persische Vorlage deuten, die dem *Ferec ba'd eṣ-ṣidde* zugrunde gelegen haben mag (26). Bei aller Übereinstimmung jedoch sei die Bearbeitung, gar die Identifizierung der persischen Manuskripte mit Schwierigkeiten verbunden, da die Sammlungen in Katalogen oft als *ḥikāyāt* oder *majmū'a* abgetan wurden, ohne ihre Spezifika zu benennen, was eine Zuordnung zum Genre der *Jāmi' al-ḥikāyāt* erschwere (26). Hinzu komme oft ein unsensibler

¹⁰ Marzolph schließt sich hierin Anetshofer (2005, 26) an.

¹¹ Munzavī, Aḥmad: *Fihrist-i nuskhahā-yī khaṭṭī-yī fārsī*, vol. 5. Tehrān 1351/1972.

Umgang durch spätere Bearbeiter; darüber hinaus fehlten oft Titelblätter oder der Titel der Sammlung selbst. Wenn man alle diese Aspekte bedenke – so Marzolph – dann könne man auch die Annahme wagen, dass es durchaus eine ursprüngliche Sammlung gegeben haben könnte, die die ersten Geschichten aus dem *Ferec ba'd eṣ-ṣidde* in derselben Reihenfolge beinhaltet und auf die die späteren Sammlungen zurückgehen. Das Repertoire dieser alten Sammlung könnte in Teilen mit der osmanischen Übersetzung übereinstimmen (26–27). Da das angenommene persische Original allerdings nicht das gesamte Inventar der osmanischen Geschichten beinhaltet, dürfte der Rest aus anderen Quellen entnommen worden sein. Und da wiederum Ähnlichkeiten mit arabischen Sammlungen bestünden, könne der Schluss gezogen werden, dass die osmanischen Geschichten auf persischen Vorlagen basieren, die wiederum auf arabische Geschichten zurückgehen (27). Es bleibe aber immer noch offen, ob die Anordnung der Geschichten im *Ferec ba'd eṣ-ṣidde* vom osmanischen Bearbeiter/Übersetzer vorgenommen wurde oder ob sie vom persischen Vorgänger stammt (27).

Das Kapitel „Tales from *Ferec ba'd eṣ-ṣidde* in Persian, Arabic, and International Tradition“ (28–34) enthält den „enlarged“ Nachweis von Geschichten und Motiven in arabischen und persischen Werken, die denen des *Ferec ba'd eṣ-ṣidde* entsprechen. Die Erweiterung bezieht sich auf die diesbezügliche Vorarbeit durch Tietze (2013 [1957]). Hierzu wurden nicht nur verschiedene Editionen der ausgewählten Werke (28–31), sondern auch das bislang kaum beachtete persische *Maḥbūb al-qulūb* von Barkhudār b. Maḥmūd Turkmān Farāhī (siebzehntes/achtzehntes Jahrhundert) herangezogen. Dieses Werk enthalte Elemente, die aus sechs Geschichten des *Ferec ba'd eṣ-ṣidde* bekannt sind und die „the respective tale's first documented occurrence in Persian literary tradition“ darstellen (31–32). Auf den letzten Seiten dieses Kapitels listet Marzolph Motive aus dem *Ferec ba'd eṣ-ṣidde* auf, die in den Indices ATU und Thompson (1955–1958) verzeichnet sind (32–33) und zitiert Einträge in der *Enzyklopädie des Märchens*, in denen das *Ferec ba'd eṣ-ṣidde* Erwähnung findet – letzteres nicht ohne zu bemängeln, dass dem Werk selbst noch kein selbständiger Eintrag gewidmet wurde (33–34).

In „Genres of Tales in *Ferec ba'd eṣ-ṣidde*“ (35–41) nimmt der Autor eine inhaltsgebundene Klassifikation vor, da dies zum einen die Struktur der Sammlung deutlich mache und zum anderen Aufschluss über die Rezeption und Popularität der Geschichten „in the Muslim world“ (35) gebe. So gehört der größte Teil der Geschichten dem Genre '*ajīb* bzw. *gharīb* an, welche bereits in der vormodernen arabischen Tradition (und damit auch in anderen vormodernen Traditionen der muslimischen Welt) bekannt war und im Übrigen in den *Erzählungen aus Tausendundein Nächten* dominiere. Geschichten dieses Typs haben zum einen unterhaltenden Charakter, darüber hinaus sollen sie Ehrfurcht und Erstaunen wecken sowie didaktische Zwecke erfüllen. Diese Eigenschaften rücken dieses Genre in

funktionaler Hinsicht in die Nähe des *exempla*-Typs der narrativen Tradition des europäischen Mittelalters (35–37). Diesem Genre sind laut Marzolph folgende Geschichten aus dem *Ferec ba'd eṣ-ṣidde* zuzuordnen: 1–3, 5–7, 9–13, 16, 19, 21–23, 25, 29–32, 34, 37, 39 und 40 (37–38). Eine Unterkategorie dieses Typs stellen „tales of the supernatural“ dar: 4, 8, 15, 17, 26–28, 35, 42 (38–39). Eine zweite Hauptkategorie sind „historical anecdotes“, in denen historische Persönlichkeiten oder Fakten der Authentisierung der erzählten Inhalte dienen sollen: 14, 36+37, 41 (39). Schließlich enthält das *Ferec ba'd eṣ-ṣidde* eine Reihe von Geschichten, die nach dem Prinzip *prodesse et delectare* der Auflockerung dienen und ausschließlich unterhalten sollen: 18, 20, 24, 33+34, 38 (40). Marzolph weist ferner auf die Konvergenz zwischen dem *Ferec ba'd eṣ-ṣidde* und der arabischen Sammlung *Kitāb al-ḥikāyāt al-'ajība wa'l-akhbār al-gharība* hin: letzteres beinhalte Geschichten desselben Typs wie die meisten des *Ferec ba'd eṣ-ṣidde*. Diese Konvergenz sei – so Marzolph – nicht zufällig, sondern weise auf eine Überlappung oder Äquivalenz zwischen beiden Gattungen hin (41). Aufbauend auf seiner Klassifikation geht Marzolph davon aus, dass das angenommene persische Original die erste Hälfte der Geschichten – diejenigen des Typs „marvelous and strange“ – enthalten haben könnte, da diese einen recht homogenen Charakter aufweisen. Der Rest der Geschichten sei im Prinzip zwar auch dem obigen Genre zuzuordnen, doch das letzte Viertel weise einen höheren Grad an Diversität auf (41).

Das Kapitel „*Ferec ba'd eṣ-ṣidde* and ‘Middle Literature’ in the Muslim World“ unternimmt den Versuch, das *Ferec ba'd eṣ-ṣidde* jenseits der nach inhaltlichen Kriterien erfolgten Klassifikation im vorangehenden Kapitel und analog zur Einstufung der arabischen *Erzählungen aus Tausendundein Nächten* als „middle-Arabian literature“ (43–44) in ein entsprechendes sprachliches, aber auch literarisches osmanisches Register einzuordnen. Dies macht Marzolph anhand des „narrative contents“ (44) der Geschichten fest, liefert allerdings keine weiteren Argumente. Wenn es aber zuvor von der „middle-Arabian literature“ heisst, sie sei nicht nur „defined by its linguistic level [Hervorhebung durch die Verfasserin], which ranges somewhere between the classical and colloquial languages“ (43), so müssten aber dennoch auch linguistische Faktoren bei der Klassifizierung des *Ferec ba'd eṣ-ṣidde* eine Rolle spielen. Gerade linguistische Faktoren aber würden eher gegen diese Einordnung sprechen, wenn es nach den Einschätzungen aus der turkologischen Forschung ginge. So bezeichnet Anetshofer (2005, 6) die Sprache der Geschichten „aufgrund des Milieus, dem sie entstammen und für das sie übersetzt wurden, nämlich höfische Kreise“, als „anspruchsvoll und kunstvoll“. An anderer Stelle heißt es: „Sprachlich verkörpert die Prosa des *Ferec ba'd eṣ-ṣidde* die gehobene osmanische Literatursprache des 14. Jahrhunderts.“ (2005, 31) Nach Tietze (2004 [1957], 68) sind die Geschichten „in einem literarisch gepflegten, aber verhältnismäßig einfachen Osmanisch des 14. Jahrhunderts

geschrieben“ und Vambéry (1901b, 3) zeichnet die Sammlung gar als „Meisterstück der Stilistik“ aus. Eine detailliertere Analyse sowohl unter linguistischen als auch narratologischen Aspekten dürfte eine differenziertere Einordnung des *Ferec ba'd eṣ-ṣidde* erlauben. Insofern ist die Bemerkung Marzolphs, die osmanische narrative Literatur sollte vornehmlich – aber nicht ausschließlich – aufgrund ihrer Übersetzungstradition aus dem Arabischen und Persischen untersucht werden (45), wiederum völlig richtig. Was das *Ferec ba'd eṣ-ṣidde* angeht, so bezeichnet es der Verfasser als höchst relevant für die Untersuchung und Rekonstruktion verlorener narrativer Quellen „of early Persian literature of the Muslim period“ (45). Osmanische Literatur könne ferner aufgrund reger politischer und wirtschaftlicher Beziehungen zu Europa ebenfalls als Vermittlerin der *Erzählungen aus Tausendundein Nächten* gedient haben. Dasselbe könne auch gestrot vom *Ferec ba'd eṣ-ṣidde* angenommen werden, wenn man dessen Verbreitung bedenke (45–46). Schließlich könnten „middle literatures“ der muslimischen Welt noch weitere Aspekte der europäischen Märchengeschichte erhellen, zumal das Konzept des „relief after hardship“ auch in europäischen Märchen vorhanden ist (46). Zwar ist das *Ferec ba'd eṣ-ṣidde* selbst nicht älter als das vierzehnte Jahrhundert zu datieren, aber seine Quellen wohl – diese sind somit auch älter als die ältesten europäischen Traditionen. Das *Ferec ba'd eṣ-ṣidde* kann insofern sowohl als Übermittler der Geschichten betrachtet werden als auch einen „inspiring impact on the genre of fairy tales“ gehabt haben (46).

Das Postskriptum (*Postscript*, 47–48), das in einem bereits fortgeschrittenen Stadium der Drucklegung der Arbeit entstanden ist, enthält Ausführungen zu einem Aufsatz von G. M. Meredith-Owens aus dem Jahre 1971,¹² der bisher unbeachtet geblieben war. Der Aufsatz behandelt ein persisches Werk namens *Mu'nis-nāma*, welches die älteste persische, möglicherweise sogar die Originalversion von *Jāmi' al-ḥikāyāt* sei (47). Da die Handschrift Ende des zwölften/Anfang des dreizehnten Jahrhunderts entstanden ist, ist sie ca. zweihundert Jahre älter als das osmanische *Ferec ba'd eṣ-ṣidde*. Das Werk beinhalte ein Kapitel, das 31 Geschichten enthalte, von denen 27 nach ihren Titeln zu urteilen Entsprechungen im *Ferec ba'd eṣ-ṣidde* aufweisen. Darüber hinaus nennt Marzolph Übereinstimmungen in Manuskripten von *Jāmi' al-ḥikāyāt*. Es wird spannend sein zu sehen, ob Untersuchungen des *Mu'nis-nāma* in seinem Verhältnis zum *Ferec ba'd eṣ-ṣidde* und dem *Jāmi' al-ḥikāyāt* angestellt werden und welche Erkenntnisse daraus zu schließen sind.

¹² Meredith-Owens, G. M.: An Early Persian Miscellany. In: Iran and Islam: In Memory of the Late Vladimir Minorsky. ed. C. E. Bosworth. Edinburgh 1971, 435–441.

Das Herzstück der hier zu besprechenden Monographie sind sicherlich die „Summaries of and Comments on the Tales“ (49–118). Die Zusammenfassungen der Geschichten erfüllen voll und ganz den im Vorspann (49) definierten Zweck, nämlich den Inhalt einem internationalen Publikum zugänglich zu machen. Sicher wäre eine Übersetzung der Geschichten wünschenswert gewesen. Ob es dazu kommen wird, gar Tietzes nach wie vor nicht publizierte Version veröffentlicht wird, wird sich in der Zukunft zeigen. Wünschenswert wäre es auf jeden Fall. Der Kommentarteil, der den jeweiligen Geschichten folgt, geht über das hinaus, was in der gesamten bisherigen (auch turkologischen) Literatur zusammengetragen wurde – Umfang und Qualität des textkritischen Apparats zeugen von einem enormen Aufwand.¹³

Mit Marzolphs Monographie, insbesondere mit dem Kommentarteil, liegt nun eine Arbeit vor, die die Geschichten des *Ferec ba'd eş-sidde* unter verschiedenen Perspektiven der orientalistischen wie der europäischen narratologischen Forschung beleuchtet und sie weiteren Untersuchungen in diesem Bereich zugänglich macht. Es ist letztlich dieser Kommentarteil, der die wissenschaftliche Lücke füllt, welche sich durch den Verlust von Tietzes Bearbeitung aufgetan hat und der gewissermaßen nach dem anfänglichen Leid, das dieser Verlust hervorgebracht hat, die Freude herbeiführt.

McKay, Robert/Miller, John (Hgg.): *Werewolves, Wolves and the Gothic* (Gothic literary studies). Cardiff: University of Wales Press, 2017. 280 S. Abb.en.

Reviewed by **Dr. Meret Fehlmann:** Leitung Bibliothek Populäre Kulturen und Dozentin am Institut für Sozialanthropologie und Empirische Kulturwissenschaft, Universität Zürich, E-Mail: meret.fehlmann@uzh.ch

Der Band besteht aus elf Beiträgen, die um die Themenkreise Werwolf, Wolf und Schauerliteratur kreisen, eingeteilt sind diese in zwei Sektionen, wobei die erste von *Social Anxieties* handelt und fünf Beiträge umfasst, während sich die zweite Sektion in sechs Beiträgen den sogenannten *Species Troubles* widmet.

In ihrer Einleitung arbeiten Robert McKay und John Miller heraus, dass der Werwolf eine liminale Gestalt ist, die für eine „bestly intrusion into urban civility“ (1) steht. Es geht im Folgenden um das Zusammenspiel von Realem und Imaginärem. Werwölfe können als wichtiges Personal der Schauerliteratur gelten. Der Wolf gilt als Verkörperung von Natur, der Werwolf als Mischwesen von Mensch

¹³ Möglicherweise aber wäre der eine oder andere Beleg hinzuzufügen, es scheinen z. B. nicht alle Angaben aus Anetshofer (2005, 23–38) enthalten zu sein, ferner ist u. a. die türkeitürkische Arbeit Kavruk, Çaldak & Yoldaş (2000–2004) nicht erwähnt.

und Wolf wird so zur „keystone species of the reincarnation of horror within a globalised culture industry“ (2). Das Buch reiht sich nach ihren Worten in die ‚Eco-Gothic‘-Tendenz ein, die seit einigen Jahren spürbar ist, darüber hinaus ist es ein interessanter Beitrag zu der seit einigen Jahren stark angewachsenen Literatur über Werwölfe, Wölfe, ihre Wiederkehr und das postmoderne Naturverständnis.

Den Auftakt der ersten Sektion macht Hannah Priest mit *Like Father Like Son: Wolf-Men, Paternity and the Male Gothic*. Sie steigt damit ein, dass das Gilgamesch-Epos die älteste Werwolf-Episode enthalte mit der Geschichte eines Hirten, der von Ishtar in einen Wolf verwandelt wurde. Hier taucht das Motiv der bösen Frau, die die Schuld an der männlichen Verwandlung trage, erstmals auf, dabei handelt es sich um ein immer wiederkehrendes Motiv, man denke etwa an Maries de France *Lais de Bisclavret*. Hat in der Literatur die Frau als Auslöserin der Verwandlung eine lange Tradition, ist ihre Funktion im Kino eher als Mittel der Zähmung des (tierisch-wölfischen) Mannes zu sehen. Die Filme betonen stark den Biss als Mittel der Übertragung des Werwolfseins. Die Verwandlung, resp. ihre Darstellung steht im Zeichen der Körperlichkeit. Die Verwandlungsszene in *An American Werewolf in London* (1981) ist für nachfolgende Filme und Texte ikonisch geworden, der männliche Körper wird als verletzlich gezeigt. Eine Verhandlung von Männlichkeit findet sich auch in der Vorstellung, dass der Biss der Weg der Übertragung sei. Mit dem Biss kommt es – anders als in frühen Texten, die den Werwolf meist als einzigen seiner Gattung zeigen – zu Genealogien resp. zur Vaterschaft, denn das Werwolfsein wird in der väterlichen Linie weitergegeben. Es handelt sich dabei um eine „tainted ancestry“ (34). Aufbauend auf diesen Überlegungen folgert Priest, sei der Werwolf auch als Ausdruck der unter Druck geratenen Männlichkeit im zwanzigsten Jahrhundert zu sehen.

Der zweite Beitrag von Jazmina Cininas zu *Wicked Wolf-Women and Shaggy Suffragettes* schließt thematisch sehr schön an, da der weibliche Werwolf im Zentrum steht. Im Laufe des neunzehnten und frühen zwanzigsten Jahrhunderts treten viele hellhaarige, bleiche Werwölfinnen auf, die nach Beute in Familien gieren (besonders Ehemänner und Kinder sind gefährdet). Diese Gestalten sind als Ausdruck der Ängste vor der Suffragetten-Bewegung bzw. der sog. ‚New Woman‘ zu deuten. Schauerliteratur blüht oftmals in Zeiten von sozialen Veränderungen, denn es werden darin Ängste ausgedrückt. Die älteste betrachtete Werwölfin nach diesem Muster ist Christina aus Frederick Marryats *The White Wolf of the Hartz-Mountains* (1837). Sie wird als Ungarin bezeichnet und trägt einen Hermelinumhang, ein Zeichen des Adels (was wohl als deutliche Reminiszenz auf die Blutgräfin Elisabeth Bathory gelten kann), im Tod behält sie ihre Gestalt als Wolf bei. Ähnlich verhält es sich mit Ravina in Gilbert Campbells *The White Wolf*

of *Kostopchin* (1886), die ihre Taten in Frauengestalt begeht. White Fell aus Clemence Housmans Novelle *The Werewolf* (1896) fällt ebenfalls in dieses Schema, auch wenn die Zeichnungen von Housmans Bruder ein sehr androgynes Wesen zeigen, das so verbreitete Befürchtungen, dass Frauenrechte die Gendergrenzen erodieren lassen, aufnimmt. Mit dem Erstarken der Suffragetten-Bewegung wurden diese in Karikaturen zunehmend als tierisch dargestellt, davon zeugen zahlreiche Postkarten und andere Zeichnungen. In der Sorge um die Vertierung der Frau und die zerstörerische Wirkung von Frauenrechten auf die Familie (und letztlich den Staat) lässt sich eine Verbindung zum Werwolf ausmachen. Anders als der männliche Werwolf, der im Tod seine menschliche Gestalt annimmt, werden/bleiben die weiblichen Werwölfe Wölfe im Tod, das ist das wahre Wesen, dazu passt, wie Cininas schreibt, „the domestically defiant woman as traitor not only to her sex but also to her species“ (39).

Darauf folgen Michelle Nicole Boyers *Postcolonial Vanishings*, in denen es um die Darstellung von Indianern und Wölfen in Film und Fernsehen geht. Wie sie zeigt, findet eine Gleichsetzung von Indianern und Wölfen statt, die beide vom Verschwinden betroffen sind. Sie bezieht sich auf die Filme *Dances with Wolves* (1990) und *Last of the Dogmen* (1995), die beide dem Genre ‚Revisionist Western Films‘ zugerechnet werden. Darin werden die Indianer als „mythic others“ (61) gesehen, denn beide Filme gehen davon aus, dass die gezeigten Indianerstämme heute nicht mehr existieren. Der Wolf wird als Bindeglied zwischen der indianischen und der westlichen-modernen Welt verstanden, der genauso vom Verschwinden bedroht ist. In dem Zusammenhang erweist sich das ‚Certificate of Degree of Indian Blood‘ als wichtig, welches bestimmt, wer ein ‚echter‘ Indianer ist oder wessen indianisches Blut zu verwässert ist. Blutlinien und -verwandtschaft gewinnen bei Indianern und Werwölfen an Gewicht in der gegenwärtigen Populärkultur. In Fernsehserien der 2000er Jahre ist die Gleichsetzung von Wolf und Indianer noch offensichtlicher, Indianer sind immer Werwölfe (vgl. *True Blood*, *The Vampire Diaries*, *Twilight-Serie*), sie teilen das gleiche Blut. Weitergedacht werden Indianer in solchen Produkten „nothing more than supernatural beasts used for entertainment values“ (85), was eine höchst problematische Entwicklung ist. Wiederum wunderbar zusammenpassend richten Roman Bartosch und Celestine Caruso ihr Augenmerk auf *The Good, the Bad and the Ubernatural*, dabei geht es um die Darstellung der Werwölfe in der *Twilight-Serie*. Werwolf, Vampir und Zombie bilden die „unholy trinity of popular horror“ (87), sind Vampir und Zombie tot und übernatürlich, lebt der Werwolf und wird durch die Verwandlung gar noch lebendiger, körperlicher, d. h. ‚ubernatural‘, denn „ubernaturality is materiality writ large“ (87). Der Werwolf rückt dadurch näher an die Ursprünge. Wie sie zeigen, reproduzieren die Vorstellungen über Vampire, Werwölfe und Menschen in *Twilight* rassistische Stereotypen, denn der Werwolf ist

fest mit indianischer resp. Chicano Identität verbunden, während der Vampir als Vertreter der WASPS (White Anglo-Saxon Protestants) gilt, somit zum Hort von Kultur und Familie wird und klassische Mittelklasse-Werte verkörpert. So findet ein *Othering* statt, das Werwölfe/Indianer mit primitiven und tierischen Eigenschaften gleichsetzt.

Den Abschluss dieser Sektion bildet Batia Boe Stolars *Becoming Woman/Becoming Wolf*, die sich den *Ginger Snaps*-Filmen widmet, womit der weibliche Werwolf-Teenager im Zentrum steht. Auf den ersten Blick passen die Filme zu dem oftmals verwendeten Schema des Horrors des sich verändernden pubertären Körpers, das in Werwolf-Filme oft ausgespielt wird. Wobei die Verwandlung von Ginger auch als eine Auflehnung gegen Suburbia und die darin herrschenden Genderzuschreibungen verstanden werden kann. Stolar stützt sich in ihrer Interpretation stark auf Deleuze und Guattari, die das Liminale gegenüber den festen Kategorien betonen, so meint sie: „Yet the *Ginger Snaps*-trilogy provides an alternative, suggesting that becoming a werewolf is an antidote to being like everybody else“ (132).

Damit folgt ein Perspektivenwechsel, denn die nächsten sechs Beiträge drehen sich nun um *Species Trouble*. Den Auftakt macht Kaja Francks Beitrag *Something that is either Werewolf or Vampire*, der sich mit der wölfischen Natur von Bram Stokers *Dracula* (1897) befasst, der in diesem zentralen Text der Schauerliteratur sowohl als Wolf wie als Vampir auftritt. Es zeigt sich, dass in dem Text die Natur als gefährlich und als das Andere auftritt, es kann von einer „ecophobia“ (136) gesprochen werden, was als verbreitetes Muster in Schauerliteratur gelten kann: „gothic nature is preternaturally or supernaturally excessive, rupturing the boundaries of human comprehension“ (136). *Dracula* wird von Stoker als Ausländer bereits dem Liminalen zugeordnet, weiter gilt der Wolf als eines der wichtigsten Tiere der Schauerliteratur. In Wolfsgestalt betritt *Dracula* englischen Boden, so wird er zur doppelten Bedrohung für die Insel, die seit dem sechzehnten Jahrhundert praktisch wolfsfrei ist. Die Wolfsbekämpfung in England war eng an die Konsolidierung des Staates gebunden. *Draculas* Ankunft kann als Rückkehr der Natur/des Wolfes gelten, verbunden mit der Angst, dass die britische Insel wieder zu Wolfsland werden kann, wenn ihre Grenzen nicht gut bewacht werden. Die Angst vor der Überhandnahme einer unkontrollierten, nicht von Menschenhand gebändigten und geformten Natur findet sich auch heute als die Konfliktlinie in vielen Gebieten Europas, in die der Wolf zurückkehrt.

Weiter geht es mit John Millers Beitrag zu *Saki, Nietzsche and the Superwolf*. Tiere spielen im Werk von Saki (i. d. Hector Hugh Munro, 1870–1916) eine gewichtige Rolle, Tiere sind bei ihm Verkörperung der Natur und der Kolonien, dennoch schreibt er gegen die verbreitete Anthropomorphisierung der Tiere an. Es besteht eine geistige Verwandtschaft seines Werkes mit demjenigen von Friederich Nietz-

sche, besonders deutlich wird das in Sakis *Beast and Superbeasts*. Er hat sich immer für den „whiff of the feral“ (163) interessiert, in seiner Studie *The Rise of the Russian Empire* (1900) spielen Wölfe eine gewichtige Rolle.

Robert McKay befasst sich in *A Vegetarian Diet for the Were-Wolf Hunger of Capital* mit Guy Endores (1900–1970) *The Werewolf of Paris* (1933). Er untersucht, wie Ideen, die eine Alternative zu kapitalistischer Moderne vorschlagen, in dem Roman Eingang finden. Endore war ein linker Aktivist, so wird sein Werk im Kontext der radikalen Linken der Zwischenkriegszeit in den USA interpretiert. Endore lebte zudem einige Jahre in Paris und interessierte sich für die französische Geschichte, insbesondere die Paris Kommune. Viele der Kommunarden sorgten sich um das Wohl der Tiere und waren Vegetarier, was scheinbar in anarchistischen Kreisen im neunzehnten Jahrhundert recht verbreitet war. McKay betont, dass das Buch ebenso im Zusammenhang mit den ökonomischen Verwerfungen seiner Entstehungszeit wie der darin geschilderten Zeit zu verstehen sei, der Roman handelt im Paris der 1870er Jahre (Stichworte: deutsch-französischer Krieg und Pariser Kommune). Der Werwolf ist in McKays Lesart des Textes durchaus geeignet als Metapher für den Kapitalismus, denn Marx spreche vom Werwolfhunger des Kapitalismus für Akkumulation (182). Als literarische Gestalt war der Werwolf in den 1930er Jahren etabliert, er konnte auch schon als Vertreter einer verunsicherten Männlichkeit (womit die Anschlussfähigkeit an Freud'sche Theorien gegeben ist) gelesen werden. *The Werewolf of Paris* kommt fast ohne Horror aus, wichtig ist das Thema des Zweifels an der wahrhaften Existenz des Werwolfs. Endores Roman kann als Beitrag zur Frage, ob Menschen Fleisch essen dürfen, gelesen werden, der ebenso von Freuds *Das Unbehagen in der Kultur* geprägt ist wie von anarchistischen Utopien.

Daran schließt thematisch passend *Everybody Eats Somebody* von Margot Young an. Es geht um Angela Carters vier wölfische Geschichten, die von einer konfliktgeladenen Trennung zwischen sesshafter Moral (settlement morality) und wölfischer Tierlichkeit (lupine bestiality) (203) gekennzeichnet sind. Diese Geschichten gelten in der Forschung oftmals als feministische Um- und Neuschreibungen von Märchen. Nach Youngs von Freud angeleiteter Lesart sind die zentralen Mädchengestalten in diesen Geschichten Teil des Tierischen, sie sind nicht unterdrückt, nicht eingeschränkt von menschlichen, gesellschaftlichen Moralvorstellungen, laut Carter selbst sei der Wolf in der westlichen Erzählkultur dem Freud'schen ‚Id‘ gleichzusetzen, dies hat sie fest in ihre Wolfsgeschichten eingeschrieben.

Bill Hughes betrachtet in *But by Blood no Wolf Am I* die Romanserie *Shiver* von Maggie Stiefvater, in dieser Serie geht es um den „ambiguous adolescent body“ (232). Viele Gestalten des Horroruniversums sind im Laufe des zwanzigsten Jahrhunderts domestiziert worden und haben dabei ihren Schrecken verloren. Insbe-

sondere der feministische Werwolf des ausgehenden zwanzigsten Jahrhunderts führte zu einer Re-Evaluation des Wolfes und seiner Zuschreibungen, Werwolf und Weiblichkeit werden ‚geothert‘. Dennoch bleiben die Genderzuschreibungen im Zusammenhang mit der oftmals in den Texten artikulierten Rudeldynamik (die Werwölfe unterwerfen sich dem Alphamännchen) wenig hinterfragt, was aber meiner Meinung nach in der Tradition der Forschung zu Romanceliteratur seit den 1990er Jahren auch als ein Spiel mit – überholten – Konventionen und weniger als der konkrete Wunsch nach weiblicher Unterwerfung verstanden werden kann. In Stiefvaters Serie ist das Werwolf-Dasein nicht so deutlich gegendert. Young Adult-Literatur ist offenbar recht offen für Hybridität auf verschiedenen Ebenen.

Der Band schließt mit Matthews Lerbergs Beitrag *Transforming the Big Bad Wolf*, er geht darauf ein, dass der Wolf als Symbol der „dormant violence lurking within civilised humans“ (251) dient. Der Wolf – ob als Mensch oder als Tier verstanden – gilt als böses Raubtier. Im konkreten Fall geht es hier um die Darstellung von Werwölfen in der DC-Comicserie *Fables* (2002–2015) und in der TV-Serie *Grimms* (2011–2017), beide Serien charakterisieren sich durch eine Mischung aus Fabel-, Märchen- und Krimielementen, beziehen sich auf Bekanntes über Werwölfe und haben unter ihren Hauptfiguren Werwölfe, die am Mythos des Werwolfs weiterschreiben, denn sie sind weder Menschen, noch Werwölfe, sondern etwas dazwischen.

Insgesamt macht die Lektüre des Buches Spaß, die Mehrzahl der Artikel passt thematisch gut bis wunderbar zusammen. Sie zeigen neue Facetten des Werwolfes auf, ob sie sich bekannten oder (wenigstens für das deutschsprachige Publikum) wenig bekannten Texten, Autorinnen und Autoren nähern. Bereits das Lesen der Rezension macht deutlich, dass viele der Verfasser und Verfasserinnen des vorliegenden Bandes sich in ihren Argumentationen auf Freud berufen. Mir ist durchaus bewusst, dass Freuds *Wolfsmann* in dem Zusammenhang ein wichtiges Buch ist, dennoch fand ich diesen immer wiederkehrenden Bezug bei der Lektüre etwas ermüdend, denn es gibt ja durchaus andere Kulturtheoretikerinnen und –theoretiker, auf die Bezug genommen werden könnte. Dennoch alles in allem haben wir es hier mit einem gehaltvollen Beitrag zur Gestalt des Werwolfs in verschiedenen Medien und Literatur zu tun, der verdienterweise seinen Platz in den Reihen der Schriften zu dieser Gestalt finden wird.

Mieder, Wolfgang: „*Entkernte Weisheiten*“ – *Modifizierte Sprichwörter in Literatur, Medien und Karikaturen* (Kulturelle Motivstudien 17). Wien: Praesens-Verlag, 2017. 511 S., 166 Abb.

Reviewed by **Dr. Sabine Wienker-Piepho** PD: University of Jena, Jena, E-Mail: wienker-piepho@online.de

Und wieder hat der Mieder... ja was denn? Ein neues Buch! Der weltbekannte Sprichwort- und Redensartenforscher ergänzt seine bislang aus sechzehn Bänden bestehende Reihe *Motivstudien* um einen weiteren siebzehnten Band mit dem bezeichnenden Titel *Entkernte Weisheiten*. Das Cover zeigt ein für die sammelnd-bewahrende Erzählforschung wichtiges Symboltier, das Eichhörnchen, das gleichzeitig auch andeutet, was hier geboten wird: in hundert kleinen Kapiteln findet man Belege von Brechungen geläufiger deutscher Sprichwörter, die der in Deutschland geborene Mieder während der vergangenen fast fünf Jahre in seinem Internationalen Sprichwortarchiv an der Universität von Vermont als Muttersprachler hat ansammeln können. Genannt sei nur „Alter schützt vor Torheit nicht“, „Wer A sagt muß auch B sagen“, „Gelegenheit macht Diebe“, „Eine Hand wäscht die andere“, „Wer die Wahl hat, hat die Qual“ und weitere fünfundneunzig andere. In seinem Vorwort betont er, dass Belege aus dem Internet nicht dazu gehören. Mieder möchte ausdrücklich zeigen, „dass traditionelle Forschungsarbeit und engagierte Sammeltätigkeit weiterhin zu wertvollen Ergebnissen führen können“ – soweit seine eigenen Worte. Dabei geht es allgemeiner hier auch um das Grundproblem aller Archive und auch der Arbeit an weltumspannenden Indices, nämlich um den Umgang mit Quantitäten. Dass Mieder eben gerade *nicht* Datenbanken zur Verfügung stellt, macht das Buch allein seiner Papierform wegen zu einem Modellfall für tapferes Nicht-Einknicken vor der totalen Digitalisierung der Geisteswissenschaften – wie wäre es dazu mit einer der von Mieder zitierten Neuformulierungen, mit „Der Klügere gibt *nicht* nach“?

Mieder gilt als Sprichwortpapst, ausgewiesen nicht nur durch eine erstaunlich hohe Anzahl von Publikationen, sondern auch durch methodische Vorgaben, die längst zum Kanon der Parömiologie gehören. So ist sein Konzept auch bei diesem Buch von Bedeutung. Seine Einleitung hebt eben gerade *nicht* mit dem Versuch an, neue Definitionen der Gattung mit all ihren Untergattungen zu geben, denn das hat er anderenorts (und in Zusammenarbeit mit seinem Freund und Lehrer Röhrich) immer wieder getan. Hier beschränkt Mieder sich vielmehr auf ein ganz bestimmtes Charakteristikum: Sprichwörter seien weder sakrosankt, noch seien sie immer wahr. Deshalb gäbe es bei der sprachlichen Fertigware durchaus gegensätzliche Aussagen („Ehstand, Ehrenstand – Ehstand Wehstand“ oder „Recht geht vor Gewalt“ usw.). Diese Widersprüchlichkeit sei wahrscheinlich einer der Gründe, warum das Genre an sich zur Neuformulierung reizt.

Es fordert regelrecht zur Konfrontation heraus, sei es nun als gelungene Sprachspielerei oder als aussagekräftige Infragestellung, die zum Nachdenken „und möglicherweise zu Aufbruch zu neuen ethischen Ufern auffordern“ (13). Grundsätzlich befürwortet Mieder dieses Potential, auch „weil es doch möglich ist, dass zahlreiche Sprichwörter tatsächlich ein veraltetes Wertsystem enthalten“ (16). So kommt es immer wieder zu Parodien, Brechungen und Umformungen aller Art, für die es seit den 1970er Jahren den Begriff ‚Antisprichwörter‘ gibt, die aber auch in der Literatur und in der populären Ikonographie (etwa in Bildwitzen, in visuellen Massenmedien und in der Werbung) eine ganz große Rolle spielen.

Bei einer immer stärkeren Verknappung unserer Diktion kam es nach Mieders Beobachtungen gegen Ende des zwanzigsten Jahrhunderts zu einer regelrechten Sprücheklopferei, und manch ein querdenkender Aphoristiker, wie zum Beispiel der Kölner Immunbiologe und Schriftsteller Gerhard Uhlenbruck, der fast 40 Bände zu solcherart ‚entkernten Weisheiten‘ vorlegte, nahm dies zum Anlass, Widersprüche zu klopfen, denn „Sprichworte sind wie Stichworte für Aphoristiker, Sprachmoleküle, die ihn impfen, so dass er oft sogar Anti-Sprichwörter formuliert“ (Uhlenbruck 2004). Das von Mieder in diesem Buch angesprochene Wechselverhältnis von Sprichwörtern und Aphorismen mit Sprichwortpotential für anonyme Sprüche, Werbeslogans und Graffiti hat bereits eine beachtliche Sekundärliteratur hervorgebracht, die mit Begriffen wie Abwandlung, Manipulation, Modifikation, Verfremdung, Parodie usw. operiert (hilfreich ist, dass Mieder die diesbezüglichen etwa achtzig Titel in einer eigenen kleinen Bibliographie am Ende seiner vierzehneitigen Einleitung auflistet, 22–26). Um dieses moderne Spiel mit den überlieferten Sprachformeln, seien es nun Sprichwörter, sprichwörtliche Redensarten, die sog. ‚Wellerismen‘ oder die sprichwörtlich gewordenen Aphorismen individueller Gegendenker geht es in diesem neuesten Buch von Mieder, der hier auch zeigen möchte, wie Tradition und Innovation einander erhellen können, wie einseitige sprachliche Fertigware immer wieder kritisch hinterfragt wird. Man darf dem Autor gratulieren: Das Buch ist nicht nur für Parömiologen äußerst amüsant zu lesen, es sollte auch als Handbuch für Schreibende dienen, die Klischees vermeiden wollen.

Neuhaus, Stefan: *Märchen*. 2., überarbeitete Auflage. Tübingen: A. Francke Verlag, 2017. 456 S.

Reviewed by **Prof. Dr. Katarzyna Grzywka-Kolago**: Leiterin der Abteilung für Kultur- und Literaturkomparatistik, Germanistisches Institut, Abteilung für Kultur- und Literaturkomparatistik der Universität Warschau, Polen, E-Mail: k.grzywka@uw.edu.pl

Der knapp formulierte und doch vielsagende Titel des 2017 im A. Francke Verlag herausgegebenen Buches des Koblenzer Professors für Neuere deutsche Literatur Stefan Neuhaus ist vielversprechend. Von ‚Märchen‘ soll also in dieser Publikation die Rede sein, und so ist es in der Tat – in vielerlei Hinsicht, wenn auch ohne Anspruch auf Vollständigkeit, was verständlich und angemessen erscheint. Denn lässt sich über dieses Thema überhaupt mit Anspruch auf Vollständigkeit sprechen? – ohnehin eine rhetorische Frage. Was der Verfasser also aus diesem breiten, vielschichtigen, weitverzweigten Forschungsfeld auswählt, sind erstens die Merkmale, zweitens die Funktionen und drittens ausgewählte Märchentexte, um zu guter Letzt seine Schlussfolgerungen zum Thema der „Einheit des Märchens“ (427) zu formulieren und damit auf die das ganze Buch durchziehende Annahme zurückzukommen. Es handelt sich dabei natürlich um eine Einheit in Verschiedenheit, da Texte unterschiedlicher Provenienz in die Untersuchung mit einbezogen werden, deren Gattungszugehörigkeit ebenfalls nicht immer unumstritten bleibt. Denn auch wenn der strikte analytische Teil der Veröffentlichung aus 41 Kapiteln besteht, deren Titel in den meisten Fällen auf ein literarisches Werk rekurren, so enthalten sie doch viel mehr, als es von der jeweiligen Kapitelüberschrift zu erwarten wäre. Und gerade einer der durchaus zu lobenden Vorzüge der vorliegenden Studie beruht auf dem – mehrdeutig zu verstehenden – Reichtum: erstens der zur Untersuchung herangezogenen Werke, zweitens der bereits angedeuteten literarischen Verweise und somit der intertextuellen, aber auch der intermedialen Bezüge, auf die der Forscher unermüdlich hinweist. Denn gerade die Intertextualität erscheint in Stefan Neuhaus' Buch als eine der hervorstechenden Eigenschaften des Märchens. So entwirft der Koblenzer Wissenschaftler ein facettenreiches, geordnetes, strukturiertes und wohldurchdachtes Bild einer Gattung, deren positives Potenzial nicht nur auf dem geschickten Umgang mit der Tradition, sondern auch auf der schöpferischen Innovation und somit der Fähigkeit, auf „die Lebenswirklichkeit des Lesers“ (430) kreativ zu reagieren, beruht. Und vielleicht deswegen kommt dem Wirklichkeitsmärchen und seinem Schöpfer E.T.A. Hoffmann (vgl. 231) in der vorliegenden Publikation eine besondere Rolle zu.

Unter die Lupe genommen werden hauptsächlich die Klassiker der Märchenliteratur: von den Erzählungen aus *Tausendundeiner Nacht*, über Texte von Giovanni Francesco Straparola, Giambattista Basile, Charles Perrault, Christoph

Martin Wieland, Johann Karl August Musäus, Johann Wolfgang von Goethe, Novalis, Ludwig Tieck und Friedrich de la Motte Fouqué bis hin zu den Märchen der Brüder Grimm, von Adelbert von Chamisso, E. T. A. Hoffmann, Wilhelm Hauff, Hans Christian Andersen, Clemens Brentano, Charles Dickens und Ludwig Bechstein. Eingegangen wird anschließend auf ausgewählte literarische Werke von Gottfried Keller, Lewis Carroll, Carlo Collodie, Oscar Wilde, L. Frank Baum, Kurt Tucholsky, James M. Barrie, Ödön von Horváth, Erich Kästner und Antoine de Saint-Exupéry. Die Literatur der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts ist dagegen mit Publikationen von Schriftstellern wie C. S. Lewis, Astrid Lindgren, Otfried Preußler, Michael Ende, Hans Traxler, Boy Lornsen, Hans Bemann, Paul Maar, Joanne K. Rowling, Cornelia Funke, Walter Moers und Kai Meyer vertreten. Ein separates Kapitel setzt sich mit E. T. A. Hoffmanns *Prinzessin Brambilla* auseinander, die Stefan Neuhaus als „[d]as Märchen der Märchen“ (419) bezeichnet. Die Sonderstellung dieses „paradigmatische[n]“ Textes begründet der Autor folgendermaßen:

Es sind nicht nur die wichtigsten Merkmale des Märchens auffindbar; das Besondere an dem Text ist, dass er selbst über die (literarischen wie realen) Möglichkeiten des Wunderbaren reflektiert und die Gattung kommentiert, in einer Art und Weise, die ihn aus allen anderen hier behandelten Märchentexten hervorhebt. Mit *Prinzessin Brambilla* hat Hoffmann [...] ein Meta-Märchen geschrieben. Es hat zahlreiche Ansätze gegeben, in ähnlicher Weise Märchen und Kommentar zu verbinden, doch hat kein anderer Text das implizite Reflexionsniveau der *Prinzessin* erreicht; auch wenn man berücksichtigt, dass sich Ansätze dazu in den weiteren Märchentexten dieses Autors von *Der goldne Topf* bis *Meister Floh* und, dies wurde jeweils angesprochen, in den Märchen anderer Autoren finden. (419)

Bereits diese bloße Aufzählung der Verfassernamen zeigt, dass das empirische Material des Buches Texte umfasst, die in divergierenden Kulturräumen und in unterschiedlichen historischen Zeiten entstanden sind. Der Forscher behandelt sie chronologisch und, um diese Verschiedenheit auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen, baut er ein methodologisches Gerüst, dessen Basis die folgende terminologische Voraussetzung ausmacht:

Märchen sind fantastische, d. h. ‚über den Realismus hinausgehende‘ Texte, erweitert um die Kategorie der nicht primär religiös geprägten Transzendenz, die sich als das Wunderbare bezeichnen lässt. Das Wunderbare ist die Aufhebung oder Veränderung von Naturgesetzen durch Eingriff von ‚übernatürlichen Kräften‘. Märchen als Gattungsbegriff schließt als weiteres Merkmal die (wie immer geartete) Verwendung von Stoffen und Motiven ein, die sich (literar-)historisch innerhalb der Gattung entwickelt haben. (21–22)

Diese „vorläufige Definition“ (21) erlaubt dem Koblenzer Wissenschaftler, die Gattung ‚Märchen‘ – was auch den Titel der Publikation erklärt – „wieder stärker

als Einheit bestimmter Merkmale statt als Vielheit kaum bestimmbarer Subgattungen“ (5), aufzufassen, auch wenn deren Vorkommen und unangefochtene Stellung in der Literaturwissenschaft nicht bestritten wird. So widmet der Autor gesonderte Textabschnitte den Termini Volksmärchen, Kunstmärchen, Wirklichkeitsmärchen, wie den terminologischen Ausführungen zum Fantastik-Begriff, den er als „kein Gattungsbegriff, sondern nur eine Merkmalbezeichnung literarischer Texte“ definiert, „die verschiedenen Gattungen angehören“ (20), um festzustellen: „Die triadische Grundstruktur und eine ihr immanente, nicht religiöse Transzendenz sind die zentralen Merkmale, die zur Fantastik hinzu kommen müssen, um aus einem literarischen Text ein Märchen werden zu lassen“ (21). Seinen eigenen Ansatz charakterisiert Stefan Neuhaus vor dem Hintergrund der volkscundlichen, sozialgeschichtlichen, strukturalen, tiefenpsychologischen, psychoanalytischen und philologischen Ansätze, denen er – mit Ausnahme des letztgenannten – eigene Kapitel widmet. Essentiell bleibt dabei, dass er sich mit Märchen als Literaturwissenschaftler befasst, für den

die literaturwissenschaftliche Beschäftigung mit Texten als erstes relevantes ‚Datenmaterial‘ diese Texte selbst hat. Wenn man herausfinden will, was Texte aussagen, gibt es keinen anderen Weg, als zunächst die Texte zu befragen. Das schließt nicht aus, dass man Kontextualisierungen vornimmt und z. B. auf sozialgeschichtliche Bezüge oder faktisches wie mögliches Rezeptionsverhalten hinweist. (50)

So sieht Stefan Neuhaus im Märchen vordergründig einen „literarischen Text“, den es „aus interpretatorischer Sicht stärker zu konturieren“ (49) gilt, um sein „Sinnpotenzial“ (51) auszuloten, ohne dabei die Leistungen der anderen Märchenforscher aus den Augen zu verlieren. Kennzeichnend für die Publikation ist also auch eine konstruktive Auseinandersetzung mit dem bisherigen Forschungsstand zum Märchen. Dass dabei manch ein Forschungsergebnis den Verfasser zur kritischen Aufwertung verleitet (siehe z. B. 275, 313), mag nicht verwundern.

Die Publikation von Neuhaus ist keine ‚Geschichte des Märchens‘ im eigentlichen Sinne des Wortes, und doch scheint sie eine ‚Geschichte des Märchens‘ zu sein, ohne es zu wollen oder zu beabsichtigen. Denn es geht hier in der Tat um mehr als lediglich um einen punktuellen Blick auf herausragende Märchenschöpfungen der Weltliteratur. So resultieren aus diesem, wenn auch selektiven, Versuch der Bestandaufnahme Schlussfolgerungen, die auf Kontinuitäten und Entwicklungstendenzen hinweisen. Das Märchen, pauschal betrachtet als Gattung, wird dabei zu einem Geflecht von sich in vielfältigen Bezügen zu Prätexten manifestierenden Querverbindungen und Anknüpfungen; zu einem vordergründig ‚literarischen Text‘ – und diese Überzeugung wird an mehreren Stellen des Bandes artikuliert –, der im Stande ist, sich in demselben Maße von intertextuellen Referenzen wie Aktualitätsbezügen und Metafiktion zu speisen.

Rieken, Bernd (Hg.): *Erzählen über Katastrophen. Beiträge aus Deutscher Philologie, Erzählforschung und Psychotherapiewissenschaft* (Psychotherapiewissenschaft in Forschung, Profession und Kultur 16). Münster: Waxmann, 2016. 288 S.

Reviewed by **Dr. Helmut Groschwitz:** Institut für Volkskunde der Kommission für Bayerische Landesgeschichte an der Bayerischen Akademie der Wissenschaften in München, Berlin, E-Mail: helmut.groschwitz@web.de

Jenseits der den Begriff prägenden Dramentheorie stellen Katastrophen Großschadensereignisse dar, die für die Beteiligten meist einen extremen Bruch im Alltag bedeuten, wenn sie diesen nicht gar komplett in Frage stellen. In der literarischen, künstlerischen und popkulturellen Reflexion bilden Katastrophen einen wichtigen und weitreichenden Motivkomplex, der bis zu eigenen Genres, etwa der Prodigienliteratur der frühen Neuzeit oder den modernen Katastrophenfilmen reicht. Dabei kann Katastrophe auch als allgemeine Wahrnehmungs- und Deutungskategorie gesehen werden, der im Moment ein besonderer Nachrichtenwert zukommt. Diese momentane Beachtung steht häufig in Kontrast zu den langfristigen Folgen und den Bewältigungsstrategien, denen sich die Beteiligten im Alltag stellen müssen. Hier können Katastrophen aus Sicht der Kulturwissenschaften ebenso wie der Psychotherapiewissenschaft mit Gewinn betrachtet werden, indem Fragen nach den Deutungen, nach Ordnungen bzw. Wiedererlangung von Ordnung, Traumabewältigung, Resilienz, Naturdeutungen bis hin zu Traditionen Gegenstand der Untersuchung werden. Für die Erzählforschung stehen dabei die Narrationen und narrativen Strategien bei der Darstellung und Bewältigung im Fokus.

Diesen Fragen widmete sich die achte Tagung der Kommission für Erzählforschung in der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde vom 3. bis 9. September 2014 in Gössing an der Mariazellerbahn (Niederösterreich). Die Ergebnisse der interdisziplinären Tagung liegen im vorliegenden Band in 19 Beiträgen vor, die in vier Bereiche gegliedert sind. Dabei sind es, abgesehen von den Anschlägen des 11. September 2001 in New York, vor allem natürliche Phänomene, die für sich oder im Wechselspiel mit menschlichen Eingriffen in die Umwelt zu ‚Naturkatastrophen‘ wurden.

Im einleitenden Artikel *Einführung. Der kultur- und psychotherapiewissenschaftliche Blick auf Katastrophen – eine wechselseitige Bereicherung* umreißt Bernd Rieken den spezifischen Zugang zu der Tagung. Zum einen wird die „Interdisziplinarität zwischen Naturalismus und Konstruktivismus“ in einem multiperspektivischen Zugang gesucht, den der Autor u. a. bei der Psychotherapiewissenschaft sieht. Gerade im Bereich der Katastrophenforschung ist ein solcher vermittelnder Zugang gewinnbringend, da sowohl die ‚natürlichen‘ Geschehnisse

als auch die sozialen, individuellen und kulturellen Deutungen und Bewältigungsstrategien einen Deutungs- und Handlungskomplex bilden. Das Bedürfnis nach Interpretation und Sinnproduktion verbindet Rieken mit den aristotelischen Ursachenbegriffen, speziell mit „Wirk- und Zielursache“. Dies ist speziell für Fragen der Resilienz und Bewältigung zentral, denn dem eher naturalistischen Woher?, das letztlich ein ‚blindes‘ Wirken von Naturkräften impliziert, wird so ein Wohin? an die Seite gestellt, das Deutungsmuster von Intentionalität oder Sinn ermöglicht, die für die Zeit nach Katastrophen erklärend, orientierend oder entlastend wirken können. Dies berührt auch Fragen nach der Identität, die auf individueller wie kollektiver Ebene durch Katastrophen herausgefordert wird. Mit der Frage nach der Gegenübertragung hinterfragt Rieken die methodische Forderung einer Trennung von Subjekt und Objekt im Erhebungsprozess, die auch in ethnographischen Zugängen, etwa der Autoethnographie aktuell intensiv diskutiert wird. Damit macht er das subjektive Empfinden in der Feldforschung zu einem wichtigen Erkenntnisinstrument, das gerade im Gebiet der Katastrophenforschung nicht unterschätzt werden darf.

In dem der Einführung folgenden ersten Block werden *Katastrophen in der deutschen Literatur* behandelt. Helga Bleckwenn (*Katastrophen: Erzähltraditionen und literarische Gestaltungen*) gibt einen Überblick von der Barockzeit bis zum bürgerlichen Realismus. Sie merkt dabei die Beobachtung an, dass literarisch die Naturkatastrophe gegenüber Krankheit, Hunger und Krieg ein größeres Gewicht bekommt und die religiösen Deutungen von Katastrophen zunehmend an Bedeutung verlieren. Ihren Beispielen gemeinsam sind die literarische Betrachtung der sozialen Interaktionen (gerade bei eigenem Miterleben der Verfasser) und das Ringen um eine angemessene Betrachtung der Umwelt. Florian Maria König zeigt anhand des Erdbebens von Caraccas (*Katastrophe 1812. Narrative Transformation und intertextueller Traditionsbezug in Robert Hellers zeitgeschichtlichem Roman Das Erdbeben von Caraccas (1843)*) intertextuelle Bezüge etwa zu Humboldt auf und wie der Verfasser die Naturkatastrophe als eine politische Katastrophe interpretiert. Auch Christina Niem macht anhand des Erdbebens von Lissabon aus der pseudonymen Feder von Wilhelm Oertels deutlich, wie der Verfasser zwischen religiösen und naturkundlichen Deutungsmustern vermittelt und damit Unterhaltung und Belehrung verbindet („So war das Jahr 1755 gekommen.“ *Moralische Geschichten von Katastrophen: Das Beispiel des Jugend- und Volksschriftstellers W. O. von Horn*). Ähnlich geht Alfred Messerli auf die Darstellung der Wassernot im Emmental durch Gotthelf ein, der das „Totalereignis“ nutzt, um naturwissenschaftliche und theologische Erklärungen zu verbinden. Die literarische Bearbeitung bedeutet auch eine Ästhetisierung, die künstlerische Bewältigung wird zu einer Form der Kontingenzbewältigung (*Die Wassernot im Emmental vom 13. August 1837. Jeremias Gotthelfs literarische Gestaltung einer Katastrophe*).

Das Erscheinen von Katastrophen in Sagen bildet den Topos des zweiten Blocks *Katastrophen in der Volkssage*. Bernd Rieken fragt, wie sich diese unterschätzte und wenig berücksichtigte Quellengattung (wobei er nicht zwischen Volkssage, Urban Legends etc. unterscheidet) für die Katastrophenforschung nutzbar machen lässt (*Volkssagen – eine unterschätzte Quellengattung für die Katastrophenforschung*). Diese leben vom „Aufeinanderstoßen des alltäglichen mit dem außergewöhnlichen Dasein, der Normalität mit der Anomalie“. Das häufige Deutungsmuster von Frevel und Strafe ist dabei geeignet, sowohl religiöse als auch natürliche Deutungen zu verbinden – und damit Fragen nach Schuld und Schuldempfinden zu thematisieren. Simone Stiefbold thematisiert den „Einbruch des Schreckens“ in den Alltag. Die „Erzählungen vom Schrecken“ ermöglichen es, im Erzählen Deutungszusammenhänge zu vermitteln und sich darüber gemeinsam zu versichern, was wiederum dem Wunsch nach Ordnung bzw. Orientierung entspricht (*Erfahrung und Erzählung. Wetterkatastrophen, Sagen und die Bedeutung der Form*). Susanne Hose behandelt den lokalen Blick auf ein überregionales Phänomen und macht deutlich, dass das Erzählen nicht unbedingt der historischen Realität entspricht, aber die Wahrnehmung ihrer Zeit widerspiegelt. Hier wird der Wille deutlich, zu warnen und zu informieren. Die Erzählungen zeigen Bewältigungsstrategien im Seuchenalltag, wobei das „Schweigen über die Pest“ als Teil der narrativen Kultur noch tiefer erforscht werden sollte (*„Ein ungebeten Gast aus fremden Landen...“ Erzählen über die Pest in der Lausitz*).

Zeitlich deutlich näher behandelt der dritte Block *Katastrophen in populären Medien*. Jessica H. Huss und Christiane Eichenberg betrachten aus Sicht der empirisch-qualitativen Psychologie Zeitungsberichte zu 9/11 und gehen dabei auf Abwehrstrategien ein, die sich sowohl zwischen den USA und Deutschland als auch zwischen Typen von Printmedien unterscheiden, etwa im Sinne einer Neutralitätsstrategie gegenüber einer Selbstwertbestätigung (*Psychotraumatische Abwehrmechanismen in der Katastrophenberichterstattung. Ein Beitrag zur Entstigmatisierung psychischer Störungen am Fallbeispiel des 11. September*). Zum gleichen Thema aber mit Material aus dem Internet, speziell Urban Legends, arbeitet Ingo Schneider (*Terror als Katastrophe. Über den erzählerischen Umgang mit den Anschlägen vom 11. September 2011*). Er macht deutlich, wie verschiedene Erzählkomplexe in Verbindung mit einer teils ungeschickten Informationspolitik geeignet waren, das Vertrauen in die offiziellen Darstellungen zu untergraben. Deutlich wird auch, wie die erzählerische Aufarbeitung teils erst Jahre später begann und damit als Nachgeschichte des eigentlichen Ereignisses eine eigene Bedeutung bekommt. Brigitte Frizzoni untersucht die mediale Reflexion um den Hurrikan Katrina 2005 in der HBO-Serie *Treme*. Sie macht hier exemplarisch die Verteilung von Bewältigungsstrategien oder -hemmnissen deutlich, die über verschiedene Charaktere dargestellt werden (*Post-Katrina. Die Verarbeitung der Überflutung von*

New Orleans in der TV-Serie Treme (HBO 2010–2013). Ein breites Spektrum weiterer narrativer Aspekte um Katrina thematisiert Christine Shojaei Kawan. Zwischen dem religiösen Narrativ vom „Zorn Gottes“ über Parodistisches bis hin zur erzählerischen Aufarbeitung des Versagens von Politikern wird die Vielschichtigkeit der Erzählkultur sichtbar (*Katrina und andere Hurrikane. Berichte, Geschichten, Gerüchte*). Kathrin Pöge-Alder widmet sich den Erlebnisberichten Betroffener verschiedener Elbehochwasser (*Flut-Katastrophe(n) in Sachsen-Anhalt. Narrative der Menschen am Fluss*). Dabei verbindet sie neben den Bewältigungserzählungen aktuelle Diskurse um die Kulturlandschaft mit der Frage, wie kollektive Erinnerungsinhalte (traditionelles Wissen) aktualisiert und in neue Konzepte vom Leben mit dem Wasser integriert werden. Ausgehend von einem eigenen Erlebnis sucht Akemi Kaneshiro-Hauptmann nach Erzählmustern über Erdbeben in Japan (*Erzählen über Erdbebenkatastrophen. Betrachtungen anhand dreier großer Erdbeben in Japan*). Neben den eigenen körperlichen Erfahrungen und den Erzählungen von Überleben und Helfen bzw. Hilfe bekommen, sind dies die veränderte Lebenseinstellung im Nachhinein. Insgesamt wird auch hier die Arbeit am kollektiven Gedächtnis sichtbar.

Der vierte Block *Katastrophen in Feldforschungen und qualitativen Interviews* geht schließlich intensiver auf methodische Fragen und die besonderen Herausforderungen bei Interviews mit Betroffenen von Katastrophen ein. Alfred Kube berichtet von Recherchen zu einem Ausstellungsprojekt über den Untergang des Kreuzfahrtschiffs Lakonia, an dem auch Zeitzeugen beteiligt waren (*Erinnerung und Retraumatisierung. Aufzeichnungen und Erzählungen von Schiffbrüchigen der LAKONIA-Katastrophe 1963*). Im Rahmen der Interviews und Gespräche kam es bei einigen Überlebenden zu Retraumatisierungen, da erprobtes Vermeidungsverhalten und ein eingespielter Erinnerungskomplex durchbrochen wurden. Anna Jank verbindet die Sturmflut 1962 mit der psychologisch-ethnologischen Katastrophenforschung (*Die Sturmflut vom 16./17. Februar 1962 auf den Halligen Nordfrieslands. Ein Beitrag zur ethnologisch-psychoanalytischen Katastrophenforschung*). Sie macht dabei Strategien zwischen Abwehr von Angst und Identifikation mit der ambivalent erlebten See sichtbar, wobei volkskundliche von psychologischen Aspekten kaum zu trennen sind. Hannelore Jeske thematisiert *Die „Schneekatastrophe“ 1978/79 in Schleswig-Holstein. Das Ereignis und seine Spiegelung in Erzählungen* und das sich daraus ergebende (aktualisierte) Bewusstsein um die Kräfte der Natur und die Notwendigkeit, sich von technischen Großstrukturen in gewissem Sinne unabhängig zu halten. Dieses Entfremdungsnarrativ kann wiederum als Orientierungs- und Bewältigungserzählung gelesen werden. Von ihren gemeinsamen Feldforschungen berichten Michael Simon und Bernd Rieken in *Die Lawinenkatastrophen von Blons im Großen Walsertal anno 1954. Ethnologische und psychoanalytische Zugänge*. Dabei werden die je unterschied-

lichen Blickwinkel der beiden Forscher sichtbar, die sich auf unterschiedliche Dispositionen zurückführen lassen. Das eigene Empfinden in den Interviewsituationen muss daher sowohl reflektiert und kontextualisiert werden, als es auch als Erkenntnismittel fruchtbar gemacht werden kann. Gleichzeitig wird vor den Fallstricken der Gegenübertragungsanalyse gewarnt. Dass die stärkere Beachtung des subjektiven Empfindens bei der Feldforschung u. a. in der Autoethnographie mittlerweile verstärkt diskutiert wird, zeigt das Potential dieser Zugänge. Im letzten Artikel des Bandes berichtet Christina Wiedersich von ihren Feldforschungen zum *Donauhochwasser 2002 in Niederösterreich am Beispiel ausgewählter Regionen*, bei denen auch die Rollen von Familie und verschiedenen Gemeinschaften sichtbar wurden.

Der vorliegende Tagungsband zeigt mit seinem breiten Spektrum an Zugängen, dass die Katastrophenforschung für die beteiligten Disziplinen ein wichtiges Thema ist und dass sie umgekehrt wertvolle Inhalte und Sichtweisen einbringen können. Auffällig ist, dass auch die Beiträge teilweise einem katastrophischen Muster folgen: Was ist passiert, welche Gefahrenlagen sind entstanden, wie verhielten sich die Menschen in der Extremsituation, wie entstand ein neuer Alltag, was wird erzählt und was nicht, was bleiben die Folgen. Herausgehoben werden die Bewältigungsstrategien und die Arbeit am kollektiven Gedächtnis, dazu gehört auch die Schaffung von ästhetischen Formen zur Kontingenzbewältigung. In der Wissenschaftsgeschichte hatten Volkskunde und Psychologie/Psychotherapie immer wieder Berührungspunkte (und Missverständnisse), die Ergebnisse der Tagung machen deutlich, dass es sich lohnt, diesen Verflechtungen nachzugehen und sie strukturiert auszubauen. Es ist vermutlich dem Setting der Tagung geschuldet, dass wiederum der – oft als dominant wahrgenommene – naturalistische Blick auf Katastrophen nicht mit eigenen Beiträgen vertreten ist. Die Erweiterung des interdisziplinären Dialogs auf der Tagung mit Vertretern etwa von Rettungsinstitutionen oder Ingenieurwissenschaften wäre eine mögliche Ergänzung, die unter Umständen aber enorme Übersetzungsleistungen erfordert. Bis zu einer solchen Folgetagung seien die Beiträge der Kommissionstagung zur Lektüre unbedingt empfohlen.

Mogtader, Youssef/Schoeler, Gregor: *Turandot. Die persische Märchenerzählung. Edition, Übersetzung, Kommentar.* Wiesbaden: Reichert Verlag, 2017. 134 S., 57 persische S., 3 s/w Abb., 5 farb. Abb.

Reviewed by **Prof. i. R. Dr. Wiebke Walther:** Institut für Orient- und Islamwissenschaft, Eberhard-Karls-Universität Tübingen, E-Mail: Wiebke.Walther1@web.de

Puccinis Oper *Turandot* über die männermordende Rätselprinzessin, zwei Jahre nach seinem Tod 1926 im Opernhaus Hamburg erstmals auf Deutsch aufgeführt, ist Opernfreunden ebenso als Chinoiserie bekannt wie der während des Schweizer Exils des Komponisten in Zürich 1917 uraufgeführte gleichnamige, weniger populäre Einakter von Ferruccio Busoni (1866–1924). Beide spielen am Hof des Kaisers von China, und Bühnenbild, Kostüme, Masken der Sängerinnen und Sänger sind entsprechend gestaltet.¹

Gregor Schoeler, emeritierter Inhaber des Basler Orientalistischen Lehrstuhls, legt hier mit dem früheren Persisch-Lektor am Basler Orientalischen Seminar Youssef Mogtader eine sehr interessante – und vom Reichert Verlag attraktiv gestaltete – Publikation vor, die die persischen Ursprünge des Stoffes vorstellt. Die Erzählung spielt in einigen persischen Fassungen am chinesischen Kaiserhof, in anderen am Hof von Byzanz. Schoeler konnte auf einem längeren Artikel seines Vorgängers auf dem Basler Lehrstuhl, Fritz Meier (1912–1998), aus dem Jahr 1941 aufbauen. Meier standen mehrere persische Handschriften, eine in einer schwer entzifferbaren persischen Zierform der arabischen Schrift, zur Verfügung. Schoeler hat diese Handschrift für die Edition einer Version der *Turandot*-Geschichte (die Langfassung) gewählt, und Youssef Mogtader hat sie für den Druck transkribiert. Die Verfasser legen sie hier in einer sehr gut lesbaren deutschen Übertragung kunstvoll im mittelalterlichen Zierstil formulierter persischer Texte vor.

Teil 1: Studie (11–52), verfasst von Gregor Schoeler, gilt der *Geschichte des Turandot-Stoffs im Orient und in Europa* und bietet eine Fülle minutiös dargestellter Fakten. Eine erste persische Handschrift der Erzählung gelangte im achtzehnten Jahrhundert nach Europa. Schon der erste europäische Dichter, der sich des Stoffes annahm, der Italiener Carlo Graf Gozzi (1720–1806), Vertreter der *Commedia dell'Arte*, nannte sein Schauspiel *Turandot*, ein szenisches Märchen, 1762 uraufgeführt, 1772 gedruckt, auch *Fabia chinesa teatrale tragicomica*.

Der französische Orientalist Pétit de la Croix (1653–1713) hatte 1710–1712 als Gegenstück zu den 1704–1714 erschienenen ersten zehn Bänden der schnell europaweit berühmt gewordenen Märchensammlung *Tausend und eine Nacht* (*Les*

¹ Vgl. auch die Wiedergabe der farbigen Umschlaggestaltung zu Busonis Orchestersuite *Turandot* aus dem Jahr 1906 im Wikipedia-Artikel Ferruccio Busoni, sozusagen eine Jugendstilchinoiserie!

milles et une nuit) des französischen Orientalisten Antoine Galland, eine fünfbändige Anthologie *Les milles et un jours* (*Tausend und ein Tag*) publiziert. Er erklärte im Vorwort, er habe diese Geschichten nach der persischen Sammlung *Hezār-o yak rûz* (*Tausendundein Tag*) übersetzt, die er in einer Handschrift von „dem berühmten gelehrten persischen Derwisch Mocles“ (d. i. Muḥliṣ, zu Deutsch: aufrichtig, treu, W.W.) bekommen hätte, den er 1675 in Isfahan kennen gelernt hatte. Eine türkische Übersetzung mit dem Titel *al-Farağ ba'da š-šidda* (*Fereğ ba'd eš-šidde*, dt. Freud nach Leid) befindet sich jetzt in der Bibliothèque royale in Paris. Der Derwisch habe ihm erlaubt, die Handschrift abzuschreiben. Jetzt, Jahre später, könne er die Geschichten in französischer Übertragung vorlegen. Auch hier erzählt eine Frau, eine Amme, Geschichten. Sie will eine Prinzessin von ihrem Männerhass kurieren und bricht jeweils an einer interessanten Stelle ab, um am nächsten Tag fortzufahren.

Tatsächlich ist *al-Farağ ba'd aš-šidda*, also „Happy-End-Geschichten“, eine Erzählgattung der arabischen Literatur. Das bekannteste Werk legte 'Alī al-Muḥassin at-Tanūḥī (940–994) vor, Richtersohn aus Basra und selbst Richter in verschiedenen mesopotamischen Städten, der aber am Bagdader Hof, an dem er geschätzt und gefördert worden war, in Ungnade fiel. Er musste Verfolgung, Haft, Konfiszierung seines Vermögens, Folter ertragen. Gegen Ende seines Lebens wollte er ein Trostbuch für die vielen vorlegen, denen es ähnlich erginge oder ergangen sei wie ihm und schon mit dem Titel ein Trostsinal senden, sagt er im Vorwort.² Kürzere Erzählungen aus dieser Sammlung wurden in leichteren Varianten in die ägyptische Rezension von *Tausendundeine Nacht* aufgenommen, die unterschiedliche Erzählgattungen enthält, nicht nur die für unsere Kinderbücher oft zurecht gestutzten Zaubermärchen.³

Pétit de La Croix Entstehungsgeschichte von *Tausendundein Tag* war ein Fake, wie auch die diversen europäischen Entstehungsgeschichten von *Tausendundeine Nacht* zunächst recht fiktional waren und erst später durch die Forschung nach und nach korrigiert werden konnten.⁴ Aber der Hinweis Pétils auf die türkische Handschrift in der Bibliothèque Royale führte auf eine richtige Spur. Tatsächlich beruht Pétils' Sammlung auf der türkischen Anthologie *Fereğ ba'd eš-šidde* und diese wahrscheinlich auf einer anonymen persischen Sammlung mit dem Titel *Ġāmi' ul-ḥikāyāt*. Für die Turandot-Geschichte hieraus (eine

² Ausführlicher Walther, Wiebke: *Kleine Geschichte der arabischen Literatur*. München 2004, 2003–2005.

³ Gesamtausgabe in 6 Bänden, deutsch von Enno Littmann, Frankfurt a. M.: Insel 1921–1928 u. ö., auch Leipzig: Insel 1966.

⁴ Vgl. Walther, Wiebke: *Tausendundeine Nacht. Eine Einführung*. München/Zürich 1987, Kap. III und IV.

Langfassung) gibt es eine Vorstufe (Kurzfassung) in der umfangreichen persischen Sammlung des Muḥammad ‘Aufī (st. vermutl. 1232 in Delhi) *Ġawāmi‘ al-ḥikāyāt wa-lawāmi‘ ar-riwāyāt* (vermutlich 1228). Der Reimprosaizertitel kann im Deutschen etwa so lauten: Sammlungen von Geschichten und Glanzpunkte an Berichten. Aus ‘Aufīs *Ġawāmi‘ al-Ḥikāyāt* stammt auch die hier edierte und übersetzte Kurzfassung der Turandot-Geschichte.

Die Geschichte von der Rätselprinzessin ist die sechste nach der Rahmengeschichte in Pétit de la Croix *Tausendundein Tag*, sie trägt den Titel *L’histoire du prince Calaf et la princesse de la Chine*. Ihre Quelle ist die lange Erzählung Nr. 25 in der Sammlung *Fereġ ba’d eš-šidde* mit einem türkischen Titel, der zu Deutsch lautet: Die Geschichte vom Prinzen Ḥalaf, seinem Vater, seiner Mutter und deren Abenteuern.

Abschnitt 7 bietet Inhaltsangaben der beiden Fassungen, die sich nach der Zahl der Rätsel (von 3–10), deren Inhalt und der Chance unterscheiden, die dem Bewerber gegeben wurde, der Prinzessin, wenn er deren Rätsel lösen konnte – was aber selten war –, selbst Rätsel aufzugeben, meist nur eines. Könnte sie das nicht lösen, erhielt er sie zur Frau. Ansonsten bleibe er am Leben und könne frei den Hof verlassen. Könne er die Rätsel nicht lösen, müsse er sterben. Im Ur-Roman von ‘Aufī ist die Prinzessin Griechin, der Prinz kommt aus dem Zweistromland. In der späten anonymen persischen Langfassung kommt der verarmte Prinz mit seinen Eltern aus Tūrān, gelangt nach großen Schwierigkeiten und langen Wanderungen nach China, kommt dort schließlich in die Hauptstadt, und verschiedene Erzählmotive spielen eine Rolle: ein grausamer Herrscher, ein Uriasbrief, Sich-nach-einer-Erzählung-verlieben, ein Schönheitsschock, Listen, Verkleidungen, Identitätsvortäuschung, das Räselturnier. Der Prinz löst die Rätsel, darf darauf selbst ein Rätsel aufgeben; die Prinzessin findet durch eine List, eine Liebesnacht mit ihm in Verkleidung und weil sie ihn betrunken macht, die Lösung: seinen Namen; danach Heirat, üppige Feierlichkeiten. Die türkische Fassung aus *Fereġ ba’d eš-šidde* unterscheidet sich nur in einigen Details von dieser persischen.

Interessant ist, was Pétit de la Croix daraus gemacht hat: Er gibt den Personen Namen, darunter auch Turandot, bei ihm Tourandocte, die ihnen in den späteren Bühnenstücken bleiben. Er bettet die Handlung in ein fiktives chinesisches Lokalkolorit. Schoeler sagt, dass alle Chinoiserien diesem Stoff von Europäern zugesetzt wurden, von Gozzi über Schiller zu Puccinis Librettisten (sicher auch von Busoni). Einer der beiden Librettisten Puccinis, Renato Simoni, hatte aber als Journalist längere Zeit in China gelebt, das Land kennen gelernt und seine Kenntnisse genutzt.⁵ Pétit verlegt die Handlung aus dem muslimischen Ambiente

⁵ Nach: Knauts Großer Opernführer. Hg. Franz N. Mehling. München/Zürich 1983, S. 377.

in ein erdachtes chinesisches. Aus dem Sich-nach-einer-Erzählung-verlieben wird Sich-in-ein-Bild-verlieben, ein häufigeres Erzählmotiv. Der König ist nicht so grausam, der Uriasbrief entfällt, die Prinzessin begründet ihre Grausamkeit: Männerhass und Freiheitsdrang. Gozzi folgt ihm darin, Schiller in seinem Schauspiel *Turandot. Prinzessin aus China. Ein tragikomisches Märchen nach Gozzi* intensiviert das Motiv. Der Rätselkampf dauert einen Tag, nicht mehrere, deren Zahl ist kleiner, ihr Inhalt anders. Nicht die verkleidete Prinzessin erfährt in einer Liebesnacht den Namen des Prinzen, Kalaf (=Halaf), sondern eine Prinzessin, die als Kriegsgefangene am chinesischen Hof lebt und sich in den Prinzen verliebt hat, verführt ihn, in der Liebesnacht verrät er ihr unbedacht seinen Namen. Da er ihr aber seine Zuneigung versagt, beginnt sie ihn zu hassen und verrät Turandot den Namen. Obwohl diese nun des Prinzen einzige Frage beantworten kann, entscheidet sie sich, ihn zu heiraten „wegen der Freundschaft ihres Vaters mit ihm und seiner besonderen Vorzüge“. Auf die Frage des Prinzen, woher sie seinen Namen wisse, nennt sie die List einer Sklavin. Die kriegsgefangene Prinzessin aber tritt vor und widerspricht, sie habe Turandot nicht helfen wollen, sondern liebe Kalaf und habe mit ihm fliehen wollen. Er aber habe sie abgewiesen. Darauf ersticht sie sich. Pétit hat also eine logischere, dramatischere Fassung aus dem Stoff gemacht. Alle europäischen Autoren, die sich dem Stoff widmeten, folgten ihm.

Gozzis Schauspiel *Turandot* gilt als sein Meisterwerk, es wird bis heute aufgeführt. Er schuf es in Elfsilbern, veränderte leicht die Namen, die Pétit den Personen gab. So wird aus Tourandocete der ihr bleibende Name Turandot.

Schiller benutzte nicht Gozzis Originaltext, sondern eine Prosaübersetzung von Friedrich August Perthes (1748–1817). Goethe hat das Schauspiel 1802, drei Jahre vor Schillers Tod, in Weimar uraufgeführt. Carl Maria von Weber komponierte für eine Aufführung 1809 eine Ouvertüre und eine sechsteilige Szenenmusik. Schiller kürzte den Text, erweiterte ihn aber auch.

Puccinis Librettisten Giuseppe Adami (1885–1946) und Renato Simoni (1875–1956) veränderten ihn „in nicht sehr glücklicher Weise“ (Schoeler, 40). Ihre Quelle war außer dem Original Schillers Bearbeitung von Gozzis Schauspiel in der italienischen Übersetzung von Andrea Maffei (1798–1885). Zu Ende komponiert wurde die Oper nach Puccinis Tod 1924, der nicht ganz bis zum Ende des dritten und letzten Akts gekommen war, durch Franco Alfano (1876–1954) nach Skizzen Puccinis. Die Uraufführung in der Mailänder Scala am 25. April 1926 dirigierte Arturo Toscanini (1867–1957), der erst in der zweiten Aufführung Alfanos Schlussgestaltung dazu nahm. Die Librettisten gestalteten den Stoff so, dass die Rezipienten das Gefühl haben sollen, sich in der Verbotenen Stadt Pekings zu befinden, sie versuchten, alle Spuren der Commedia dell’Arte zu beseitigen, ersetzten deren typische Gestalten durch typisch chinesische, fügten Elemente chinesischer Lyrik

in lyrische Passagen, setzten chinesische religiöse Riten und Vorstellungen ein. Puccini stützte sich kompositorisch auch auf chinesische Vorbilder. Schoeler analysiert Details der Umsetzung der Schiller/Gozzi'schen Vorlage in ein chinesisches Ambiente bei der Handlungsgestaltung und der Figurencharakterisierung. Turandot wandelt sich zum Schluss überraschend von der grausamen Prinzessin zur liebenden Frau.

Dieser Stoff inspirierte nach Puccini auch andere künstlerisch: Gottfried von Einem schuf das Ballett *Prinzessin Turandot* (1942), Bert Brecht schrieb das Stück *Turandot und der Kongress der Weisswäscher* (1954), Wolfgang Hildesheimer ein Hörspiel (1954) und zwei Komödien (1956, 1959). Beide verfremdeten ihn stark.

Schoeler analysiert in Abschnitt 8 (45–50) detailliert 'Aufis Kurzversion als den Ur-Roman und die literarisch viel bessere Gestaltung der Langfassung: sprachliche Mittel wie Reimprosa, Parallelismus membrorum, Bilder, Metaphern, Handlungsgestaltung, Figurenentwicklung bzw. -charakterisierung, Inhalt und Form der Rätsel. Jede Fassung hat ihre Moral: Bei 'Aufi verdankt der Prinz sein Glück seiner Begabung, seinem Wissensdurst, seiner Bildung. Schoeler betont dagegen seine bewundernswerte Zielstrebigkeit trotz aller Gefahren. In der Langfassung, in der der Prinz sympathischer erscheint, ist die Moral der Hinweis auf die Vergänglichkeit alles Irdischen. Die Geschichte sei aufgeschrieben, um die Erinnerung an den Prinzen und seine Familie zu bewahren, wird im Schlussgedicht betont, das im Original wie fast alle Gedichte hier aus Halbversen besteht.

Der letzte Abschnitt (50–52) ist den Gedichten gewidmet, die besonders in der Langfassung reichlich erscheinen. Die Urheber ließen sich kaum verifizieren, es sind keine weltliterarisch bekannten Dichter wie Ḥāfiẓ oder 'Umar-e Ḥayyām. Sie dienen Naturbeschreibungen, der Stimmungsmalerei, dem Ausdruck von Gefühlen und sind typisch persisch gestaltet, in Halbversen mit Monometrum, meist auch Monoendreim, voller Bilder, Tropen, Metaphern, Hyperbeln. Schoeler vergleicht sie mit europäischer manieristischer Barockpoesie.

Es folgen die deutschen Übertragungen der *Geschichte der Rätsel der byzantinischen Prinzessin und ihrer zehn Fragen an die Freier* von Muḥammad 'Aufi in seinem *Ġāmi' al-Ḥikāyāt* (55–67) und der *Geschichte des Prinzen aus Tūrān, seiner Fragen, Antworten und Wortgefechte mit der Tochter des Kaisers von China und seines Sieges* (69–118). Die künstlerische Gestaltung der Prosa wie die viel schwierigere der Gedichte im Deutschen ist m. E. hervorragend gelungen. Natürlich ließen sich die Monoreime der Originale im Deutschen nicht nachbilden, wohl aber haben die Gedichte mit ihren für das Persische (auch das Arabische) typischen Bildern und Metaphern ein klingendes Metrum, meist Jamben. Viele Anmerkungen erläutern die im Deutschen häufig erklärungsbedürftigen Bilder und hyperbolischen Vergleiche, nennen nötige Abweichungen vom Originaltext.

Auf S. 121–127 gehen die Vf. auf Wahl und Herkunft der Handschriften, deren Schriftbild zwei Reproduktionen deutlich machen, die Edition der bisher nicht edierten Texte und Prinzipien ihrer Übersetzung ein. Für die erste Geschichte wurden neben einer in einem Offsetdruck vorliegenden Handschrift vermutlich aus dem sechzehnten Jahrhundert zwei weitere Handschriften herangezogen. Grundlage der Langfassung ist eine Handschrift aus der Oxforder Bodleiana, vermutlich auch aus dem sechzehnten Jahrhundert. Zur ersten Geschichte existierte eine an entlegener Stelle gedruckte deutsche Übersetzung von 1857, nur nach einer Handschrift. Über den Inhalt der Langfassung informierte Fritz Meier in seinem Artikel 1941, aber keine Fassung wurde bis jetzt ediert. Die Übersetzung ist stellenweise explikativ, d. h., im Originaltext nur angedeutete Gedanken wurden im Deutschen ausformuliert.

Zu den *Abbildungen* (126 f.), d. h. Reproduktionen fünf wunderschöner farbiger Miniaturen der iranischen Buchmalerei bemerkt Schoeler, dass die Handschriften dieser Geschichten keine Miniaturen enthalten. Er hat sich für Hofszene mit Prinzessinnen aus kostbaren illuminierten Handschriften der klassischen persischen Hochliteratur entschieden. Vier stammen aus Handschriften von Nizāmī's 'Geschichte der Dienstagsprinzessin' aus dem Epos *Haft Paikar* (dt. Sieben Bilder); sie enthält die wichtigsten Motive der Turandot-Geschichte. Eine Miniatur (Abb. 1) stammt aus einer Handschrift von Firdausī's *Šāh-nāme*, dem persischen Nationalepos. Es zeigt (aus Formatgründen stark verkleinert) die Inthronisierung der historischen sassanidischen Prinzessin Pūrānduht, aus der durch die ganz leichte Änderung des Anfangsbuchstabens Tūrānduht (dt. Mädchen aus Tūrān) 'Turandot' wurde.

Auf ein *Stemma des Turandot-Stoffes* folgen die *Bibliographie* (132–134) und der persische Teil des Buches mit einem Vorwort, *pīš guft*, danach die Edition der beiden Geschichten, 53 persische Seiten, betitelt *Tūrānduht- yak dastān-e fārisī* 'Tūrānduht – eine persische Geschichte'.

Ein Index zum fakten- und personenreichen ersten Teil wäre gut gewesen!
Jedenfalls: Eine begrüßenswerte und schöne Neuerscheinung!

Schütz, Florian: *Japanische Zauberföchse zwischen Bits und Bytes: Wie viel narratives Erbe steckt in Videospiele(n)?* (Schriften zur Märchen- und Mythenforschung 2). Herausgegeben von **Siegrid Düll**. Mit je einem Vorwort von **Siegrid Düll** und **Sabine Wienker-Piepho**. Berlin u. a.: LIT, 2016. x, 120 S., Abb.en.

Reviewed by **Dr. Gundula Hubrich-Messow**: Sterup, E-Mail: hubrichmessow@t-online.de

Vor dem Bildschirm zu sitzen und zu spielen ist nicht zwingend immer vergeudete Zeit, das muss nach der Lektüre der vorliegenden Arbeit zugegeben werden.

Allerdings wären etablierte Forscher aufgrund der Altersbarriere, wie der Autor es ausdrückt, gar nicht auf das Thema gekommen, weil sie, wie er weiter ausführte, die modernen Medien beargwöhnen oder sie einfach nicht kennen und sie deswegen auch nicht in ihre Untersuchungen mit einbeziehen (49). Bei der Lektüre der ersten Variante des weniger bekannten Tiermärchens *Die Hochzeit der Frau Füchsin* (KHM 38, ATU 65) wären sie vielleicht noch der schon von den Brüdern Grimm gelegten Fährte zum mittelalterlichen *Roman de Renart* bzw. dem Tierepos *Reinhart Fuchs* gefolgt, das von Generationen von Wissenschaftlern bereits bestens erforscht ist. Eventuell hätte Jacob Grimms Anmerkung zum neunschwänzigen Fuchs in seiner *Deutschen Mythologie* die Erzählforscher noch dazu animiert, fernöstliche Erzähltraditionen zu untersuchen, denn auch hier liegen inzwischen beachtliche Forschungsergebnisse vor. Doch den entscheidenden Bogen zu Computer- und Videospiele hätten sie vermutlich nicht mehr geschlagen. Dazu musste erst ein junger Mann kommen, der mit diesen Medien aufgewachsen ist, aber eben auch mit den Märchen der Brüder Grimm. Ihm fiel es wie Schuppen von den Augen, dass er dem Neunschwanz sowohl in Japan und Korea als auch in Deutschland begegnete. Und nicht nur die große räumliche Entfernung ließ ihn stutzen, sondern auch die zeitliche Divergenz, erschienen doch die Kinder- und Hausmärchen zweihundert Jahre vor den modernen Medien. Zwar sind die grimmschen Märchen in Fernost heute populärer denn je, was sich jedoch auf die bekannten ersten Ränge in der Beliebtheitskala beschränken dürfte, wozu besagtes Tiermärchen wohl kaum rechnet. Fortan ließ dem Autor dieser Kulturschock, wie er ihn nennt (1), keine Ruhe mehr.

In seiner als autoethnographisch bezeichneten Einleitung geht Florian Schütz nicht nur auf das Forschungsinteresse (2–6), sondern auch auf die Quellenlage und die Methodik sowie die von ihm verwendeten Hilfsmittel ein (7–14), um dann im ersten Kapitel des Hauptteils den Fuchs im deskriptiven Vergleich zu typologisieren (15–42), und zwar als Trickster in der Geschichte von Reineke Fuchs und in den Kinder- und Hausmärchen als neunschwänzigen Freier der Frau Füchsin in dem Tiermärchen *Die Hochzeit der Frau Füchsin*, das außerhalb von Gesamtausgaben der grimmschen Märchen aufgrund der sexuellen Thematik kaum Nachwirkungen gehabt hat. Diese Füchse werden in der *Enzyklopädie des Märchens* bei dem entsprechenden Erzähltyp mehrfach zitiert (18–27), wohingegen die wesentlich ältere Erzählung von der neunschwänzigen Füchsin als Tierbraut mit ihren diversen Varianten aus Korea, Japan und China in der Enzyklopädie unter dem Lemma *Tierhochzeit* erwähnt wird (27–36). Im Weiteren erörtert der Kulturwissenschaftler Feuer und das sogenannte Fuchsfeuer (36–38) sowie das Wetterphänomen Regen bei Sonnenschein (38–42). Im Anschluss geht er auf die *Medientransistorik als Kulturtechnik der Aktualisierung* (43–53) mit speziellem Blick auf die nicht abgerissene Traditionskette ein (48–53), um dann ausführlich

die populären Exempel der Gegenwart aus der Welt der japanischen und koreanischen Videospiele zu untersuchen (65–99). Mehr oder weniger eingehend werden zwölf verschiedene Beispiele wie *Naruto* (65–70), *League of Legends* (70–74), *Okami* (75–78), *Megami Tensei* (78–87), *Warriors Orochi* (88 f.), *Kanokon* (90), *Tails* (91), *Vulpix und Feunard* (92–94), *Shippo* (94), *Natsume und der Fuchsjunge* (95 f.), *Foxkeh* (96 f.) sowie ein spannender Sonderfall (97–99) beschrieben. Hilfreich sind dabei die Übersicht über die verschiedenen Motivmerkmale der behandelten Videospiele am Ende dieses Kapitels (100) und das Glossar der Eigennamen (117 f.). Im Fazit wird noch einmal hinterfragt, ob eine Monogenese oder eine Polygenese anzunehmen ist (101–104) und weswegen der Neunschwanz so unterschiedliche Popularität genießt (104–107).

Im *Literatur- und Quellenverzeichnis* (111–115) sind bei den Titeln zur Märchenforschung viele Standardwerke wie beispielsweise die *Anmerkungen zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm* von Johannes Bolte und Georg Polívka aus den Jahren 1913–1932, das *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens* von Hanns Bächtold-Stäubli und Eduard Hoffmann-Krayer von 1927–1942, verschiedene Beiträge aus der *Enzyklopädie des Märchens* von 1977–2015 oder aus der Zeitschrift *Fabula* von 1958 ff. sowie Hans-Jörg Uthers Katalog *The Types of International Folktales* (ATU) aus dem Jahr 2004 und sein *Handbuch zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm* von 2008 aufgeführt. Außerdem werden eine Reihe von Titeln zur Volkskunde bzw. Kulturwissenschaft allgemein und zur Literaturwissenschaft angegeben sowie neben Videospiele bzw. Comics und Textausgaben zahlreiche Internetquellen, Fanwikis, eine Filmographie und eine Ludographie. Im Anhang finden sich darüber hinaus ein Abbildungsverzeichnis (108–110) sowie neben dem bereits erwähnten Glossar der Eigennamen auch eines der Bezeichnungen und Begriffe (119 f.).

In dieser innovativen, reich illustrierten Abhandlung – das Gros der dreißig Abbildungen ist in einer Galerie zusammengestellt (55–64) – wird das Thema überzeugend dargestellt und der Stil ist gut zu lesen, wobei ein paar Flüchtigkeitsfehler kaum ins Gewicht fallen. Im Jahr 2016 wurde Florian Schütz dafür immerhin mit dem Gesonderten Förderpreis der Märchenstiftung Walter Kahn ausgezeichnet. Fast nebenbei liegt hier auch eine Monografie über das Motiv *Nine-tailed fox* (Mot. B 15.7.7.1) vor, zu dem Stith Thompson in seinem *Motif Index of Folk Literature* von 1955 sehr wohl auf verschiedene koreanische, japanische und chinesische Varianten hinweist, das jedoch in der *Enzyklopädie des Märchens* zwar, wie gesagt, mehrfach erwähnt wird, doch als eigenständiges Motiv nicht explizit klassifiziert und deswegen auch im Register nicht aufgeführt wird. Und auch in Hans-Jörg Uthers jüngstem Typenverzeichnis *Deutscher Märchenkatalog* von 2015 wird dieses Motiv nicht gesondert aufgelistet, denn zum Erzähltyp *Die Freier der Füchsin* (ATU 65) werden lediglich rund zwanzig deutschsprachige Varianten

nachgewiesen, die bisweilen mit dem Kettenmärchen vom *Tod des Hühnchens* (ATU 2021) kontaminiert sind und in denen hauptsächlich Katzen agieren. Die wenigen Fassungen mit einem Fuchs als Ehemann lehnen sich in der Regel an die Vorlage der Brüder Grimm an, was sich zumeist auch an den gereimten Dialogen ablesen lässt, doch ein weiterer Neunschwanz kommt offenbar nicht vor.

Storm, Theodor: *Spuk- und Gespenstergeschichten: Kritische, kommentierte Ausgabe.* Hg. von **Gerd Eversberg.** Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2017. 222 S.

Reviewed by **Dr. Werner Bies:** Berlin, E-Mail: biesw@gmx.de

Unter dem vom Herausgeber – Theodor-Storm-Spezialist und langjähriger Sekretär der Theodor-Storm-Gesellschaft und des Theodor-Storm-Zentrums in Husum – gewählten Titel *Spuk- und Gespenstergeschichten* werden alle, insgesamt 86, von Theodor Storm (1817–1888) zusammengetragenen Geschichten veröffentlicht, die sich dieser recht zwanglosen Gattungsbezeichnung zuordnen lassen. Einige sind nach mündlich zugetragenen Motiven selbstständig konzipiert (s. Nachwort, 214–222, hier 216), die meisten aber im Prinzip ‚nur‘ gesammelt. Storms Sammeltätigkeit in den vierziger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts geschah teilweise in Zusammenarbeit mit anderen wie Theodor Mommsen und schloss Märchen und Sagen ein. Inspiriert wurde Storms Sammeln durch epochale Sammlungen von Volksliteratur und Volksglauben, von Märchen und Sagen (maßgeblich: *Deutsche Sagen* der Brüder Grimm, 1816/1818). Zu ihnen zählt auch Karl Müllenhoffs von Storm mitinitiierte Sammlung *Sagen, Märchen und Lieder der Herzogthümer Schleswig, Holstein und Lauenburg* (Kiel 1845), in der einige der hier veröffentlichten Geschichten erschienen sind.

Deren größter Teil findet sich jedoch in Theodor Storms wahrscheinlich 1848 abgeschlossenem, erst 1969 wiederentdecktem Konvolut *Neues Gespensterbuch. Beiträge zur Geschichte des Spuks.* „Dieses druckfertige Manuskript erschien aber zu seinen Lebzeiten nicht als Buch“, wirbt der Verlag auf der Rückseite des Buchdeckels für die vorliegende Edition, verschweigt indes, dass das *Neue Gespensterbuch* seit 1991 bereits, herausgegeben von Karl Ernst Laage, in gedruckter Form vorliegt (Frankfurt a. M.: Insel; danach noch: Heide: Boyens, 2011, letzteres im Folgenden: Laage). Im Unterschied zu Laages Ausgabe kann Eversbergs Edition jedoch als diplomatische Ausgabe einen entscheidenden Mehrwert beanspruchen: Das handschriftliche Original, das mehrere Schreiber ausweist, wird ohne jegliche Veränderung wiedergegeben. Hierdurch lässt uns Eversberg auch teilhaben an der heute, im Abstand der Zeiten, so reizvollen auratischen Verbindung zwischen den originalen, als fremd und fern empfundenen Schreibweisen und dem Spukhaften einer versunkenen Welt. Eversberg wertet das von Laage heraus-

gegebene *Gespensterbuch* pauschal als eines „in modernisierter Fassung“ (119) ab. Eine solche Charakterisierung ist ebenso irreführend wie Laages Hinweis, seine Edition sei lediglich hinsichtlich der Rechtschreibung nur „behutsam modernisiert“ (Laage, 139). Denn einerseits ist zwar Laages von großer textueller Rücksichtnahme geprägtes Anliegen zu begrüßen, die in Storms Manuskript durch ungewöhnliche Kommata markierten „Gedanken- und Sprechpausen des Erzählers“ (Laage, 139) nicht durch eine modernisierte Interpunktion zu überschreiben. Andererseits befremden jedoch Laages ‚korrigierende‘ Eingriffe, die völlig unnötig sind, wo die originalen Schreibweisen einem Textverständnis nicht im Wege stünden; nur drei Beispiele: „Aecker“ zu „Äcker“ (Eversberg, 9; Laage, 13), „das Thörichte“ zu „das Törichte“ (Eversberg, 9; Laage, 14), „wiederfahren“ zu „widerfahren“ (Eversberg, 20; Laage, 30). Im Unterschied zu Laage bietet Eversberg überdies einen textkritischen Apparat zu den *Gespensterbuch*-Texten, in dem er mit großem philologischen Respekt vor dem Original minutiös Storms handschriftliche Veränderungen dokumentiert. Einen besonderen Stellenwert unter ihnen nehmen Storms redaktionelle Eingriffe in die von anderen Schreibern aufgeschriebenen Texte ein, z. B. Korrekturen im Falle von deren Fehlschreibungen (54). Zusammen mit einigen Wörtern, die der Herausgeber als „über der Zeile nachgetragen“ (z. B. 27) kennzeichnet, lässt er uns, soweit dies überhaupt auf diesem Wege möglich ist, Storms Schreib- und Erzählbewegungen nachvollziehen.

Bei aller gewollten Internationalität des Erzählguts stammen viele Texte aus Schleswig-Holstein, sind mithin von lokalem und regionalem Bezug für den in Husum geborenen Autor. Sie schöpfen aus einem affektästhetisch vertrauten Stoff- und Motivbestand, erzählen von ruhelosen Wiedergängern und nächtlichen Gespenstern, von Hexen, Geistersehern und -beschwörern, von düsteren Sturmnächten, Spukhäusern und -zimmern, gespenstischen Traumgesichten und -visionen, von bösen Vorahnungen und unheimlichen Todesprophezeiungen, vom Spökenkieken und zweiten Gesicht, vom Schaurigen und Gruseligen. Eindrucksvoll ist hierbei die Vielfalt an erzählenden Klein- und Kleinstformaten: Anekdote, Lokalsage, wundersame oder wunderliche Volksbucherzählung, Kalendergeschichte, Schwank, Schauer- und Traumgeschichte, düster-schaurige Landschafts- und Wetterschilderung, Gerücht.

Dem Textteil (9–118) folgt ein fast ebenso umfangreicher Kommentarteil (119–213). Da die einzelnen Geschichten nicht nummeriert sind und überdies zwischen beiden Teilen keine wechselseitigen Seitenverweise gegeben werden, wird die Benutzung des Bandes durch ständiges Hin- und Herblättern erheblich erschwert. Die Kommentare benennen die Herkunft der Gespenstergeschichten. Viele sind nach mündlicher Überlieferung aufgezeichnet, andere abgeschrieben, teilweise kompiliert aus schriftlichen Quellen wie *Museum des Wundervollen [...]*

(Hg. J. A. Bergk/F. G. Baumgärtner, 1803–1810) oder *Theorie der Geister-Kunde* [...] (Johann Heinrich Jung, genannt Stilling, 1808). In Zeilenkommentaren werden sodann historische, gesellschaftliche und alltagskulturelle Realien (Ortsnamen, historische Figuren, Berufsbezeichnungen, Wohnkultur) gut erläutert, mit wenigen Ausnahmen, etwa bei der Kommentierung von Orten und Landschaften. So wird überflüssigerweise Edinburgh als „Hauptstadt von Schottland“ (162) vorgestellt, während Ortsnamen, die aus Sicht des Geschichtensammlers Storm deutlich eine lokale oder regionale Provenienz anzeigen, z. B. Uetersen (95) oder Wilster (94), übersehen werden. Figuren des Mythos bzw. des Volksglaubens wie der Werwolf (210) werden kommentiert, Hel in der nordischen Mythologie ist jedoch nicht der Herrscher des Totenreichs (199), sondern dessen Herrscherin, die Göttin der Unterwelt.

Die Literaturwissenschaft neigt dazu, sich mit Erzählmotiven des Spukhaften und Unheimlichen in den Erzählfunden des jungen Storm vornehmlich als eine Art Stoffdepot für dessen Verarbeitung in künftigem Schaffen zu befassen. Für diese Motive hegt Storm eine frühe und lebenslange Passion, an ihnen erprobt er schriftstellerische, erzählende Möglichkeiten, hier lernt der spätere Autor der meisterlichen Novelle *Der Schimmelreiter* (1888) „eigene Situationsskizzen zu formulieren und diese in komplexere Texte umzuwandeln“ (221). Gern vergessen wird dabei aber, dass die von Storm aufgefundenen Geschichten keinen Nullpunkt markieren, von dem aus erst literarisches Erzählen in Gang gesetzt wird. Auch deren Erzählmotive sind ein ihrerseits bereits Geprägtes, haben selbst Vergangenheit und Tradition. Als vordem schon erzählte sind sie eingebunden in oft lang währende Überlieferungsstränge, die auch in Zeiten vor den von Storm genutzten literarischen Quellen zurückreichen: ein oft vernachlässigter Aspekt, der für die Erzählforschung aber von zentraler Bedeutung ist.

Und solchem Aspekt hätten zahlreiche einzelne Erzählmotive, symbolische Zuordnungen und Ikonographien der Benennung und Kommentierung bedurft: u. a. der Teufelspakt (33, 92, 96); die Fliegen als Symboltiere des Teufels (86); der dem Dämonischen zugeordnete Besen: Besenritt der Hexen (94f.) oder ein nächtens kehrender Gespensterbesen, der einen Hausbewohner vertreibt (49f.); „Festschreiben“ im Sinne des Festbannens eines Diebes, der Diebsbann (94); der magische Spiegel, der der Wahrheit ans Licht hilft (hier die Hemd- bzw. Gansdiebin überführt, 65f.); das Brot, das dem Hartherzigen zu Stein wird und beim Versuch, es anzuschneiden, Blut hervorquellen lässt (Aarne/Thompson/Uther Nr. 751G*: *Bread Turned to Stone*, 97). Keines Kommentars gewürdigt wird auch die faszinierende traditionsreiche Typologie der Gespenster, in der Tote, die eines ungesühnten Vergehens wegen nicht zur Ruhe kommen, einen prominenten Platz einnehmen. Beispiele sind hier der Grenzsteinversetzer (93) oder das Mädchen, das seiner Mutter ein Goldstück entwendete (63f.). Als Gespenster treten auch

Menschen auf, die sich in der Stunde ihres Todes von einem nahen Verwandten verabschieden wollen (70), oder Sterbende mit unvollendeter Aufgabe oder noch nicht mitgeteilter Botschaft (68).

Von ebenso großer Faszination wie die Einbindung der Gespenstergeschichten in Erzähltraditionen sind für das Erzählen der *Spuk- und Gespenstergeschichten* grundlegende, aber doch übergangsreiche Gegensätze und Widersprüchlichkeiten, Ambivalenzen und Spannungen: zwischen Sammeln und eigenem Schreiben, zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit der Quellen oder zwischen Aberglaube und aufgeklärtem Denken, Geisterglaube und Vernunft. Wie so oft in der Geschichte des Erzählens und seines Tradierens ist auch im vorliegenden Fall keine klare Trennlinie zwischen zusammengetragenen und selbstverfassten Erzählungen, zwischen bloßer Sammlertätigkeit, dem Aufschreiben und hierbei beginnender eigenständiger Autorschaft, dem Dichten möglich. Und wo mündlich Mitgeteiltes aufgeschrieben wird, stellt die „Übertragung von Mündlichkeit in Schriftlichkeit“ (221) mit all ihren Problemen der Transkription und medialen Verwandlungen ein ebenso reizvolles wie schwieriges Thema dar.

Wer von Gespenstererscheinungen erzählt, muss sich dem Vorwurf aussetzen, er zähle zu den naiv-spukgläubigen Gespenstersehern und Phantasten. Der Sammler Storm hat dem vorgebeugt: Die mündlich überlieferten Texte sind wirkliche Geschichten, „bis auf wenige nach der Erzählung glaubwürdiger Augenzeugen“ (121) aufgezeichnet, andere stammen von ausdrücklich benannten verlässlichen Erzählern. Und die meisten Figuren der bewusst nicht künstlerisch überhöhten Gespenstergeschichten wollen – dies ein erzähltechnisch wie dramaturgisch faszinierender Aspekt – im Konflikt zwischen Rationalem und Irrationalem ihr Vernünftigsein nicht opfern, sondern suchen nach natürlichen, realen Ursachen für das Unerhörte, das Übernatürliche. War es nicht doch bloß ein böser Traum, eine Einbildung, eine Sinnestäuschung? Zu alledem s. u. a. 9, 20, 31, 33, 47f., 50f., 53, 55, 65, 81f. Doch in einer Gespenstergeschichte siegt dann letztlich die machtvolle Evidenz des Übernatürlichen, der sich die Figuren in den Erzählungen nicht entziehen können, ebenso wenig wie der Rezensent, dem die *Spuk- und Gespenstergeschichten* sehr viel Lesefreude beschert haben. Und da alle hier vorgebrachten Aspekte zentrale Fragen der Erzählforschung betreffen, sei Gerd Eversbergs Edition der Erzählforschung mit Nachdruck empfohlen – eine im Vergleich zu Laages Ausgabe buchstabengenaue Textedition, die auch, da anders definiert, mehr Texte umfasst und sie deutlich umfänglicher kommentiert.

A Story of Conquest and Adventure: The Large Farāmarznāme. Translated and with an introduction by **Marjolijn van Zutphen**. Leiden: Leiden University Press, 2017. 258 pp.

Reviewed by **Dr. David Elton Gay**: Research Associate, Folklore Institute, Indiana University, Bloomington, IN, USA, E-Mail: dafyddgay@gmail.com

The Large Farāmarznāme is a Persian poem from the eleventh century or later that is an expansion on the Rostam cycle of Ferdowsi's *Shahnāme*. It tells the story of the adventures of Farāmarz, Rostam's son. The poems of this later cycle of epics have not received the attention of Ferdowsi's *Shahnāme*, in large part because of their supposed inferiority as poetry, but the later epic cycle of which the *Large Farāmarznāme* is a part has been important and popular from the Middle Ages on. This is the first translation of any of the poetry from that cycle, and the book is thus a welcome and important addition to folk narrative scholarship.

Van Zutphen opens her translation with a relatively brief but informative introduction. She gives the reader a quick tour through the place of the *Large Farāmarznāme* within the later epic cycle, as well as its structure, parallels, and antecedents.

The translation is a very readable one, and the epic is enjoyable as both folk literature and a kind of fantasy literature. Though it is not a direct ancestor to modern fantasy literature, students of folklore and fantasy literature will find many parallels here between the two, a topic outside van Zutphen's purview.

The translation includes a good bibliography of editions of Persian epic and secondary literature on the epics, in both English and Farsi. A book that should be added to the bibliography is Kumiko Yamamoto's excellent study *The Oral Background of Persian Epics: Storytelling and Poetry* (Leiden: Brill, 2003). Though Yamamoto's book does focus on Ferdowsi's *Shahnāme*, she also includes a full chapter on the later epics in addition to a chapter on Persian oral epic, both of which are relevant to Zutphen's work.

With this translation of the *Large Farāmarznāme*, and her 2014 monograph on the later epic cycle, Marjolijn van Zutphen has considerably advanced the study of the later Persian epic cycle.