

Nutzungshinweis: Es ist erlaubt, dieses Dokument zu drucken und aus diesem Dokument zu zitieren. Wenn Sie aus diesem Dokument zitieren, machen Sie bitte vollständige Angaben zur Quelle (Name des Autors, Titel des Beitrags *und* Internet-Adresse). Jede weitere Verwendung dieses Dokuments bedarf der vorherigen schriftlichen Genehmigung des Autors.

Quelle: <http://www.mythos-magazin.de>

Momo als Geniusgestalt. Untersuchungen zu Michael Endes Märchenroman

vorgelegt von Hanna Seinsche

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	3
1.1	Definition der Geniusgestalt	5
1.2	Konzept der kognitiven Hermeneutik	11
1.3	Vorgehensweise	13
2	Deskriptiver Teil: Basis-Analyse	14
2.1	Kurzdarstellung von <i>Momo</i>	14
2.2	Charakter der Textwelt	24
2.3	Untersuchung der Figur Momo	26
3	Interpretationsteil: Basis-Interpretation	28
3.1	Hypothese über das Textkonzept von <i>Momo</i>	28
3.2	Hypothese über Michael Endes Literaturprogramm	37
3.3	Hypothese über Michael Endes Überzeugungssystem	41
3.4	Zusammenfassung der Interpretation von <i>Momo</i>	45
4	Untersuchung anderer Geniusgestalten	47
4.1	Der kleine Prinz.....	47
4.1.1	Hypothese über das Textkonzept von <i>Der kleine Prinz</i>	52
4.1.2	Hypothese über Antoine de Saint-Exupérys Literaturprogramm	55
4.1.3	Hypothese über Antoine de Saint-Exupérys Überzeugungssystem	57
4.1.4	Zusammenfassung der Interpretation von <i>Der kleine Prinz</i>	60
4.1.5	Hinreichende Ähnlichkeiten und signifikante Unterschiede zu Momo	61
4.2	Pippi Langstrumpf.....	62
4.2.1	Hypothese über das Textkonzept von <i>Pippi Langstrumpf</i>	69
4.2.2	Hypothese über Astrid Lindgrens Literaturprogramm	73
4.2.3	Hypothese über Astrid Lindgrens Überzeugungssystem	74
4.2.4	Zusammenfassung der Interpretation von <i>Pippi Langstrumpf</i>	75
4.2.5	Hinreichende Ähnlichkeiten und signifikante Unterschiede zu Momo	75
5	Schlussbetrachtung	77
6	Literaturverzeichnis	79

1 Einleitung

Und wenn sie den ergreifenden oder auch den komischen Begebenheiten lauschten, die auf der Bühne dargestellt wurden, dann war es ihnen, als ob jenes nur gespielte Leben auf geheimnisvolle Weise wirklicher wäre als ihr eigenes, alltägliches. Und sie liebten es, auf diese andere Wirklichkeit hinzuhorchen.¹

In der vorliegenden Arbeit wird Michael Endes Märchenroman *Momo* untersucht. Besonderes Augenmerk gilt dabei der Figur Momo² selbst. Das kleine Mädchen leistet Erstaunliches: sie rettet die Menschen vor den „grauen Herren“³, den Zeit-Dieben, die alle Menschen mit einer gefährlichen Krankheit namens „tödliche Langeweile“⁴ infizieren. Auch sonst zeichnet Momo sich durch Eigenschaften aus, die sie für ihr Umfeld unentbehrlich machen. Sie kann beispielsweise auf eine Art zuhören, die den Menschen hilft, sich selbst zu finden. Momo erweist sich als herausragende Figur, sie rettet die Menschen aus ihrer aktuellen bedrohlichen Situation und zeigt die Möglichkeit einer völligen Erlösung auf. Wie sich herausstellen wird, ist gerade ihr Kindsein dabei von enormer Bedeutung. Momo, die erst wenige Formen erwachsener Erziehung und Sozialisation kennen gelernt hat, ist gerade dadurch für die feindlichen Machenschaften der grauen Herren unempfindlich. Im Gegensatz zu den Erwachsenen, die sich an Pläne binden und ihre Zukunft in die Pflicht nehmen, hat sie genügend Zeit.⁵ Darüber hinaus ist es ihre kindliche Fähigkeit, sich der Phantasie zu öffnen und hinzugeben, die für die Rettung der Menschen wichtig wird.

Das Motiv des kindlichen Erlösers ist hinlänglich aus dem Christentum bekannt. Dieter Richter hält fest, dass das Kind als Gegenstand der Verehrung ein „Grundmuster der abendländischen Tradition“⁶ ist. Im Christentum erscheint neben der Kreuzigung Jesu auch immer die Darstellung seiner Geburt, die etwa ab dem Jahr 1200 durch einen „[...] auffallenden Prozeß der Individualisierung und

¹ Ende, Michael: *Momo oder Die seltsame Geschichte von den Zeit-Dieben und von dem Kind*, das den Menschen die gestohlene Zeit zurückbrachte. Ein Märchen-Roman. Stuttgart, 2005, S. 6. Künftig zitiert als Ende

² Kursivschreibung, wenn der Titel gemeint ist. Normale Schrift, wenn die Figur gemeint ist.

³ Ende: S. 43

⁴ Ende: S. 269

⁵ Vgl. Kaminski, Winfried: *Das Innenbild der Außenwelt. Annotationen zu den Kindergestalten im Werk Michael Endes.* (S. 71-85) In: *Kinderwelten. Kinder und Kindheit in der neueren Literatur.* Festschrift für Klaus Doderer. Weinheim, 1985, S. 72

⁶ Richter, Dieter: *Das fremde Kind. Zur Entstehung der Kindheitsbilder des bürgerlichen Zeitalters.* Frankfurt am Main, 1987, S. 24. Künftig zitiert als Richter

Emotionalisierung [...]“⁷ gekennzeichnet ist. Die Erwachsenen verehren nicht mehr ausschließlich den gekreuzigten Mann Jesus, sondern sie bauen eine zunehmend emotionalere Bindung zum Kind Jesus auf. In der vorbürgerlichen gesellschaftlichen Realität ist dagegen das wirkliche Verhältnis zwischen Kindern und Erwachsenen durch Distanz geprägt, durch einen fehlenden sozialen Status der Kindheit. Das Kind erscheint als fremdes unbegreifliches Wesen, doch erklärt sich dieses im „religiösen Sinne als Faszinosum“.⁸ Als fremdes Wesen ist das Kind dazu prädestiniert, als Träger für Hoffnungen zu fungieren, die abseits der bestehenden gesellschaftlichen Verhältnisse liegen. Da Kinder ihrer eigenen Natur, ihrem Ursprung noch nahe sind, werden sie als reine und unschuldige Wesen idealisiert. Der Gedanke scheinbar unendlicher menschlicher Möglichkeiten findet in ihnen ihren Ausdruck.⁹ Das Kind wird zum Erlöser der Menschen.

Auch dem Kind Momo wird eine derartige Rolle zuteil. Diese lässt sich unter dem Begriff der Geniusgestalt fassen. In Form der Geniusgestalt personifizieren sich in Momo Bilder und Vorstellungen einer besseren Zukunft. Michael Ende äußerte sich im Gespräch mit Erhard Eppler und Hanne Tächl explizit darüber, dass er es für „überlebensnotwendig“¹⁰ halte, sich „ein positives Bild von der Welt“¹¹ zu machen. Es stellt sich dabei die Frage nach der genauen Art eines solchen positiven Bildes und danach, welche konkrete Funktion Momo bei der Verwirklichung zukommt.

Ähnlich wie Momo ergeht es auch anderen literarischen Kinderfiguren, die auf ihre eigene bestimmte Art und Weise unentbehrlich für die Menschen werden. Auch ihnen wird in dieser Arbeit die Rolle von Geniusgestalten zugesprochen. So verdanken Thomas und Annika ihrer Freundin Pippi Langstrumpf, dem stärksten Mädchen der Welt, ein äußerst aufregendes Leben. Eine andere Geniusgestalt ist der kleine Prinz, der den Erzähler in das wertvolle Geheimnis des Lebens einweihet. Wann immer die Menschen sich in den genannten Geschichten in Gefahr oder einer unbefriedigenden Situation befinden, treten Geniusgestalten auf, die erlösend wirken oder Lösungswege aufzeigen. Sie transportieren Bilder einer positiven Zukunft.

⁷ Richter: S. 21

⁸ Richter: S. 24

⁹ Vgl. Richter: S. 26

¹⁰ Eppler, E. u.a.: Phantasie/Kultur/Politik: Protokoll eines Gesprächs. Stuttgart, 1982, S. 23.

Künftig zitiert als Eppler

¹¹ Eppler: S. 24

Da angenommen wird, dass sich weltanschauliche Überzeugungen von Autoren in ihren Werken niederschlagen, wird vermutet, dass sich die darin dargestellten konfliktreichen Ausgangssituationen aus der Realität der Autoren ableiten lassen. Es ist das Ziel der vorliegenden Arbeit herauszustellen, welchen konkreten Problemen die Menschen der Auffassung der Autoren nach gegenüberstehen, welche Lösungen auf der Textebene durch die Geniusgestalten angeboten werden und welche Unterschiede sich in der literarischen Verarbeitung der dargestellten Geniusgestalten feststellen lassen. Der Begriff Geniusgestalt bedarf hierzu einer genaueren Definition.

1.1 Definition der Geniusgestalt

Wie sich zeigen wird, greift Michael Ende in seinem Werk vielfach Motive auf, die ihn in die Nähe romantischer Dichtung rücken. Auch seine weltanschaulichen Überlegungen lassen eine gewisse gedankliche Verwandtschaft zu dieser erkennen. Insbesondere die Rolle der Poesie und die des Poeten nehmen eine wichtige Position ein. Der Dichter gilt dem Romantiker als Inbegriff eines ästhetisierten Lebens, das sich von aufgeklärten, rationalen Strukturen abwendet. In dieser Entwicklungslinie stehen gleichermaßen die Stürmer und Dränger, die bereits zuvor eine Abkehr vom literarischen Regelsystem Gottscheds, dem Hauptvertreter des französischen Klassizismus in Deutschland, markierten. Wahre Dichtkunst äußert sich demnach nicht in der Befolgung vernunftgemäßer Vorgaben, sondern in der Hinwendung zu irrationaler Freiheit. Der Dichter wird zum Genie, das die Welt nicht mehr zergliedert, sondern sie in ihrer Gesamtheit zu begreifen versteht. Er versteht und erlebt die Welt poetisch.

In Anlehnung an Jochen Schmidts Arbeit über „Die Geschichte des Genie-Gedankens“¹² orientiert sich die hier zugrunde liegende allgemeine Erklärung einer Geniusgestalt an der Geniekonzeption des Sturm und Drang, insbesondere an Johann Gottfried Herders Genieverständnis dieser Epoche. Herders Anthropologie spielt dabei eine grundlegende Rolle. Seiner Auffassung gemäß bestimmen geniale Keime das Wesen des Menschen maßgeblich, sodass letztlich in jedem Menschen das Potential eines Genies vorhanden ist. In den 1760er und 1770er Jahren, „[...] erhielt besonders der Dichter die Würde eines mit höchster

¹² Schmidt, Jochen: Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750-1945. Band 1, Darmstadt, 1985. Künftig zitiert als Schmidt

Autorität auftretenden Schöpfers.“¹³ Das Genie stand dabei dem Gelehrten gegenüber¹⁴ und erkannte jegliche Autorität ab.¹⁵ „Die Faszination der Sinn-Stiftung“¹⁶ erklärte sich aus der Fähigkeit des Genies „[...] Ganzheit zu schaffen im Kunstwerk.“¹⁷ Dabei stand es außerhalb der geltenden Konventionen und durfte sich „[...] prinzipiell über alle Normen hinwegsetzen [...]“.¹⁸ Die Einbildungskraft war dabei „[...] das Grundvermögen des Genies [...]“.¹⁹ Für Herder beruhte der Begriff der Ganzheit zunächst auf einem „pantheistischen Allgefühl“.²⁰

Im Sinne einer naturhaften Identität von Gott und Mensch erscheint darin das Genie Gott gleich. Der Mensch ist Gott – als Schöpfer.²¹

Indem sich das All im Menschen versammelt, erhält dieser ein schöpferisches Ganzheits-Potential. Das Genie vermag dieses Potential zu aktualisieren und seinem Werk den Charakter der Ganzheit zu verleihen. Das Werk des Genies ist demnach mikrokosmisch organisierte Totalität.²²

In Anlehnung an Johann Georg Hamanns neuplatonische Sicht vertrat Herder die Idee der göttlichen Inspiration.²³ Er relativierte diese Annahme später jedoch. Um die individuelle Leistung des Genies mit der geforderten Totalität seines Werks in Einklang bringen zu können, entwickelte Herder analog zum Pflanzenwachstum die Vorstellung des organischen Wachstums des Menschen.

Der geniale Schaffensprozeß verläuft also nach Art des pflanzenhaften Wachsens, für das „Saamenkorn“, „Entwicklung“, „Blüthe“ und „Reife“ die wesentlichen Stadien sind, und er findet weitgehend im Dunkeln des Unbewußten statt [...].²⁴

Die göttliche Inspiration des Genies wurde von Herder in die Ebene des Unbewussten verlagert. Die Genialität des Genies entsprang nun der menschlichen Psyche. Es sei in der Natur des Menschen angelegt, durch verschiedene Lebensstadien zu gehen, an deren Ende sich die keimenden Kräfte der frühen Stufen zur vollkommenen Ganzheit entfaltet haben. Durch die Verlagerung in den außerhalb der Vernunft gelegenen Bereich des Unbewussten,

¹³ Schmidt: S. 1

¹⁴ Vgl. Schmidt: S. 3

¹⁵ Vgl. Schmidt: S. 4

¹⁶ Schmidt: S. 35

¹⁷ Schmidt: S. 35

¹⁸ Schmidt: S. 41

¹⁹ Schmidt: S. 51

²⁰ Schmidt: S. 129

²¹ Schmidt: S. 129

²² Schmidt: S. 130

²³ Vgl. Schmidt: S. 134

²⁴ Schmidt: S. 133

war das Geniedenken geprägt durch Irrationalismus. Der geniale Dichter vereinte in sich Phantasie und Realität.

Herders Auffassung vom Menschen wurde gleichermaßen zur Grundkonstituenten seiner Geschichtsphilosophie.

Die Anschauung von der Genialität des Individuellen legt den Grund für Herders Konzeption des Historismus [...]. Alles hat seinen Wert in sich und darf daher nicht mehr normativ an fremden Maßstäben gemessen werden.²⁵

Später relativierte Herder seine Überlegungen und kam zu einer erweiterten Auffassung über das Genie. Im Sinne einer harmonischen Einheit zeichnete sich für ihn im Genie ab, dass „[...] „Erkennen“ und „Empfinden“ also, die beiden scheinbar getrennten Sphären, [...] im vollendeten Menschen eins [sind].“²⁶ Rationalität und Irrationalität sollen dabei eine aufeinander abgestimmte Gesamtheit ergeben. In Vorbereitung der Klassik ging es Herder nicht mehr um einen genialen irrationalen Übermenschen, „[...] vielmehr um die allgemeine Verwirklichung eines in sich ausgewogenen und der Gesellschaft verantwortlichen Menschentums.“²⁷ Die Genialität ging in Humanität über.²⁸

Zur Erweiterung dieser Überlegungen zu Herders Genieverständnis bzw. zu seiner Anthropologie soll Hans-Heino Ewers Arbeit „Kindheit als poetische Daseinsform“²⁹ dienen, in welcher die Entstehung der romantischen Kindheitsutopie im 18. Jahrhundert nachvollzogen wird. Herder wird dort unter dem Gesichtspunkt seiner Vorstellung von Kindheit untersucht, die sich – wie auch seine Geniekonzeption – in Abhängigkeit zu seiner Anthropologie und zu seiner Geschichtsphilosophie entwickelte.

Wie in der Einleitung bereits angerissen wurde, spielt Momos Kindsein eine wichtige Rolle bei der Erlösung der Menschen. Kindheit wird bereits während der Aufklärung als Existenzform angesehen, die sich zur Projektion weltanschaulicher Überlegungen eignet. Ewers erklärt, dass sich Herder einer gesellschaftlichen Situation gegenüber sah, in der Kinder den aufgeklärten Erwachsenen als „tabula

²⁵ Schmidt: S. 135

²⁶ Schmidt: S. 144

²⁷ Schmidt: S. 146

²⁸ Vgl. Schmidt: S. 361

²⁹ Ewers, Hans-Heino: Kindheit als poetische Daseinsform. Studien zur Entstehung der romantischen Kindheitsutopie im 18. Jahrhundert. Herder, Jean Paul, Novalis und Tieck. München, 1989 Künftig zitiert als Ewers 1989

rasa“³⁰ erschienen. Im Prozess der Zivilisierung und Säkularisierung fand eine zunehmende Trennung zwischen Kindern und Erwachsenen statt. Um diese zu überwinden, wurden Kinder im Sinne der Aufklärung erzogen. Die angesprochene scheinbar unendliche Potentialität des Menschen rückte in das Blickfeld der Erwachsenen. Ewers verweist auf die frühere Arbeit Dieter Richters.

Das, was den Erzieher an diesen Kindern interessiert, ist nicht ihr Eigen-Sinn, ihr Eigen-Leben, sondern die Tatsache, daß dieses Lebens verwandelt, geläutert, veredelt werden kann.³¹

Ewers beschreibt, dass mit Jean Jacques Rousseau nach und nach ein gedanklicher Wandel einsetzte, Kindheit gewann langsam den Status einer eigenständigen Existenzform. Rousseau erklärte, dass der Erwachsene die kindliche Welt nicht verstehen könne und er deshalb auch nicht autoritär in sie eingreifen dürfe.

Herder führte diese frühen Überlegungen weiter, wenngleich auch in eine andere Richtung. Wo Rousseau das Kind noch als Wilden gesehen hatte, dem geistige Kräfte fehlten, stellt Herder die These auf, dass in Kindern, im Sinne des organischen Wachstums, bereits alle Kräfte des zukünftigen Erwachsenen angelegt seien. Er konstatiert eine Einheit aller Seelenkräfte und sieht das Kind als phantastisches Wesen, das starken Empfindungen ausgesetzt ist.

In der primitiven und der kindlichen Psyche fließen die sinnliche Wahrnehmung äußerer Dinge und Umstände, die Empfindung innerer Regungen und Gefühlszustände wie die Tätigkeit der Einbildungskraft und Phantasie ununterscheidbar ineinander.³²

Das Kind erfährt somit eine Aufwertung, da sich in ihm alle Eigenschaften des Genies wieder finden. Dabei ist dem Kind von Beginn an Besonnenheit beschieden, die sich im Laufe seines Lebens vervollkommnet und in aktualisierter Besinnung mündet.³³ Wie dem Genie kommt auch dem Kind – wie jedem Menschen – eine Reifezeit zu, in der es die verschiedenen Lebensstadien durchläuft. Jeder Phase dieser Entwicklung kommt – gemäß der Herderschen Geschichtsphilosophie – eine eigene Wertigkeit zu. Dabei werden die kindlichen Wesensmerkmale aus der Natur des Menschen erklärt, aus seiner Psyche.

Ewers betont, dass diese anthropologischen Gedanken die Basis bildeten, aus welcher sich die romantische Kindheitsutopie erhob.

Die anthropologische Neudefinition des Menschen als eines Naturwesens wird jetzt als einschnürend, als deprimierend erfahren. Was einst zu neuen Sinnhorizonten führte und

³⁰ Ewers 1989: S. 11

³¹ Richter: S. 26

³² Ewers 1989: S. 72

³³ Vgl. Ewers 1989: S. 60

als Akt der Befreiung erschien, wird jetzt als ein beklemmender Albtraum erlebt, gerät zur Schreckensvision eines gänzlich sinnentleerten Daseins. Auf diese Krise der Anthropologie reagieren zahlreiche bedeutende Autoren mit einem Ausbruch in die Metaphysik.³⁴

Auf Basis der Überlegungen Herders entstand eine neue Duplizität des Menschen, in welcher sein Inneres nicht mehr psychologisch, sondern wiederum als göttlicher Kern gedeutet wurde.³⁵ Im Kind veräußerte sich in der Romantik die triadische Vorstellung einer glücklichen Vergangenheit, deren Wiederkehr man in der Zukunft erhoffte. Das Kind wurde zum Träger vergangener Werte und Weltanschauung, die dem Lebensgefühl der Erwachsenen entgegenwirkten. Dieses Gefühl lässt sich unter dem Stichwort der Entfremdung festhalten.

Offensichtlich hat der Prozeß der Zivilisation mit seinen unterschiedlichen Aspekten von zunehmender Individualisierung [...] gegen Ende des 18. Jahrhunderts die traditional statisch geordneten [...] Erfahrungsräume [...] nachdrücklich in Bewegung versetzt. [...] Diese Veränderungen sind von den Zeitgenossen auch als Bedrohung oder gar **Verlust von Identität** [Hervorhebung im Original] wahrgenommen worden.³⁶

Als unschuldiges, dem Ursprung noch nahes Wesen, wird das Kind zum Inbegriff eines erstrebenswerten Zustandes. Zugleich birgt die Nähe zum Ursprung ein Moment der Zeitlosigkeit beziehungsweise Ewigkeit in sich. Das Kind zeugt von einer Unendlichkeit, die hinter dem Leben steht. Der Erwachsene kann durch die Hinwendung zum Kind beziehungsweise durch die Hinwendung zur eigenen inneren Kindlichkeit die Nähe zu diesem Leben wieder finden. Die Besinnung auf das kindlich-poetische Gemüt bestimmt das Denken zahlreicher Romantiker.

Ewers resümiert über das romantische Menschenbild, dass es sich in Form von Geniusgestalten, poetischen Genies im Herderschen Sinne, manifestierte und idealisierte. Neben diese traten auch die Kinder.

Es sind die Kinder und die Jugendlichen von kindlicher Genialität. [...] Die Metaphysik der Kindheit spielt nun gegenüber der des Genies eine besondere Rolle: Sie vermag den Universalitätsanspruch des neuen Menschenbildes mit größerem Nachdruck zu versehen: Die romantische Kindheitsphilosophie tritt den Beweis dafür an, daß auch in der zeitgenössischen Wirklichkeit noch in jedem menschlichen Individuum ausnahmslos ein Göttliches eingeschlossen ist [...].³⁷

Das Genie begreift das Leben in seiner Gesamtheit, es lässt sich nicht von rational gesteckten Grenzen aufhalten. Im Kind potenziert sich diese Vorstellung, da es

³⁴ Ewers 1989: S. 258

³⁵ Vgl. Ewers 1989: S. 259

³⁶ Kremer, Detlef: Romantik. Stuttgart, 2003, S. 5

³⁷ Ewers 1989: S. 260

sich naturgemäß unmittelbar an der Grenze der Rationalität bewegt. Aus der Herderschen Anthropologie des Kindes entwickelte sich in der Romantik eine Metaphysik der Kindheit, die jedoch nachhaltig ihren Wurzeln verpflichtet blieb.³⁸

Kindheit und Genialität erklären sich aus dem organischen Modell Herders. In der Romantik wurden diese Überlegungen metaphysisch angereichert, die Seele wurde nicht mehr psychisch, sondern göttlich begründet. Beiden Ansätzen ist in diesem Punkt gemein, dass sie den Menschen nicht als isolierte Ansammlung verschiedener Fähigkeiten verstehen, sondern eine Verbindung von Leib und Seele erkennen und in der stärkeren Variante eine Verbindung von Leib, Seele und Kosmos. Im ersten Fall wird die Einheit von subjektiver und objektiver Realität als Einheit von Unbewusstsein/ Phantasie und Bewusstsein/ Verstand anerkannt, im zweiten Fall die Einheit von Mikro- und Makrokosmos, von Mensch und Universum, von Mensch und Göttlichem.

Für die vorliegende Analyse lässt sich aus diesen Überlegungen folgende Definition über Funktion und äußere Erkennungsmerkmale der Geniusgestalt ableiten, die durch ihr Auftreten als Kind zur kindlichen Geniusgestalt wird:

Die kindliche Geniusgestalt zeichnet sich dadurch aus, dass sie in ihrem Wirken durch ihre Phantasie bei ihren Mitmenschen eine Verbindung von subjektiver und objektiver Realität und/ oder von Mikro- und Makrokosmos herstellt. Als Voraussetzung dafür ist das Seelenleben der kindlichen Geniusgestalt stark ausgeprägt. Indem sie als Kind dargestellt wird, erfährt die Verbundenheit dieser Bereiche eine weitere Verstärkung, da sich im Kind die zeitlose Einheit der verschiedenen Realitäten spiegelt. Durch die Rückkehr der Menschen zur eigenen Kindlichkeit, kann die kindliche Geniusgestalt ihrem Umfeld einen neuen Sinn vermitteln. Sie wird dadurch zum Repräsentanten wahren Menschentums und zum Wegbereiter positiver Utopien. Die kindliche Geniusgestalt weist verschiedene äußere Erkennungsmerkmale auf, so untersteht sie keiner Autorität, was sich in einer ungewöhnlichen Familiensituation äußert. Gleichzeitig bleiben Herkunft und Alter im Dunklen. Sie ist nicht gebildet und steht außerhalb gängiger Konventionen. Dies geht einher mit einem befremdlichen Aussehen.

³⁸ Vgl. Ewers 1989: S. 260

Aus den anthropologischen Ideen Herders und den metaphysischen Erweiterungen der Romantik ergeben sich verschiedene Prägungen von kindlichen Geniusgestalten, die den hier untersuchten Figuren im Lauf der Arbeit zugeordnet werden:

Typ a: Die kindliche Geniusgestalt ist als wunderbare Figur in einer wunderbaren Textwelt konzipiert und schafft neben der Verbindung von Mikro- und Makrokosmos auch eine Verbindung von subjektiver und objektiver Realität.

Typ b: Die kindliche Geniusgestalt ist als realistische Figur in einer wunderbaren Textwelt dargestellt und schafft neben der Verbindung von subjektiver und objektiver Realität auch eine Verbindung von Mikro- und Makrokosmos.

Typ c: Die kindliche Geniusgestalt ist als wunderbare Figur in einer realistischen Textwelt dargestellt und schafft eine Verbindung von subjektiver und objektiver Realität.

1.2 Konzept der kognitiven Hermeneutik

Zur Begründung der Vorgehensweise soll vorab in komprimierter Form das zugrunde liegende methodische Konzept der kognitiven Hermeneutik³⁹ erläutert werden. Im Gegensatz zu anderen Ansätzen geht die kognitive Hermeneutik von der Möglichkeit des wissenschaftlichen Umgangs mit Literatur auf der Interpretationsebene aus. Wie in den Natur- und Sozialwissenschaften gibt es auch in den Geisteswissenschaften (und somit ebenfalls in der Literaturwissenschaft) Erkenntnisprobleme kognitiver Art. Sie beziehen sich zum einen auf die Beschreibung und Einordnung der Texttatsachen, zum anderen auf die Erklärung der entsprechenden Untersuchungsergebnisse.

Es wird unterschieden zwischen einer Basis-Analyse und einer Basis-Interpretation. Deren kognitive Grundfragen lauten: Wie ist der vorliegende Text beschaffen? Wie ist es zu erklären, dass der vorliegende Text die festgestellte Beschaffenheit aufweist? Um diese Fragen beantworten zu können, ist es notwendig, den anthropologischen Ausgangspunkt der kognitiven Hermeneutik zu

³⁹ Tepe, Peter: Mythos und Literatur. Aufbau einer literaturwissenschaftlichen Mythosforschung. Würzburg, 2001

beleuchten. Eine entscheidende Grundannahme ist, dass Menschen ihr Leben lang durch bestimmte Überzeugungen und Annahmen geleitet werden. Dabei handelt es sich im Wesentlichen um so genannte Weltbild-Annahmen und Wertüberzeugungen, die zusammen das Überzeugungssystem eines Menschen bilden. Sie geben Aufschluss darüber, wie der Mensch seine Umgebung, die Welt wahrnimmt und was er für wertvoll oder wertlos erachtet. Überzeugungssysteme sind dabei entweder religiös oder profan, entweder rechnet der Mensch mit übernatürlichen Größen oder er tut dies nicht. Das jeweilige Überzeugungssystem hat eine so genannte Prägungswirkung auf den Menschen, infolgedessen ist auch ein Text dieses Menschen beeinflusst durch seine Weltbild-Annahmen und Wertüberzeugungen. Es kommt zur Ausformung einer übergreifenden Kunstauffassung bzw. eines Literaturprogramms und bei der konkreten Arbeit zu einem speziellen Textkonzept.

Im Rahmen der kognitiven Hermeneutik findet nun die Erklärung eines Textes über die Hypothesenbildung zu diesen drei Komponenten, den textprägenden Instanzen, statt. Es gilt, das konkrete Textkonzept herauszuarbeiten, das Literaturprogramm und das Überzeugungssystem des Autors. Bei der Untersuchung spielt der Autor des Textes eine wichtige Rolle. Dabei wird allerdings nicht mit dem Begriff der Autorintention gearbeitet, sondern mit den bereits aufgeführten textprägenden Instanzen. Es kann zwar eine bewusste Intention des Autors eine zentrale Rolle bei der Deutung des Textes spielen, Prägungen jeder Art können jedoch auch unbewusst in die Arbeit eines Menschen einfließen.

In der kognitiven Hermeneutik wird überdies ein objektiver Textsinn angenommen, dessen Erfassung als Erkenntnisziel gilt. Eine unwissenschaftliche Vermengung von so genannten lebenspraktischen Interpretationen und kognitiven Erklärungen wird abgelehnt. Die Frage nach einer subjektiven Bedeutung oder dem subjektiven Sinn eines Textes für den einzelnen Rezipienten wird ausgeklammert, da solche Überlegungen Gefahr laufen, zu projektiv-aneignenden Interpretationen zu werden. Bei ihnen wird das Überzeugungssystem des Rezipienten unreflektiert auf den Text übertragen und auf entsprechende Weise wieder aus dem Text herausgelesen. Der wissenschaftliche Anspruch einer kognitiven Interpretation wird dabei allerdings verfehlt.

Nach der Basis-Analyse und der Basis-Interpretation können speziellere Verfahren angewandt werden, die dazu befähigen, weitere kognitive Probleme des Textes zu lösen.

1.3 Vorgehensweise

Gemäß dem ersten vorbereitenden Auftrag für die Basis-Analyse wird eine Kurzdarstellung von *Momo* angefertigt. Anschließend wird anhand von Textbeispielen der Charakter der aufgebauten Textwelt dargelegt. Es wird geklärt, ob es sich um eine realistische oder um eine wunderbare Textwelt handelt. Dem Text in seinem Verlauf folgend soll dann eine genaue Analyse der Figur Momo vorgenommen werden und eine erste konkrete Abgleichung mit der Definition einer Geniusgestalt erfolgen. Diesem deskriptiven Teil der Arbeit wird ein gewisser Umfang zugesprochen, der sich durch das methodische Konzept begründet. Er dient der Vermeidung projektiver Übertragungen des eigenen Überzeugungssystems auf die Interpretation.

Im nächsten Schritt wird zuerst die These zum Textkonzept vorgestellt und überprüft. Danach werden weitere Hypothesen über das Literaturprogramm und das zugrunde liegende Überzeugungssystem abgeleitet. Selbstzeugnisse Michael Endes werden hinzugezogen. Im Mittelpunkt steht dabei immer die Bestimmung von Momo als kindlicher Geniusgestalt. Anschließend gilt es im zweiten Teil der Arbeit, die gewonnenen Erkenntnisse mit der Figur des kleinen Prinzen und der Figur Pippi Langstrumpf zu vergleichen. Es sollen hinreichende Ähnlichkeiten, aber ebenso signifikante Unterschiede herausgearbeitet werden, die Aufschluss über die unterschiedlichen textprägenden Instanzen der untersuchten Texte geben und die Frage der Aufbereitung der Geniusgestalten beantworten sollen. Ziel ist es, herauszufinden, welchen Problemen die Menschen nach Ansicht der Autoren gegenüberstehen und welche Lösungen durch die Geniusgestalten angeboten werden.

2 Deskriptiver Teil: Basis-Analyse

Wie ist der vorliegende Text beschaffen? Um die Grundfrage im Bereich der Basis-Analyse adäquat beantworten zu können, werden vorab einige Fragen vorgestellt, die einen möglichst genauen Einblick in den Text sichern sollen. Wie wird der Protagonist ins Geschehen eingeführt? Wie wird er beschrieben? Wie wird er charakterisiert? Entsprechungen gemäß der Typologie.

Die gleichen Fragen finden ihre Anwendung auch im zweiten Teil der Arbeit, um die Vergleichbarkeit der untersuchten Figuren zu gewährleisten.

2.1 Kurzdarstellung von *Momo*

Nachdem in einer Art Rückblende berichtet worden ist, dass es in „alten, alten Zeiten [...] in den warmen Ländern“⁴⁰, in den so genannten Amphitheatern eine besondere Kultur des Zuhörens und Zuschauens gab, wird der Blick auf die Gegenwart gerichtet. Dort zeugen hier und da nur noch Ruinen von dieser vergangenen Zeit. In einer solchen Ruine, der Ruine eines Amphitheaters, beginnt die Geschichte von Momo.

Eines Tages bemerken die Leute aus der näheren Umgebung, dass dort ein kleines Mädchen eingezogen ist. Dieses Kind wirkt verwahrlost und im Gespräch mit den Menschen stellt sich heraus, dass es elternlos und aus einem Heim ausgebrochen ist. Den Namen Momo habe es sich selbst gegeben. Nach langer Beratung beschließen die Leute, dass Momo am besten im Amphitheater wohnen bleibt und sich alle gemeinschaftlich um das Kind kümmern. Noch am selben Abend ist das neue Zuhause von Momo – eine halb verfallene Kammer der Ruine – zumindest zweckmäßig mit Herd, Tisch, Stühlen und Bett eingerichtet. Die Kinder der Umgebung bringen Essen vorbei und der Einzug Momos wird mit einem Fest gefeiert. „Von nun an ging es der kleinen Momo gut“⁴¹ und auch die Leute profitieren von ihrer Freundschaft, denn Momo hat eine besondere Eigenschaft: sie kann zuhören.

Als zwei zerstrittene Nachbarn ihren Zwist in Momos Gegenwart austragen und sie dabei ihr Gesicht erblicken, haben sie das Gefühl „als sähen sie sich plötzlich selbst in einem Spiegel, und sie fingen an sich zu schämen.“⁴² Sie kommen der Ursache ihres Streits auf den Grund und vertragen sich wieder. Momo hört

⁴⁰ Ende: S. 5

⁴¹ Ende: S. 13

⁴² Ende: S. 18

überdies nicht nur Menschen, sondern auch Tieren zu und manchmal horcht sie einfach „auf die große Stille“⁴³, wenn sie abends allein im Amphitheater sitzt. Dann meint sie „eine leise und doch gewaltige Musik“⁴⁴ zu hören, die ihr „ganz seltsam zu Herzen“⁴⁵ geht. Auch die Kinder kommen gerne zu Momo, denn in ihrem Beisein gelingen Spiele viel besser als sonst und ihnen fallen auch immer wieder neue Spiele ein. Als die Kinder eines Tages im Amphitheater auf Momo warten, kündigt sich ein Gewitter an. Obwohl eines der Kinder, ein kleines Mädchen, Angst hat, beginnen sie zu spielen. Die Ruine wird in der Phantasie der Kinder zum großen Schiff und die Kinder übernehmen die Rollen von Forschungsreisenden. Doch das Spiel gelingt nicht, sodass sie bald wieder aufhören und weiter auf Momo warten. „Und dann kam Momo“⁴⁶. Sogleich wird das Spiel wieder aufgegriffen. Erst nach einer Weile bemerken die Kinder, dass das im Spiel erdachte Unwetter wirklich über das Amphitheater eingebrochen ist. Auch das ängstliche Mädchen ist erstaunt, „dass es ganz vergessen hatte sich vor Blitz und Donner zu fürchten, solange es auf dem stählernen Schiff gewesen war.“⁴⁷

Momos beste Freunde heißen Beppo und Gigi. Beppo, der von Beruf Straßenkehrer ist und deshalb Beppo Straßenkehrer genannt wird, erscheint vielen Leuten wunderlich, weil er oft erst nach langem Nachdenken auf Fragen antwortet. Der Grund dafür ist, dass er nichts Unwahres sagen möchte. „Denn nach seiner Meinung kam alles Unglück der Welt von den vielen Lügen [...]“⁴⁸. Doch Momo „bewahrte alle seine Worte in ihrem Herzen.“⁴⁹ Gigi, der eigentlich Girolamo heißt, übt viele Berufe aus. Unter anderem bietet er sich Touristen als Fremdenführer an und erzählt diesen „das Blaue vom Himmel“⁵⁰, was von den Menschen aus der Umgebung manchmal für bedenklich gehalten wird. Am liebsten möchte er einmal reich und berühmt werden. Gigis Leidenschaft ist das Erzählen von Geschichten. Seit er Momo kennt werden diese Geschichten immer besser, wenn Momo ihm zuhört „blüht seine Phantasie auf.“⁵¹ Seitdem erzählt er

⁴³ Ende: S. 22

⁴⁴ Ende: S. 22

⁴⁵ Ende: S. 22

⁴⁶ Ende: S. 24

⁴⁷ Ende: S. 35

⁴⁸ Ende: S. 37

⁴⁹ Ende: S. 40

⁵⁰ Ende: S. 41

⁵¹ Ende: S. 45

auch keine Geschichte ein zweites Mal. Momo hört am liebsten Gigis Märchen, die meist von ihnen selbst handeln.

Die drei wissen noch nicht, dass „bald ein Schatten über ihre Freundschaft fallen“⁵² wird. Dieser Schatten breitet sich in Form von grauen Herren über die ganze Stadt aus. Niemand bemerkt diese Herren, obwohl sie sich nicht verstecken. Nur Momo beobachtet sie eines Abends aus der Ferne, wobei ihr ungewöhnlich kalt wird. Doch auch sie vergisst die grauen Herren wieder. Die Pläne dieser Wesen betreffen die Zeit der Menschen. Nachdem sie ihnen vorgerechnet haben, wie viel Zeit die Menschen im Alltag verschwenden, schlagen sie vor, diese Zeit gewinnbringend bei der Zeit-Spar-Kasse einzuzahlen. Auch der Friseur Fusi wird von einem Agenten aufgesucht und zum Zeit-Sparen aufgefordert. Nachdem er eingewilligt hat, verschwindet der graue Herr wieder, ebenso verblasst die Erinnerung an ihn vollständig. Herr Fusi ist der Meinung, dass der gefasste Sparplan seinen eigenen Überlegungen entsprungen ist. Ähnlich geht es auch vielen anderen Menschen der Stadt. Je mehr Zeit-Sparer es gibt, desto kälter wird das Leben, was vor allem die Kinder zu spüren bekommen. Die Erwachsenen haben keine Zeit mehr, „aber Zeit ist Leben. Und das Leben wohnt im Herzen.“⁵³ Auch Momo, Beppo und Gigi bemerken eine Veränderung: sie stellen fest, dass sie immer weniger Besuch von ihren erwachsenen Freunden bekommen, dafür aber immer häufiger neue Kinder im Amphitheater auftauchen. Diese Kinder sitzen oft „nur verdrossen und gelangweilt herum“⁵⁴ und auch die mitgebrachten teuren Spielsachen bereiten ihnen keine Freude, sodass sie sich doch meist wieder mit Momo den alten Spielen zuwenden.

Eines Abends bittet Gigi die Kinder, dass sie von ihrem Zuhause erzählen. Sie haben alle von ähnlichen Erfahrungen zu berichten, die Eltern arbeiten mehr als früher und haben weniger Zeit für ihre Kinder. „Sie fühlten sich alle im Stich gelassen.“⁵⁵ Viele von ihnen erzählen, dass sie wahrscheinlich bald nicht mehr ins Amphitheater kommen dürfen, da die Eltern Momo, Beppo und Gigi für „Faulenzer und Tagediebe“⁵⁶ halten, die die wertvolle Zeit der anderen Menschen stehlen. Ohne von den grauen Herren zu ahnen, beschließt Momo, ihre alten Freunde aufzusuchen und sie zu fragen, warum sie keine Zeit mehr haben, um ins

⁵² Ende: S. 43

⁵³ Ende: S. 78

⁵⁴ Ende: S. 81

⁵⁵ Ende: S. 85

⁵⁶ Ende: S. 85

Amphitheater zu kommen. Nachdem sie zugehört hat, wie beschäftigt alle sind, versprechen die Leute, Momo wieder zu besuchen und viele halten ihr Versprechen.

Momos Wirken bei ihren alten Freunden bleibt von den grauen Herren nicht unbemerkt. Eines Tages findet Momo im Amphitheater eine lebensgroße naturgetreue Puppe, die sogar einige Sätze sprechen kann. Momo versucht sich erfolglos mit ihr zu unterhalten und zum ersten Mal in ihrem Leben verspürt sie Langeweile. Ein grauer Herr taucht auf und erklärt Momo, wie man mit einer solchen Puppe spielen muss. Aus dem Kofferraum seines Autos fördert er einen Berg voller Anzihsachen und Utensilien für die Puppe zutage. Doch Momo, die beim Anblick des grauen Herrn zu frieren beginnt, ist nicht zu überzeugen. Im Gegensatz zu ihren Freunden könne sie dieses Spielzeug „nicht lieb haben.“⁵⁷ Der graue Herr versucht ihr klarzumachen, dass sie nur schädlich für das Glück und Weiterkommen ihrer Freunde sei. Momo spürt, dass der graue Herr ungewöhnlich ist, es gelingt ihr beim Zuhören nicht, in ihn hineinzutauchen, sie hat das Gefühl „ins Dunkle und Leere zu stürzen, als sei da gar niemand.“⁵⁸ Mit viel Mühe gelingt es ihr schließlich doch, in das Innere ihres Gegenübers einzudringen, sodass dieser ihr die Pläne der grauen Herren verrät. Der Agent verlässt Momo fluchtartig, doch diesmal bleibt die Erinnerung an ihn bestehen, „denn sie hatte die wirkliche Stimme eines grauen Herren gehört.“⁵⁹

Nachdem Momo Beppo und Gigi von dem Erlebnis berichtet hat, beschließen die drei, etwas gegen die grauen Herren zu unternehmen und zunächst alle Kinder ins Amphitheater zur Besprechung zu rufen. Im Gegensatz zu Gigi ist Beppo besorgt, da er die Gefährlichkeit der grauen Herren erahnt. Doch er wird von den anderen Kindern überstimmt und so fällt der Beschluss zu einer großen Kinder-Demonstration, in der die Erwachsenen ins Amphitheater eingeladen werden, wo sie über die grauen Herren aufgeklärt werden sollen. Doch der Umzug bleibt erfolglos, kein Erwachsener scheint etwas mitbekommen zu haben und so bleibt das Amphitheater leer. Die Kinder gehen enttäuscht nach Hause und Gigi verabschiedet sich als letzter mit den tröstenden Worten, dass sie sich am nächsten Tag einfach eine neue Geschichte ausdenken. Momos Einwand, dass dies keine Geschichte gewesen sei, übergeht er.

⁵⁷ Ende: S. 102

⁵⁸ Ende: S. 103

⁵⁹ Ende: S. 107

Noch in derselben Nacht wird Beppo Zeuge einer geheimnisvollen Versammlung auf der Müllhalde. Es findet eine Gerichtsverhandlung der grauen Herren statt, in der über die Kinder-Demonstration gesprochen wird. Der Agent, der entgegen des strengsten Gesetzes der Zeit-Spar-Kasse mit Momo gesprochen hat, wird des Hochverrats schuldig gesprochen. Zur Strafe wird ihm „jegliche Zeit entzogen“.⁶⁰ Wie alle grauen Herren hat auch dieser eine Zigarre im Mund. Als sie ihm abgenommen wird, beginnt der Agent sich aufzulösen bis er schließlich völlig verschwunden ist. Beppo hat unbemerkt alles mitbekommen, auch, dass die grauen Herren sich Momo „ein wenig annehmen“⁶¹ werden.

Zur gleichen Zeit bekommt Momo im Amphitheater Besuch von einer Schildkröte. Auf deren Rückenpanzer erscheint ein Schriftzug: „komm mit!“⁶² Momo geht der Schildkröte hinterher. Als die grauen Herren im Amphitheater ankommen, ist Momo bereits fort. Die grauen Herren beginnen, sie in der ganzen Stadt zu suchen. Als Beppo das Amphitheater erreicht sieht er das durch die grauen Herren angerichtete Chaos. Er läuft zu Gigi, doch dieser hält es für das Beste, erst einmal einige Tage zu warten, ehe sie die Polizei informieren. Unterdessen erreicht Momo mit der Schildkröte die „Niemals-Gasse“.⁶³ Sie wird dabei zwar von den grauen Herren entdeckt, doch diese kommen bei der Verfolgung, so sehr sie sich auch beeilen, nicht von der Stelle. Die Schildkröte fordert Momo, die die grauen Herren bislang nicht bemerkt hat, auf, die Gasse rückwärts zu durchgehen. So erreichen die beiden „Das Nirgend-Haus“⁶⁴ und eine Tür mit der Aufschrift „Meister Secundus Minutius Hora“.⁶⁵ Momo klingelt und wird eingelassen.

Währenddessen finden sich die grauen Herren zu einer außerordentlichen Sitzung zusammen, in der über das weitere Vorgehen bezüglich Momo gesprochen wird. Während einige Agenten der Meinung sind, dass man nicht noch mehr Zeit für die Suche nach ihr verschwenden dürfe, besteht nach Ansicht der Mehrheit größte Gefahr. Die Tatsache, dass sie aus dem Machtbereich der grauen Herren, dem Bereich der Zeit, entkommen sei, beweise, dass sie Hilfe gehabt habe von einer „fremden Macht“.⁶⁶ Es stellt sich heraus, dass die grauen Herren „von Anfang

⁶⁰ Ende: S. 130

⁶¹ Ende: S. 129

⁶² Ende: S. 133

⁶³ Ende: S. 145

⁶⁴ Ende: S. 147

⁶⁵ Ende: S. 148

⁶⁶ Ende: S. 152

an⁶⁷ den Weg zu dieser Macht gesucht, aber nicht gefunden haben. Es handelt sich um „den Sogenannten“⁶⁸, um Meister Hora. Die grauen Herren fassen den Plan, Momo bei ihrer Rückkehr zu einer Art Geschäft zu bewegen. Indem sie alle Freunde von Momo „abziehen“⁶⁹, soll das Kind seine überflüssige Zeit als Last empfinden und den grauen Herren als Tausch für ihre Freunde den Weg zu Meister Hora zeigen. Das Ziel der grauen Herren ist es, „an seiner Stelle zu sitzen“⁷⁰, da sie in diesem Fall die Zeit der gesamten Menschheit in Besitz hätten und sie sich die Zeit nicht mehr mühevoll zusammenstehlen müssten.

Unterdessen, nachdem sie durch die Tür des Nirgend-Hauses gegangen ist, findet Momo sich in einem Saal voller Uhren wieder. Dort lernt sie Meister Hora, den Verwalter der Zeit kennen und erfährt, dass er die Schildkröte namens Kassiopeia zu ihr geschickt hat, um sie vor den grauen Herren zu schützen. Sie erfährt weiterhin von Kassiopeias besonderer Eigenschaft, eine halbe Stunde in die Zukunft schauen zu können. Aus diesem Grund seien sie auch auf dem Weg keinem der Agenten begegnet. Meister Hora erklärt Momo, dass die grauen Herren aus der Lebenszeit der Menschen existieren. Wenn Menschen ihre Zeit abstoßen stirbt sie allerdings, sodass die grauen Herren aus etwas Totem bestehen. Meister Hora stellt Momo ein Rätsel um das Wesen der Zeit, welches Momo auch zu lösen weiß. Sie stellt den Vergleich zu einer Art Musik auf, die sie in sich selbst zu hören vermag. Meister Hora erklärt weiter, dass der Mensch nach seinem Tod selbst zu einem Ton in dieser unendlichen Musik wird. Momo erfährt, dass man die Zeit mit dem Herzen wahrnimmt und sie verloren geht, wenn man sie nicht mit dem Herzen vernimmt. Meister Hora führt Momo an den Ort, von dem die Zeit herkommt. Eine Art „Sternenpendel“⁷¹ schwingt über einem Teich, aus dem nacheinander große Blüten auftauchen. Sobald eine neue Blüte aufgeht, verwelkt die vorhergehende. Es handelt sich um so genannte Stunden-Blumen. Momo ist ergriffen von der Schönheit der Blüten und bald beginnt sie, eine überwältigende Art von Musik zu hören. „Es war die Musik, die sie manchmal leise und wie von fern gehört hatte, wenn sie unter dem funkelnden Sternenhimmel der Stille lauschte.“⁷² Sie sieht und hört wie das Universum zusammenwirkt, um die Stunden-Blumen aufblühen zu lassen. Meister Hora

⁶⁷ Ende: S. 153

⁶⁸ Ende: S. 153

⁶⁹ Ende: S. 158

⁷⁰ Ende: S. 155

⁷¹ Ende: S. 179

⁷² Ende: S. 181

erklärt Momo, dass sie in ihrem eigenen Herzen gewesen sei und sie gerade ihre eigene Zeit gesehen und gehört habe. Momo möchte ihren Freunden von der Melodie erzählen, doch Meister Hora kündigt an, dass sie dafür noch Geduld brauche. „Dazu müssten die Worte dafür in dir erst wachsen.“⁷³ Momo ist bereit zu warten „einen ganzen Sonnenkreis lang“⁷⁴ und schläft glücklich ein.

Als sie aufwacht befindet sie sich zusammen mit Kassiopeia wieder im Amphitheater. Deutlich erinnert sie sich an die Geschehnisse und beginnt, auf ihre Freunde zu warten. Doch Momo weiß nicht wie lange sie fort gewesen ist. Seit ihrem Besuch bei Meister Hora ist rund ein Jahr vergangen. In der Zwischenzeit haben die grauen Herren ihren Plan durchgeführt, Momos Freunde abzuziehen. Gigi ist inzwischen ein berühmter Geschichtenerzähler geworden. Er ist zwar nicht glücklich dabei, doch die grauen Herren schaffen es, ihn zu kontrollieren. Beppo wurde in eine Nervenanstalt eingewiesen. Niemand glaubt seinen Aussagen über Momo. Unter der Bedingung, dass er Stillschweigen bewahrt und hunderttausend Stunden Zeit spart, bieten ihm die grauen Herren seine Entlassung aus der Anstalt und die Freilassung Momos an. Beppo glaubt ihnen, er weiß nicht, dass die grauen Herren selbst nichts über ihren Aufenthaltsort wissen. Die Kinder der Stadt werden nun tagsüber in „Kinder-Depots“⁷⁵ untergebracht. Mit der Zeit sind sie ebenso „verdrossen und gelangweilt“⁷⁶ geworden wie die Erwachsenen. Durch Kassiopeia erfährt Momo, wie lang sie geschlafen hat. Als sie in ihre Kammer geht entdeckt sie einen Brief von Gigi, in dem er sie auffordert, sich bei ihrer Rückkehr zu melden und sich bei Nino, dem Wirt, etwas zu Essen zu holen. Beruhigt schläft Momo ein.

Als sie am nächsten Tag bei Nino ankommt stellt sie fest, dass sich sowohl die Umgebung als auch das Lokal völlig verändert haben. Es heißt nun „Ninos Schnellrestaurant“⁷⁷ und es herrscht große Hektik. Momo kann wegen der drängenden Leute nur wenige Worte mit Nino wechseln und erfährt was in der Zwischenzeit passiert ist. Sie beschließt, am nächsten Tag Gigi zu suchen, der jetzt in einer schönen Villa wohnt. Als sie dort ankommt, wird Momo fast von einem Auto überfahren. Es ist Gigi, der in großer Eile ist. Freudig nimmt er sie in den Arm und redet auf sie ein. Momo hat keine Gelegenheit zu antworten und

⁷³ Ende: S. 184

⁷⁴ Ende: S. 184

⁷⁵ Ende: S. 206

⁷⁶ Ende: S. 206

⁷⁷ Ende: S. 213

sitzt unversehens mit in Gigis Auto auf dem Weg zum Flughafen. Doch auch auf der Fahrt bekommt sie nicht die Möglichkeit zu berichten. Gigi bittet Momo, bei ihm zu bleiben, doch Momo schüttelt traurig den Kopf. „Aber sie fühlte, dass es so nicht richtig war, dass er wieder Gigi werden musste und dass es ihm nichts helfen würde, wenn sie nicht mehr Momo wäre.“⁷⁸ Gigi, der bereits von seinen Assistentinnen weiter geschoben wird, versteht und nickt traurig. Erst jetzt bemerkt Momo, dass sie unterwegs Kassiopeia verloren hat. Sie findet die Schildkröte jedoch nicht wieder.

Die nächsten Wochen und Monate verbringt Momo damit, Beppo zu suchen – jedoch vergeblich. Momo lernt die Einsamkeit kennen. Eines Tages trifft sie drei der Kinder von früher auf der Straße. Sie sind auf dem Weg in ein Kinder-Depot. Momo bittet die Kinder, sie mitzunehmen: „Ich bin jetzt immer so allein“⁷⁹, doch als sie eintreten möchte tritt ihr ein grauer Herr in den Weg. Er offenbart ihr, dass die grauen Herren einen kleinen Dienst von ihr verlangen, durch den sie viel für sich und ihre Freunde gewinnen kann. Momo und der graue Herr verabreden sich zu einer Besprechung um Mitternacht. Doch etwas später bekommt Momo Angst, sie will den grauen Herrn nicht wieder sehen. Um sich in Sicherheit zu bringen, hält sie sich bis zum Abend im dichten Menschengedränge der Stadt auf. Als sie sich für einen kurzen Moment auf einem Lastwagen ausruht überkommt sie jedoch der Schlaf und sie merkt nicht, dass sie mit dem Lastwagen zusammen bereits in einen unbelebten Stadtteil gefahren ist. Als Momo aus ihren Träumen aufwacht springt sie ab. Nach einem kurzen Moment der Besinnung fasst sie einen neuen Entschluss: Sie will nicht mehr davonlaufen, sondern den grauen Herren mutig entgegentreten, denn sie ist die einzige, die ihre alten Freunde noch zu retten vermag.

Als es Mitternacht wird kommt Momo auf einem großen Platz an, dem sich plötzlich viele graue Herren nähern. Obwohl sie von ihnen eingekreist ist, fühlt Momo sich durch den Gedanken an die Musik und die Blüten getröstet. Die grauen Herren schlagen Momo ein Geschäft vor. Wenn sie die Agenten zu Meister Hora führt, bekommt sie dafür ihre alten Freunde und ihr altes Leben zurück. Obwohl die Kälte, die von den grauen Herren ausgeht, mittlerweile fast unerträglich wird, weigert sich Momo. Doch gleichzeitig verrät sie unbeabsichtigt, dass sie den Weg zu Meister Hora nur durch die Hilfe der Schildkröte Kassiopeia

⁷⁸ Ende: S. 231f

⁷⁹ Ende: S. 241

gefunden hat. Die grauen Herren rufen Großalarm aus, sie müssen nun die Schildkröte finden.

Erst nach einer Weile kommt Momo zu sich, die grauen Herren sind verschwunden. Sie macht sich Vorwürfe, dass sie von Kassiopeia erzählt hat, als die Schildkröte plötzlich vor Momos Füßen auftaucht. Momo ist überglücklich. Gemeinsam machen sie sich auf den Weg zu Meister Hora. Momo fragt, ob sie Kassiopeia tragen kann um Zeit zu sparen, doch auf dem Panzer erscheinen die Worte „Leider nein. Der Weg ist in mir.“⁸⁰ Also gehen die beiden ganz langsam zu Fuß weiter, nicht ahnend, dass sie dabei von einem Teil der grauen Herren verfolgt werden. Im Gegensatz zum ersten Mal, wo die Agenten Momo nicht folgen konnten, gelingt es ihnen diesmal, bis zur Niemals-Gasse vorzudringen. Das Geheimnis liegt in diesem Gebiet darin, dass man schneller vorankommt, wenn man langsamer geht. Als Momo sich umdreht, um die Gasse rückwärts zu durchgehen, sieht sie voller Schreck die grauen Herren, die sich allerdings beim Versuch, die Gasse zu betreten, in Luft auflösen. Momo erreicht das Nirgend-Haus und fällt in einen tiefen Schlaf.

Als sie aufwacht, befinden sich Meister Hora und Kassiopeia bei ihr. Meister Hora erklärt, dass die grauen Herren das Nirgend-Haus umstellt haben, aber nicht bis zu ihnen vordringen können. Da die Zeit um das Haus herum rückwärts verläuft, lösen die Agenten sich bei dem Versuch näher zukommen in Luft auf. Momo wird aufgefordert, sich die Belagerung durch Meister Horas Allsicht-Brille anzuschauen. Mit Hilfe dieses Geräts kann man aus dem Nirgend-Haus heraus sehen. Momo sieht, dass sich über den grauen Herren ein immer dichter werdender Nebel bildet. Dieser entsteht aus dem Zigarrenrauch der Agenten und vergiftet die von Meister Hora an die Menschen gesandte Zeit. Die Zigarren bestehen aus Stunden-Blumen, die den Menschen von den grauen Herren gestohlen wurden. Meister Hora berichtet, dass die grauen Herren diese durch ihre Kälte einfrieren und in großen Speichern unter der Erde sammeln. Doch er wisse nicht, wo dieser Ort ist. Die grauen Herren können zwar nicht zum Nirgend-Haus vordringen, es besteht dennoch große Gefahr. Der Nebel droht das ganze Haus zu umschließen und die Zeit vollständig zu vergiften. Die Konsequenz für die Menschen ist eine Krankheit mit dem Namen tödliche Langeweile.

Es gibt nur eine Möglichkeit, dies zu verhindern. Meister Hora bittet Momo, das Versteck der grauen Herren ausfindig zu machen und den Zugang zu den

⁸⁰ Ende: S. 257

Zeitvorräten zu blockieren, damit die grauen Herren keine Zigarren mehr herstellen können. Anschließend muss Momo die geraubte Zeit befreien. Um die grauen Herren zu ihrem Versteck zu treiben, will Meister Hora einen Schlaf halten, durch den die Zeit stehen bleibt. Mittels einer Stunden-Blume bekommt Momo eine Stunde geschenkt, denn die Blume ermöglicht es, dass sich Momo trotz der angehaltenen Zeit bewegen kann. Wenn es ihr nicht gelingt, die Zeit zu befreien, kann Meister Hora nicht mehr aufwachen und die Welt steht für immer still. Momo stimmt dem Plan zu und Kassiopeia kündigt an, sie zu begleiten. Da sie ihre eigene Zeit in sich trägt, bleibt sie von Meister Horas Schlaf unbeeinflusst und benötigt keine Stunden-Blume.

Wie geplant hasten die grauen Herren voller Panik zu ihren Zeit-Speichern als sie merken, was passiert ist. Dabei scheuen sie nicht davor zurück, die Zigarren von anderen Agenten an sich zu reißen. Momo nimmt die Verfolgung auf bis sie an eine Baugrube gelangt. Durch ein Rohr rutscht sie in die Tiefe und erreicht schließlich einen Saal, in dem sich die grauen Herren versammelt haben. Sie beschließen gerade, dass es reicht, wenn nur einige von ihnen die Katastrophe überstehen und sich die übrigen Agenten auflösen müssen, um die angesparte Zeit sparsam nutzen zu können. Schließlich bleiben nur sechs graue Herren übrig. Kassiopeia verrät Momo, dass sie die Tür zur Zeit-Vorratskammer durch das Berühren mit der Stunden-Blume schließen kann. Als Momo dies tut wird sie von den grauen Herren entdeckt, die nun verzweifelt versuchen, Momo und die Stunden-Blume an sich zu bringen. Auf der Jagd verlieren jedoch alle Agenten ihre Zigarren, sodass sich schließlich alle grauen Herren auflösen. Momo öffnet die Vorratskammer wieder und sieht staunend die gesammelten Stunden-Blumen. Durch das Verschwinden der Agenten ist auch die Kälte gewichen und auf einmal beginnt „eine Art Sturm“⁸¹, in welchem die Stunden-Blumen aus der Kammer hin zu ihren eigentlichen Besitzern fliegen. Momo ist es gelungen, die Zeit zu befreien. Kassiopeia verabschiedet sich von ihr mit den Worten „Fliege heim, kleine Momo, fliege heim!“⁸² und Momo wird von dem Blütensturm weggetragen, die Zeit läuft wieder.

Als sie wieder zur Besinnung kommt, findet Momo sich in einer Straße wieder, in der sie bei der Verfolgungsjagd Beppo gesehen hatte. Die Wiedersehensfreude der beiden ist groß. Sie gehen ins Amphitheater, wo bereits alle alten Freunde warten.

⁸¹ Ende: S. 293

⁸² Ende: S. 294

Die Menschen haben ihre Zeit zurück gewonnen und feiern ein vergnügtes Fest. Momo kann ihren Freunden endlich die Musik der Zeit vorsingen. Meister Hora, der aus seinem Schlaf erwacht ist, beobachtet das Geschehen durch seine Allsicht-Brille. Da kommt Kassiopeia zurück. Sie wird Meister Hora später von den Ereignissen berichten, zunächst muss sie sich ausruhen. Sie zieht sich zurück und auf ihrem Panzer erscheint das Wort „Ende“.⁸³

Nach diesem Ende meldet sich der Verfasser mit einem kurzen Nachwort, in welchem er berichtet, dass er die Geschichte selbst bei einer Zugfahrt von einem Mitreisenden erzählt bekommen habe und dass dieser Mitreisende angemerkt habe, dass die Geschichte sowohl in der Vergangenheit als auch in der Zukunft spielen könne.

2.2 Charakter der Textwelt

Zunächst erscheint die Textwelt realistisch gestaltet zu sein. Das Amphitheater, die Menschen der Umgebung und ihr Alltag mit Momo entsprechen naturgetreuen Maßstäben. Schnell finden sich allerdings zahlreiche Textstellen, die auf eine Textweltgestaltung schließen lassen, die im Gesamten nicht unserem Verständnis von Realität entspricht, sondern nach übernatürlichen Maßstäben angelegt ist. Dies bedeutet, dass in der Textwelt Dinge geschehen, die mit Attributen wie unrealistisch oder auch wunderbar bezeichnet werden können. Ein erster Verdacht innerhalb der Textwelt entsteht, als ein Zeit-Agent den Friseur Fusi aufsucht. Nachdem er ihn durch eine am Spiegel schriftlich fixierte Rechnung zum Zeitsparen ermutigt hat, verlässt der Agent den Salon wieder. Daraufhin verblassen die Zahlen und die Erinnerung an den Besucher verschwindet ebenfalls. Dies geschieht mit einem zeitgleichen Abzug des Rauchs, der durch die Zigarette des Agenten entstanden war.⁸⁴ Gleichzeitig lässt die eher fremdartige Beschreibung der so genannten grauen Herren aufhorchen, deren Gesichter grau wirken⁸⁵ und die sich optisch nicht voneinander unterscheiden.⁸⁶ Auch die Pläne der grauen Herren sind nicht an realistische Gesetzmäßigkeiten gebunden. Momo erfährt, dass die Agenten den Menschen Zeit abzapfen, sie speichern und nach ihr hungern.⁸⁷ Verwunderlich ist auch die Tatsache, dass bei der Flucht eines grauen

⁸³ Ende: S. 298

⁸⁴ Vgl. Ende: S. 74

⁸⁵ Vgl. Ende: S. 44

⁸⁶ Vgl. Ende: S. 126

⁸⁷ Vgl. Ende: S. 106

Herrn die Utensilien der Puppe Bibigirl „wie in einer umgekehrten Explosion [...] von allen Seiten in den Kofferraum hinein“⁸⁸ fliegen. Momo selbst vermutet, dass es sich nicht um gewöhnliche Männer handelt.⁸⁹ Bei der Gerichtsverhandlung auf der Müllkippe erhärtet sich der Verdacht weiter, man erfährt, dass der angeklagte Agent vor rund elf Jahren entstanden ist⁹⁰, ein weiteres Indiz dafür, dass es sich nicht um gewöhnliche Menschen handelt. Gleichermäßen ungewöhnlich erscheint die Bemerkung, dass man den Menschen keine Zeit gelassen habe, die Kinder-Demonstration zu bemerken, obwohl die grauen Herren nicht offen in Erscheinung treten. Es stellt sich die Frage nach der genauen Tätigkeit der Agenten, die sie dazu in die Lage versetzt, solchen Einfluss zu nehmen. Schließlich erfährt man, dass es sich bei der Verhandlung nicht um ein „Menschengericht“⁹¹ handelt und dass der Angeklagte sich nach dem Entzug seiner Zigarette in Luft auflöst.⁹² Auch die Schildkröte Kassiopeia lässt sich nur in einer wunderbaren Textwelt erklären, da sie auf ihrem Panzer Schriftzüge erscheinen lassen und eine halbe Stunde in die Zukunft schauen kann.⁹³ Ebenso gehorcht die Natur anderen Grundsätzen, als Momo sich dem Rand der Zeit nähert. Es ist nicht Tag und nicht Nacht, die Dämmerung gleicht keiner bekannten Tageszeit und die Schatten fallen in die unterschiedlichsten Richtungen.⁹⁴ Auch die Autos der grauen Herren funktionieren nicht wie üblich, sie kommen nicht mehr von der Stelle. Momo kann die Niemals-Gasse nur rückwärts durchgehen, wobei auch ihre Körperfunktionen nicht mehr der Realität entsprechen: sie dachte, atmete, empfand und lebte rückwärts.⁹⁵ Meister Hora schließlich ist eine durchweg wunderbare Erscheinung, die ihre Gestalt beliebig verändern und die Momo in ihr eigenes Herz führen kann. Im weiteren Verlauf ziehen sich diese märchenhaften Züge weiter bis zum Ende durch die Textwelt, sodass man insgesamt eine wunderbare Textwelt feststellen kann. Eine Besonderheit ist dabei, dass alle wunderbaren Erscheinungen nur von Momo und im Einzelfall von Beppo wahrgenommen werden. Für die übrigen Menschen erscheint die Welt in normalen Maßstäben. Die von Michael Ende gewählte Bezeichnung „Märchenroman“ unterstützt diese Besonderheit. Es sind sowohl realistische als

⁸⁸ Ende: S. 107

⁸⁹ Vgl. Ende: S. 109

⁹⁰ Vgl. Ende: S. 127

⁹¹ Ende: S. 128

⁹² Vgl. Ende: S. 131

⁹³ Vgl. Ende: S. 132/ S. 166

⁹⁴ Vgl. Ende: S. 143

⁹⁵ Vgl. Ende: S. 146

auch märchenhafte Komponenten vorhanden, wobei, wie beschrieben, die wunderbare Gestaltung konstitutiv ist. Im Bereich der Basis-Interpretation wird der Frage nach dem Grund für eine solche Gestaltung nachgegangen.

2.3 Untersuchung der Figur Momo

Momo tritt direkt am Anfang der Geschichte auf, wobei weder die Leser noch die anderen Textfiguren etwas über ihre Herkunft erfahren. Sie taucht einfach eines Tages auf und beschließt zu bleiben. Momos Erscheinungsbild wird als ein wenig eigenartig beschrieben. Sie ist „klein und ziemlich mager“⁹⁶, hat pechschwarze, ungekämmte Haare und pechschwarze Augen. Da sie meist barfuß läuft, sind auch ihre Füße von derselben Farbe. Auch ihre Kleidung ist eher schmutzig. Zudem trägt sie nur Dinge, die sie findet oder geschenkt bekommt, so dass kein Teil zum anderen passt. So besitzt sie zum Beispiel eine viel zu große Männerjacke mit vielen Taschen.⁹⁷

Zunächst erscheint Momo etwas ängstlich, als sie den anderen Menschen zum ersten Mal begegnet. Sie fürchtet, von ihnen aus dem Amphitheater vertrieben zu werden. Unsicher antwortet sie auf ihre Fragen. Doch sie schließt schnell Freundschaft mit den Menschen und glaubt, dass sie „ganz einfach großes Glück gehabt hatte, an so freundliche Leute geraten zu sein [...]“⁹⁸ Momo zeigt sich als selbstständiges und bescheidenes Mädchen. Außerdem erweist sie sich als besonders gute Zuhörerin. Die Menschen brauchen Momos Art zuzuhören und ihre Fähigkeit, die eigene Phantasie zu beflügeln. Sie selbst besitzt ebenfalls große Einbildungskraft. Besonders gern hört Momo Gigis Märchen.⁹⁹ Dabei ist sie ausgesprochen geduldig, wie es sich beispielsweise auch im Umgang mit Beppo Straßenkehrer zeigt. „Nur Momo konnte so lange warten und verstand, was er sagte.“¹⁰⁰ Als ihre Freunde sie immer seltener besuchen ergreift Momo die Initiative und sucht diese auf. Auch dabei ist sie bereit, lange Wartezeiten auf sich zu nehmen.¹⁰¹ Als Momo zum ersten Mal in ihrem Leben die Langeweile kennen lernt fühlt sie sich zunächst hilflos.¹⁰² Doch dank ihres starken Willens kann sie sich gegen dieses unangenehme Gefühl wehren. Als ihr der graue Herr die Puppe

⁹⁶ Ende: S. 8

⁹⁷ Vgl. Ende: S. 8

⁹⁸ Ende: S. 13

⁹⁹ Vgl. Ende: S. 51

¹⁰⁰ Ende: S. 37

¹⁰¹ Vgl. Ende: S. 88

¹⁰² Vgl. Ende: S. 97

Bibigirl näher bringen möchte, spürt sie in ihrem Inneren, dass etwas nicht in Ordnung ist, dass ihr eine Gefahr droht. Doch sie tritt dieser Gefahr mutig und entschlossen entgegen. Auch später, als Momo wegen der Machenschaften der grauen Herren ganz allein und einsam ist, verliert sie nicht den Mut und beschließt ihre Freunde zu retten. Dabei ist sie völlig selbstlos¹⁰³ und überwindet immer wieder ihre Ängste. Momos Gefühle werden in den Monaten der Einsamkeit auf eine harte Probe gestellt. Sie erlebt die Einsamkeit mit einer Gewalt, „[...] die wohl nur wenige Menschen kennen gelernt haben [...]“¹⁰⁴ Ihre Empfindungen sind ausgesprochen stark. Momos Verhalten erfährt kaum Veränderungen, von Anfang an wirkt sie in ihrem Charakter sehr beständig. Zu Beppo hat Momo ein sehr inniges Verhältnis. Obwohl kein echtes verwandtschaftliches Verhältnis zwischen beiden besteht, scheinen sie doch auf gewisse Art und Weise schon lange miteinander verbunden. Beppo beschreibt, wie die Welt manchmal für ihn durchsichtig wird und er sich und Momo in vergangenen Zeiten wieder erkannt hat.¹⁰⁵

Ihren eigenen Angaben gemäß hat Momo sich ihren Namen selbst gegeben¹⁰⁶. Zudem gibt es keine elternähnliche Figur, die Momos Aussagen bestätigen oder Aufschluss über ihre Herkunft und ihr Alter geben kann. Aufgrund ihres Äußeren lässt sich nicht eindeutig einschätzen, ob Momo erst acht Jahre oder vielleicht schon zwölf Jahre alt ist.¹⁰⁷ Da Momo keine Schule besucht, lernt sie erst von Gigi das Lesen. „Nur mit dem Schreiben ging es noch nicht so recht.“¹⁰⁸ Zu ihren besonderen Begabungen gehört ihre Art des Zuhörens. Es stellt sich heraus, dass Momo sogar die Zeit in ihrem eigenen Herzen hören kann. Zwar kann Momo in den Bereich außerhalb der Zeit vordringen, doch ist sie dabei auf die Hilfe Kassiopeias und Meister Horas angewiesen. Den Übergang in diesen wunderbaren Bereich erlebt Momo zwar zunächst mit Verwunderung, sie stellt aber die Existenz dieser ihr fremden Welt nicht in Frage. Zu Kassiopeias Fähigkeit, eine halbe Stunde in die Zukunft schauen zu können, bemerkt sie: „[...] das ist aber praktisch!“¹⁰⁹

¹⁰³ Vgl. Ende: S 246

¹⁰⁴ Ende: S. 237

¹⁰⁵ Vgl. Ende: S. 39

¹⁰⁶ Vgl. Ende: S. 9

¹⁰⁷ Vgl. Ende: S.7f

¹⁰⁸ Ende: S. 79

¹⁰⁹ Ende: S. 166

Insgesamt entspricht Momo allen äußeren Erkennungskriterien der kindlichen Geniusgestalt. Sie tritt in Form des Kindes auf und untersteht keiner Autorität, da sie ohne Eltern aufwächst. Ihre Herkunft und ihr Alter bleiben im Dunklen. Sie besucht keine Schule und ist daher nicht gebildet. Aufgrund ihrer ungewöhnlichen Lebensverhältnisse steht sie außerhalb gängiger Konventionen. Sie hat ein befremdendes Aussehen. Momo trennt bzw. wertet nicht zwischen objektiver und subjektiver Realität und schafft durch ihre große Einbildungskraft eine Verbindung dieser beiden Bereiche. Dies zeigt sich vor allem im Spiel mit den Kindern. Ihr Seelenleben ist stark ausgeprägt. Bei Meister Hora erkennt sie am Teich der Stunden-Blumen die Verbindung von Mensch und Universum. Der Mensch kommt aus der Unendlichkeit und wird nach seinem Tod auch wieder in diese zurückkehren.

3 Interpretationsteil: Basis-Interpretation

3.1 Hypothese über das Textkonzept von *Momo*

Aufgrund der vorbereitenden Analyse liegt die These zugrunde, dass Momo eine kindliche Geniusgestalt von Typ b ist. Die entsprechende Passung der äußeren Erkennungsmerkmale wurde aufgezeigt. Diese Bestimmung verweist direkt auf Annahmen über das prägende Textkonzept. Die These lautet, dass Momo als realistische Geniusgestalt in der wunderbaren Textwelt eine Einheit von subjektiver und objektiver Realität und gleichermaßen von Mikro- und Makrokosmos schafft. In Momo als Geniusgestalt personifizieren sich Bilder und Vorstellungen einer besseren Zukunft, da sie im Vorleben ihrer eigenen Kindlichkeit ihrem Umfeld einen neuen Sinn zu geben vermag. Momo wird dadurch zum Repräsentanten wahren Menschentums.

Wie bereits kurz dargestellt, kommt in der Geschichte der Menschheit nicht nur dem Kind Jesus die Position des Erlösers zu. Auch in der Frühromantik spielt der Status Kind eine besondere Rolle. Kindheit erscheint als „[...] verlorenes Paradies der Vergangenheit und als gelobtes Land der Zukunft [...]“. ¹¹⁰

Der Frühromantik gilt die Kindheit als mystische Vergegenwärtigung nicht bloß des Ursprungs, sondern auch des Zieles menschlicher Geschichte. So unterscheidet sie zwischen einer ersten und einer zweiten, höheren Kindheit, zu der der Erwachsene >>zurückkehren<<, der er sich annähern soll. Geschichtsphilosophisch bezeichnet die zweite, höhere Kindheit ein drittes und endgültiges Stadium der Menschheitsgeschichte, auf das die gegenwärtige zweite Menschheitsstufe hinstreben soll. Auf der dritten Stufe wird sich die Harmonie des Ursprungs, der ersten Kindheit, wieder einstellen. ¹¹¹

Geprägt durch die Erfahrungen der Aufklärung heftet sich

[...] in säkularisierter Form [...] erneut messianische Endzeit-Hoffnung an das Kind. [...] Verweltlicht kehrt die alte religiöse Figur wieder: Das Kind wird zum kleinen Heiligen. Immer wieder muß es die Menschheit erlösen und die Welt retten, von Brentanos Fanferlieschen bis zu Michael Endes *Momo*. ¹¹²

Betrachtet man den Aufbau von *Momo* so fällt auf, dass gemäß der romantischen Geschichtsphilosophie eine Dreiteilung stattfindet. Zunächst wird von einer Vergangenheit berichtet, die sich durch strahlende Attribute auszeichnet. Es gab dort „[...] große und prächtige Städte [...] da standen herrliche Tempel [...] da gab es bunte Märkte [...] und weite schöne Plätze [...]“. ¹¹³ Vom Erzähler wird der Blick des Lesers vom Präteritum über das Perfekt zum Präsens, und somit zur Gegenwart geleitet, die zunehmend beeinflusst wird durch das Wirken der grauen Herren.

Ich weiß nicht<<, sagte Momo eines Tages, >> es kommt mir vor, als ob unsere alten Freunde jetzt immer seltener zu mir kommen. Manche habe ich schon lang nicht mehr gesehen. << ¹¹⁴

Diese Gegenwart wird immer kälter, bis Momo zu Meister Hora gelangt. Dort werden die Weichen für die Zukunft gestellt. Am Schluss der Geschichte schließlich feiern Momo und ihre Freunde ein rauschendes und vergnügtes Fest. „Jeder konnte sich zu allem so viel Zeit nehmen, wie er brauchte und haben wollte, denn von nun an war ja wieder genug davon da.“ ¹¹⁵ Dieser Dreiteilung der

¹¹⁰ Richter: S. 256

¹¹¹ Ewers, Hans-Heino: Romantik. In: Wild, Reiner (Hrsg.): Geschichte der deutschen Kinder- und Jugendliteratur. 2. Aufl., Stuttgart, 2002, S. 106. Künftig zitiert als Ewers 2002

¹¹² Richter: S. 27

¹¹³ Ende: S. 5

¹¹⁴ Ende: S. 79

¹¹⁵ Ende: S. 296

Geschehnisse entspricht auch eine Dreiteilung der Handlungsräume. Der Vergangenheit wird die Ruine des Amphitheaters zugeordnet, die Gegenwart spielt in der Stadt, deren Erscheinungsbild zunehmend durch Neubauviertel geprägt ist. Die Zukunft beginnt schließlich bei Meister Hora im weißen Stadtteil und wird im Amphitheater fortgeführt. Nach einer glücklichen Vergangenheit kommt eine düstere Gegenwart, die abgelöst wird durch eine rückwärts gesinnte Zukunft. Die dritte Stufe der Menschheitsgeschichte wird – zumindest von Momo und ihren Freunden – erreicht. Auch die Einteilung der einzelnen Kapitel der Geschichte in drei Teile (Momo und ihre Freunde, Die grauen Herren, Die Stunden-Blumen) entspricht dem Modell des triadischen Schemas. Gleichermäßen verweist das von Meister Hora an Momo gestellte Rätsel über die Zeit auf frühromantisches Gedankengut. Momo stellt fest, dass „[...] es die Gegenwart nur gibt, weil sich die Zukunft in Vergangenheit verwandelt!“¹¹⁶ Im Umkehrschluss gewinnt dabei auch die Gegenwart an Bedeutung.

Die unkindlichen Züge der Gegenwart, Reflexionsbildung und Intellektualität, seien bis ins Extrem auszubilden; die zweite Kindheit, die neue Naivität, können für sie nur in einer Art dialektischen Umschlags aus der zu Ende geführten Moderne hervorgehen.¹¹⁷

Die mit Momo verhafteten Räume und Geschehnisse lassen sich eng an das Dreistadienschema knüpfen. Ulrike Schultheis verweist auf die besondere Funktion des Amphitheaters, durch welches die Ereignisse und auch die mögliche Lösung angedeutet werden. Durch den Verweis auf eine andere Wirklichkeit wird deutlich, dass es nötig sein kann, die eigene Wirklichkeit „[...] auf einer höheren Ebene künstlerisch zu verarbeiten.“¹¹⁸ Am Ort des Zuhörens horchen die Menschen auf sich selbst und auf ihre Mitmenschen und nehmen dadurch ihre Zeit, und zugleich ihr Leben wieder wahr. Ihr Blick wird auf das Wesentliche gerichtet. Auch die Geschichten Gigis bringen bereits das eigentliche Thema zur Sprache. Es werden Entwürfe von missglückten Lebenseinstellungen illustriert. Das gewaltsame Streben nach Geld und Macht kann die Menschen langfristig nicht glücklich machen.¹¹⁹ Im Spiel der Kinder müssen die Wissenschaftler vor den Erfahrungen der Eingeborenen kapitulieren und den Misserfolg der „Kontrafiktionskanone“¹²⁰ eingestehen.

¹¹⁶ Ende: S. 173

¹¹⁷ Ewers 2002: S. 106

¹¹⁸ Schultheis, Ulrike: „Dieses Gleichnis ist die Zeit!“ (49-62) In: Weitbrecht, Hansjörg (Hrsg.): Michael Ende zum 50. Geburtstag. Stuttgart, 1981, S. 53 Künftig zitiert als Schultheis

¹¹⁹ Vgl. Schultheis: 53

¹²⁰ Ende: S. 32

Welche Aufgabe kommt der Schildkröte Kassiopeia zu, von der man erfährt, dass sie „[...] ein Wesen von außerhalb der Zeit [...]“¹²¹ ist? Um zu Meister Hora zu gelangen, muss Momo der Schildkröte folgen, da diese die Lebenswelt Momos mit dem wunderbaren Bereich Horas verbindet. Momo erfährt dabei, dass der Weg in Kassiopeia selbst liegt. In ihr vereinigen sich Weg und Zeit. Die zweite Besonderheit Kassiopeias ist ihre Fähigkeit, eine halbe Stunde in die Zukunft schauen zu können. Um sich selbst in der Welt erkennen zu können, braucht der Mensch Zeit. Die gewonnene Erkenntnis hilft ihm auf seinem zukünftigen Weg. Zeit, Erfahrung und der Weg eines Menschen erscheinen als voneinander abhängige Größen. Kassiopeia, die ihre eigene Zeit besitzt, vereinigt in sich diese Verknüpfung. In diesem Zusammenhang ist eine Äußerung Michael Endes im Interview mit Franz Kreuzer interessant:

Die Erinnerung ist die Garantie unserer ganzen Identität. Wenn ich mich nicht daran erinnern könnte, daß ich gestern dasselbe war wie heute und vor zehn Jahren, hätte ich überhaupt keine Identität.¹²²

Momo selbst muss, um zur Erkenntnis zu gelangen, zunächst einen langen Schlaf halten. Sie muss Zeit verstreichen lassen, um ihre Erfahrungen bei Meister Hora auf ihrem Weg zur Rettung der Menschen einsetzen zu können.¹²³ Die Gefahr, die dabei für die grauen Herren von Momo ausgeht, liegt bezeichnenderweise darin, dass sie die einzige Person ist, die ihre Zeit nicht spart. Dies zeigt sich vor allem, wenn Momo ihren Freunden zuhört, ihnen ihre Zeit schenkt. Das erkennen auch die grauen Herren.

>> Trotzdem <<, sagte der sechste Redner schließlich, >> es geht nicht. << >> Wieso? <<
>> Aus dem einfachen Grund, weil dieses Mädchen leider sowieso schon so viel Zeit hat, wie es nur will. Es ist zwecklos, sie mit etwas bestechen zu wollen, das sie im Überfluss besitzt. <<¹²⁴

Was genau verbirgt sich in der Welt Momos hinter dem eher abstrakten Begriff der Zeit? Wie bereits beschrieben erfährt man, dass die grauen Herren aus der Lebenszeit der Menschen existieren. Diese Zeit nimmt der Mensch mit seinem Herzen wahr. Geschieht das nicht, geht die Zeit verloren. Sie wird abgestoßen, stirbt und wird von den grauen Herren gespeichert, so dass diese aus etwas Totem bestehen. Zeit wird von den Menschen abgestoßen bzw. gespart, weil sie der

¹²¹ Ende: S. 272

¹²² Kreuzer, Franz: Zeit-Zauber. Unser Jahrhundert denkt über das Geheimnis der Uhren nach. Wien, 1984, S. 15. Künftig zitiert als Kreuzer

¹²³ Vgl. Ende: S. 184

¹²⁴ Ende: S. 157

Auffassung sind, dass Zeit gleichbedeutend mit Geld ist. So wird es auch in der Stadt propagiert.¹²⁵ Wo man Zeit spart, gewinnt man Geld. Durch das Geld erhoffen sich die Menschen eine bessere Zukunft. So geht es beispielsweise dem Friseur Fusi, der sich glaubhaft machen lässt, dass Zeit – wie auch das Geld – eine zählbare Einheit ist.

Mein ganzes Leben ist verfehlt, dachte Herr Fusi. Wer bin ich schon? Ein kleiner Friseur, das ist nun aus mir geworden. Wenn ich das richtige Leben führen könnte, dann wäre ich ein ganz anderer Mensch! Wie dieses richtige Leben allerdings beschaffen sein sollte, war Herrn Fusi nicht klar. Er stellte sich nur irgendetwas Bedeutendes vor, etwas Luxuriöses, etwas, wie man es immer in den Illustrierten sah.¹²⁶

Indem sie Zeit sparen, erhoffen sich die Menschen eine lohnenswerte Zukunft, gepaart mit finanziellem Reichtum. Sie verzichten auf ein erfülltes Leben in der Gegenwart und warten auf eine spätere Erlösung. Der Sinn ihres gegenwärtigen Lebens geht dabei allerdings verloren. Die Erwachsenen geraten in einen Kreislauf, der zunehmend durch selbst auferlegte Zwänge geprägt ist. Ursula Kirchhoff charakterisiert Momos Dasein demgegenüber als Leben der Zweckfreiheit.¹²⁷ Das damit einhergehende Fehlen von Pflichten steht dem Leben der Erwachsenen gegenüber, deren Zeit sich von ihren sozialen menschlichen Bedürfnissen entfremdet.¹²⁸

Niemand schien zu merken, dass er, indem er Zeit sparte, in Wirklichkeit etwas ganz anderes sparte. Keiner wollte wahrhaben, dass sein Leben immer ärmer, immer gleichförmiger und immer kälter wurde. [...] Aber Zeit ist Leben. Und das Leben wohnt im Herzen. Und je mehr die Menschen daran sparten, desto weniger hatten sie.¹²⁹

Wo Zeit als Leben wahrgenommen wird, muss deutlich sein, dass man beim Zeitsparen letztlich am Leben spart. Für Beppo macht sich dies durch die Lüge deutlich:

¹²⁵ Vgl. Ende: S. 77

¹²⁶ Ende: S. 63

¹²⁷ Vgl. Kirchhoff, Ursula: Michael Ende: „Momo“ und „Die unendliche Geschichte“ (I). Werkanalyse und Ortsbestimmung. (S. 13-20) In: Jugendbuchmagazin, 34. Jg., H.2, 1994, S. 17. Künftig zitiert als Kirchhoff

¹²⁸ Vgl. Bausinger, Hermann: Momo. Ein Versuch über politliterarische Placeboeffekte. (S. 137-145) In: Barner, Wilfried u.a. (Hrsg.): Literatur in der Demokratie. Für Walter Jens zum 60. Geburtstag. München, 1983, S. 139

¹²⁹ Ende: S. 78

Sie wusste, dass er sich so viel Zeit nahm, um niemals etwas Unwahres zu sagen. Denn nach seiner Meinung kam alles Unglück der Welt von den vielen Lügen, den absichtlichen, aber auch den unabsichtlichen, die nur aus Eile oder Ungenauigkeit entstehen.¹³⁰

Das Bestreben, Zeit zu sparen führt zur Unwahrheit, das Bestreben, sich Zeit zu nehmen impliziert die Wahrheit.¹³¹ Folglich muss auch Momo's Weg zur Wahrheit führen. Wie bereits angeführt, sind Zeit und somit auch das Leben notwendig zur Erkenntnis- und Identitätsbildung. Michael Ende thematisiert die Wirtschaftsproblematik der Nachkriegszeit unter dem Aspekt des falschen Funktionierens des Geldsystems.

Es ist genau genommen eine Verlängerung der Alchemie: Werteschaffen aus dem Nichts, ohne realen Gegenwert – Papiergeld. [...] Geld dürfte eigentlich seinem Wesen nach nicht selbst als Ware gehandelt werden [...].¹³²

Geld ist ohne eigenen inhaltlichen Wert. Wo Zeit gleichbedeutend mit Geld ist, verliert auch sie zwangsläufig ihren inhaltlichen Wert. Dabei wendet sich Ende nicht gegen das Geldsystem als solches, es erscheint ihm nötig, um „[...] geistige Werte ins Reale umzusetzen oder reale Werte in geistige Werte umzusetzen [...]“.¹³³ Lediglich den Umgang mit Geld als Ware erachtet er für höchst problematisch. Genau diesen Handel betreiben in *Momo* die grauen Herren mit der Zeit. Michael Ende betont:

Vor allem wird hier etwas quantifiziert, was an sich nicht quantifizierbar ist, und wird dadurch seines gesamten Wertes beraubt. Für mich sind die *Grauen Herren* nichts anderes als die Repräsentation des nur und ausschließlich quantifizierbaren Denkens. Wenn ich alles wägbare, zählbar und messbar mache, hebe ich damit den Wert auf und dann steht nur noch eine Null unter dem Strich.¹³⁴

Durch den daraus resultierenden Sinnverlust ihres Lebens, erkrankten die Menschen an der so genannten tödlichen Langeweile. Eine Krankheit, die die Phantasie der Menschen infiziert. Momo nimmt die ersten Anzeichen der infizierten Phantasie beim Spiel mit den Kindern wahr.

Aber die meisten von diesen Kindern konnten einfach nicht spielen. Sie saßen nur verdrossen und gelangweilt herum und guckten Momo und ihren Freunden zu. [...]

¹³⁰ Ende: S. 37

¹³¹ Vgl. Nils Kulik: Das Gute und das Böse in der phantastischen Kinder- und Jugendliteratur. Eine Untersuchung bezogen auf Werke von Joanne K. Rowling, J. R. R. Tolkien, Michael Ende, Astrid Lindgren, Wolfgang und Heike Hohlbein, Otfried Preußler und Frederik Hertzmann. Frankfurt am Main: 2005 (= Kinder- und Jugendkultur, -literatur und -medien; 33), S. 198. Künftig zitiert als Kulik

¹³² Kreuzer: S. 19

¹³³ Kreuzer: S. 19

¹³⁴ Eppler: S. 41

Immer häufiger kam es jetzt vor, dass Kinder allerlei Spielzeug brachten, mit dem man nicht wirklich spielen konnte [...] Vor allem waren all diese Dinge so vollkommen bis in jede kleinste Einzelheit hinein, dass man sich dabei gar nichts mehr selber vorzustellen brauchte.¹³⁵

Vor dem Auftreten der grauen Herren belebte Momo durch ihre eigene Einbildungskraft die Phantasie der Kinder, half ihnen subjektive und objektive Realität zu verbinden. Der Junge Franco resümiert als er Momo später vor dem Kinder-Depot trifft: „>> Bei dir war`s viel schöner << [...] >> Da ist uns selber immer eine Menge eingefallen [...].“¹³⁶ Auch das übrige Leben wird von den grauen Herren beeinflusst. Nils Kulik fasst zusammen, dass durch die grauen Herren Oppositionen entstehen zwischen den ehemaligen Idealen der Menschen und dem Verlust dieser, zwischen sozialen Netzwerken und anonymen Institutionen sowie zwischen Qualität und Effizienzsteigerung.¹³⁷ Der Liebe, die Momo den Menschen entgegenbringt, wird die Kälte der grauen Herren entgegengesetzt. Diese verändert nicht nur die äußere Welt, sondern führt zu den aufgeführten inneren Veränderungen der Menschen.

Es muss dringend etwas geschehen, damit die Krankheit nicht unheilbar wird.¹³⁸ Eine bezeichnende Stelle nimmt hier Momos Gang durch die Niemals-Gasse ein. Um vorwärts zu kommen, muss sie rückwärts gehen. Um die Menschen erlösen zu können, muss Momo sich in die Vergangenheit begeben. Hier findet sich erneut ein deutliches Merkmal romantischer Weltanschauung und Geschichtsphilosophie. Die Erwartung der Menschen, in der Zukunft erlöst zu werden, erweist sich als Fehlglaube. Die Rückkehr in die Vergangenheit und die mit ihr gekoppelten Vorstellungen und Werte werden zum Ideal für eine glückliche Zukunft. Das Nirgend-Haus unterscheidet sich demgemäß durch seine Ausstattung in auffallender Weise von den Neubauten in der Stadt.¹³⁹ Momo trifft auf Meister Hora, der zunächst in der Mode des 18. Jahrhunderts gekleidet ist.¹⁴⁰ Wiederum erscheint der Hinweis auf Michael Endes Gespräch mit Erhard Eppler und Hanne Tächl sinnvoll:

Die Unterscheidung in Diesseitig und Jenseitig ist meiner Meinung nach auch so ein unbrauchbar gewordenes Relikt eines vergangenen Denkens. [...] Man stellte sich eine materielle Welt vor, die nichts mit Gott zu tun hat, dann kommt lange nichts und

¹³⁵ Ende: S. 81

¹³⁶ Ende: S. 240

¹³⁷ Kulik: S. 200f.

¹³⁸ Vgl. Ende: S. 269

¹³⁹ Vgl. Ende: S. 160

¹⁴⁰ Vgl. Ende: S. 161

irgendwo, ganz weit weg, jenseits eben, existiert ein sozusagen abstrakter Gott [...] Die ursprünglich christliche Vorstellung war aber die, daß das Göttliche sich hier unter den Menschen auf der Erde manifestiert [...].¹⁴¹

Bezieht man diesen Verweis auf *Momo* so liegt die Erklärung nahe, dass Meister Hora das Göttliche darstellt. Weiter heißt es bei Ende:

Könnte es nicht sein, daß eine neue Religiosität überhaupt an einer ganz anderen Stelle ansetzt? Gar nicht so sehr bei den Glaubensfragen, sondern zunächst mal einfach in einer neuen Art, die Welt zu sehen? [...] Wenn ich das Geistig-Wesenhafte in den Mitgeschöpfen auf dieser Welt zu sehen versuche, dann ist das schon eine religiöse Haltung.¹⁴²

Das Göttliche wird relativiert und als das allen Wesen innewohnende Geistige verstanden. Auch hier spielt die romantische Philosophie wieder eine entscheidende Rolle.

Natur ist primär nicht mehr rationale Struktur, sondern emotionales Leben, nicht Sein, sondern Werden. Der statischen *natura naturata* wird die dynamische *natura naturans* vorgezogen.¹⁴³

Im Zusammenhang einer spekulativen Physik [...] hat Schelling für die Ineinsbildung von Natur und Geist, die Belebtheit der materiellen Natur, den Begriff >Weltseele< geprägt [...].¹⁴⁴

An dieser Stelle ist bedeutsam, dass Meister Hora nicht als eigenständige Person oder Gottheit gedacht wird, sondern als Personifizierung einer geistigen Haltung konzipiert ist, die über rein rationale Muster hinaus denken kann. Neben eine objektive Wirklichkeit tritt Meister Horas Reich des Wunderbaren und Geistigen. Eine Einheit im pantheistischen Sinne wird deutlich. Entsprechend ist seine äußere Erscheinung, die ständig zwischen jünger und älter werdender Gestalt wechselt. Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft vereinen sich in Meister Hora. Einmal sieht Momo ihn als „zierlichen alten Herren“¹⁴⁵, dann aber „[...] sah er kaum älter aus als Momo selbst.“¹⁴⁶ Eine Rettung der Menschen kann nur in der Rückbesinnung auf ältere, vergangene weltanschauliche Ideen erfolgen, in denen eine Belebung der Welt noch selbstverständlich war. Vor allem Momos Erlebnis am Teich der Stunden-Blumen verdeutlicht dies. Sie erfährt, dass sie ein Teil eines mächtigen Ganzen ist. Das gesamte Universum arbeitet zusammen, um ihr jede einzelne Stunde ihres Lebens zu schenken.

¹⁴¹ Eppler: S. 78

¹⁴² Eppler: S. 79

¹⁴³ Schmidt: S. 13

¹⁴⁴ Kremer: S. 61

¹⁴⁵ Ende: S. 160

¹⁴⁶ Ende: S. 161

Die ganze Welt bis hinaus zu den fernsten Sternen war ihr zugewandt wie ein einziges, unausdenkbar großes Gesicht, das sie anblickte und zu ihr redete!¹⁴⁷

Das abstrakte Phänomen der Zeit wird von Momo durch den Vergleich zur Musik in einen erlebbaren sinnlichen Zusammenhang gebracht. Gleichzeitig verbindet die Erkenntnis der Synonymität von Zeit und Leben eine abstrakte Idee mit dem Organischen. Auch durch die Stunden-Blumen wird eine solche Verbindung hergestellt. Sie erinnern an das romantische Bild der 'Blauen Blume', die Harmonie und Poesie ausdrückt. Auch der Tod findet seine Erklärung.

>>Und wenn mein Herz einmal aufhört zu schlagen? <<, fragte Momo.

>>Dann<<, erwidert Meister Hora, >>hört die Zeit für dich auf, mein Kind. Man könnte auch sagen, du selbst bist es, die durch die Zeit zurückgeht, durch alle Tage und Nächte, Monate und Jahre. Du wanderst durch dein Leben zurück, bis du zu dem großen runden Silbertor kommst. Durch das du einst hereinkamst. [...] Dann bist du dort, wo die Musik herkommt, die du manchmal schon ganz leise gehört hast. Aber dann gehörst du dazu, du bist selbst ein Ton darin. <<¹⁴⁸

Der Mensch kommt aus der Ewigkeit und geht wieder in sie zurück. Momo, die durch ihre eigene Alters- und Zeitlosigkeit dieser Ewigkeit besonders nahe ist, begreift auf anschauliche Weise die Unendlichkeit des Lebens.

Die These, dass Momo als Geniusgestalt vom Typ b in der Textwelt eine Einheit von subjektiver und objektiver Realität und gleichermaßen von Mikro- und Makrokosmos schafft, lässt sich mit dem Text in Einklang bringen. In Momo als Geniusgestalt personifizieren sich Bilder und Vorstellungen einer besseren Zukunft. Durch die Besinnung auf ältere weltanschauliche Ansichten und Werte kann sie die Menschen erlösen und sie zum wahren Menschentum führen. Momos Phantasie und ihre Hinwendung zum Leben ermöglichen es ihr, den Menschen die Musik der Zeit vorzusingen und ihnen so den Blick auf das Wesentliche zu eröffnen.

Daraus lassen sich zahlreiche Schlüsse über das zugrunde liegende Literaturprogramm und Michael Endes Überzeugungssystem ableiten.

¹⁴⁷ Ende: S. 182

¹⁴⁸ Ende: S. 176f.

3.2 Hypothese über Michael Endes Literaturprogramm

Seine größten Erfolge konnte Michael Ende als Kinderbuchautor verbuchen. Zweimal erhielt er den Deutschen Jugendliteraturpreis (1961 und 1974), unter anderem auch für *Momo*. Es mag verwundern, dass er sich gleichzeitig vehement gegen die Kategorie des Kinderbuchs gewährt hat. Anlässlich der Verleihung des „Großen Preises der Deutschen Akademie für Kinder- und Jugendliteratur Volkach 1980“ äußerte Michael Ende deutlich seine Meinung:

Vielleicht werden Sie es ein wenig befremdlich finden, wenn ich Ihnen gerade hier und gerade heute bekenne, daß ich im Grunde gegen das Vorhandensein einer besonderen Literatur für Kinder bin.¹⁴⁹

Er konstatiert eine Fehlentwicklung im Bewusstsein der Erwachsenen:

Aber all dem, was er für sich selbst als unbrauchbar betrachtet, räumt er in der Kinderliteratur mit gönnerhaftem Lächeln eine gewisse Daseinsberechtigung ein.¹⁵⁰

Einige Jahre später schreibt er in einem Aufsatz:

[...] wagt es aber ein Schriftsteller oder Dichter, eine ähnliche „kindliche“ Welt der Wunder in seinen Büchern darzustellen, dann wird er mit dem noch immer abwertend gemeinten Etikett „Kinderbuchautor“ versehen. Damit meint man, daß Kinderbücher eine mindere Sorte von Literatur seien – falls man sie überhaupt zur Literatur zählt – [...].¹⁵¹

Die Gedanken zu den Ursachen dieser Fehlentwicklung des erwachsenen Bewusstseins führen weit hinein in Michael Endes Weltanschauung. Zunächst sollen hier solche Gedanken verfolgt werden, die einen direkten Aufschluss über das Literaturprogramm Michael Endes geben, über seine Auffassung von Kunst.

Er selbst trifft folgende Aussage:

Die Kriterien des guten Kinderbuches sind weder pädagogische noch soziale oder politische, sondern genau dieselben wie in jeder anderen belletristischen Literatur, nämlich künstlerische. [...] Was künstlerisch wirklich gut ist, kommt auch immer aus einer Ganzheit des Menschen, aus Kopf, Herz und Sinnen, und es spricht auch gleichermaßen zur Ganzheit.¹⁵²

In diesem Sinne hat Kunst eine therapeutische Aufgabe, da sie einer menschlichen Ganzheit entspringt und eine Regeneration dieser Ganzheit bei anderen Menschen bewirkt.

¹⁴⁹ Ende, Michael: „Literatur für Kinder“? In: Neue Sammlung, 21.Jg., 1981 (S. 310-316), S. 310. Künftig zitiert als Ende 1981a

¹⁵⁰ Ende 1981a: S. 311

¹⁵¹ Ende, Michael: Lust am Spiel der Phantasie. Warum schreibt man Kinderbücher? In: Universitas, 42.Jg., 1987 (S. 592-604), S. 595. Künftig zitiert als Ende 1981b

¹⁵² Ende 1981a: S. 312

Wenn wir aus einem guten Konzert kommen, dann sind wir nicht klüger geworden, aber wir haben etwas erlebt, das unsere Ganzheit wiederhergestellt hat, etwas in uns ist heil geworden, was vorher heillos getrennt war.¹⁵³

Blickt man zu Momo und ihren Freunden, dann finden sich verschiedene Situationen, in denen man von einer solchen Heilung sprechen kann. Nachdem Gigi Momo das Märchen vom Zauberspiegel¹⁵⁴ erzählt hat, saßen sie „[...] still nebeneinander [...] und sie fühlten ganz deutlich, dass sie für die Dauer dieses Augenblicks beide unsterblich waren.“¹⁵⁵ Momo selbst macht am Teich der Stundenblumen eine außerordentliche Erfahrung. Sie hört die Musik der Sterne und spürt, dass alles gut wird, wenn sie ihren Freunden diese Musik vorsingen kann.¹⁵⁶ In der Begegnung mit den grauen Herren „[...] dachte sie an die Blumen und an die Stimmen in der großen Musik und im Nu fühlte sie sich getröstet und gestärkt.“¹⁵⁷ Durch die Ganzheit in der Kunst werde wiederum deutlich, dass es kein Thema geben kann, das für Kinder generell nicht interessant genug oder unzugänglich ist. „Es kommt nur darauf an, wie man darüber spricht, aus dem Herzen – oder nur aus dem Kopf.“¹⁵⁸ So wehrt sich auch Michael Endes späterer Protagonist Bastian aus der *Unendlichen Geschichte* gegen solche Literatur, die einen „[...] zu etwas kriegen will.“¹⁵⁹ Gleichzeitig spricht sich Michael Ende gegen eine Entwertung von Kunst und Poesie zur Verpackungsfrage aus. In der Literatur gehe es heute viel zu oft darum, eine Botschaft angenehm zu verpacken. Der Sinn des Kunsterlebnisses, das wörtlich zu nehmende Erleben von Literatur, trete hinter das Verstehen von Literatur. Die Ganzheit gehe dabei verloren:

Unsere heutige Kunst wendet sich entweder an die Sinne, dann wendet sie sich nicht ans Herz oder an den Kopf, oder sie wendet sich an den Kopf, dann wendet sie sich schon gar nicht ans Herz oder an die Sinne.¹⁶⁰

Michael Ende rückt seine Gedanken selbst oft in die Nähe Friedrich Schillers, dessen „Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen“ ihn stark beeindruckt haben. Er sieht in der Kunst die höchste Form des Spiels.¹⁶¹ Spiel und Kunst zeichnen sich vor allem dadurch aus, dass der Mensch sich dort außerhalb von moralischen Notwendigkeiten befindet – vorausgesetzt er hält die Spielregeln

¹⁵³ Ende 1981b: S. 600

¹⁵⁴ Vgl. Ende: S. 52ff

¹⁵⁵ Ende: S. 58

¹⁵⁶ Vgl. Ende: S. 184

¹⁵⁷ Ende: S. 248

¹⁵⁸ Ende 1981a: S. 311

¹⁵⁹ Ende, Michael: Die unendliche Geschichte. Stuttgart, 1979, S. 26

¹⁶⁰ Eppler: S. 103

¹⁶¹ Vgl. Ende 1981b: S. 600

ein. Der Mensch ist für die Dauer des Spiels beziehungsweise die Dauer des Kunstgenusses frei. Er befindet sich abseits vom Zwang, sich moralisch festlegen zu müssen.

Wenn Sie auf der Straße gehen und Sie sehen, wie auf der anderen Seite drüben ein Kerl eine Frau niederschlägt, so befinden Sie sich im gleichen Augenblick in einer moralischen Entscheidungssituation. [...] Wenn Sie aber im Theater sitzen und zusehen, wie Othello Desdemona erwürgt, dann wäre es höchst lächerlich, wenn Sie auf die Bühne stürzten, um ihn daran zu hindern.¹⁶²

Michael Ende betont:

Genau dieses Zurücktretenkönnen hinter alle Notwendigkeiten, in die wir sonst eingeschlossen sind, auch hinter die eigene Emotion, dieser Bereich des ästhetischen Spiels schafft ein Freiheitserlebnis ganz besonderer Art, das eben nur die Kunst bieten kann.¹⁶³

Diese Freiheit des Menschen, das Ausbrechen aus dem Zwang, erleben die Kinder im Spiel mit Momo. Eines der Kinder, ein kleines Mädchen, hat Angst vor einem nahenden Gewitter. Dennoch lässt sie sich auf das Spiel um das Forschungsschiff Argo mit den anderen Kindern ein. Als das Mädchen merkt, dass das im Spiel erdachte Unwetter wirklich über das Amphitheater eingebrochen ist, wundert es sich, „[...] dass es ganz vergessen hatte sich vor Blitz und Donner zu fürchten, solange es auf dem stählernen Schiff gewesen war.“¹⁶⁴ Im Spiel ist sie befreit von ihrer Angst. Kunst als höchste Form des Spiels orientiert sich an der Ganzheit des Menschen und macht seine Freiheit erlebbar. Ganzheit zeigt sich für Michael Ende durch ihre Schönheit. Er beschreibt Schönheit als transzendenten Lichtschein aus anderen Welten, der die Bedeutung der Dinge verwandelt. Die Banalitäten unserer Welt werden durch die Schönheit zur Offenbarung einer anderen Wirklichkeit, aus welcher der Mensch kommt und nach der er sich sehnt.¹⁶⁵ Welcher Art diese andere Wirklichkeit für Michael Ende ist, wird in Bezug auf seine Weltanschauung noch von Bedeutung sein. Im Zuge des naturwissenschaftlichen Empirismus sei dem Menschen die Fähigkeit verloren gegangen, 'Schönheit' zu denken.¹⁶⁶ Im Gespräch mit Erhard Eppler und Hanne Tächl hält er fest, dass er den Ursprung dieser Problematik im 16. Jahrhundert sieht:

¹⁶² Ende 1081b: S. 599

¹⁶³ Eppler: S. 97

¹⁶⁴ Ende: S. 35

¹⁶⁵ Vgl. Ende 1981b: S. 602

¹⁶⁶ Vgl. Ende 1981b: S. 602

Man hielt nur noch das für wahr, was zählbar, messbar oder wägbare war und leugnete schließlich sogar die Wirklichkeit aller Qualitäten, weil die eben nicht durch ein quantifizierbares Denken zu fassen sind. Schönheit ist nun einmal nicht messbar, dennoch gibt es sie.¹⁶⁷

Im Grunde wird alles zur Illusion erklärt, was Qualität ist, also auch die moralischen oder ästhetischen Werte.¹⁶⁸

Wie im vorigen Kapitel beschrieben, repräsentieren die grauen Herren genau diese Einstellung. Gleichzeitig ist es ihm wichtig zu betonen, dass der Maßstab der Schönheit nur innerhalb des Spiels beziehungsweise der Kunst gelten darf. Andernfalls verkehrt sie sich in ihr Gegenteil.¹⁶⁹ Gigi wird das Opfer einer solchen Verkehrung. Als Momo in größter Gefahr schwebt, ist er unfähig zu handeln. Nach der gescheiterten Kinderdemonstration tröstet er Momo mit den Worten: „Aber trotzdem – eigentlich hat es doch Spaß gemacht! Es war großartig! [...] Morgen sieht alles schon wieder ganz anders aus. Wir denken uns einfach was Neues aus, eine neue Geschichte, ja?“¹⁷⁰ Gigis Phantasie wird ihm zum Verhängnis, da sie ihm die Wirklichkeit ersetzt.

In der Auseinandersetzung mit Bertolt Brechts Theaterlehre und insbesondere mit dem epischen Theater, vertieft sich Michael Endes Kunstauffassung. Er lehnt den Verfremdungseffekt ab und stellt die Frage: „Was soll Desillusion, wo Illusion das Entscheidende ist?“¹⁷¹

Für die paar Stunden Theater bin ich aber davon befreit, kann sogar hinter meine eigene Bedingtheit zurücktreten. [...] Deshalb bin ich ein Gegner all dieser Tendenzen im heutigen Theater, die Grenze zwischen dem Spiel und der Realität zu verwischen, die Ebenen durcheinander zu werfen, etwa indem man den Zuschauer direkt einbezieht, um ihn stärker zu packen und so weiter. [...] Jede Kunst schafft ihre ganz eigene, autonome Wirklichkeit.¹⁷²

Wie schon angeklungen, führen Michael Endes kunstprogrammatische Überlegungen weit in generelle weltanschauliche Überzeugungen hinein. Eine vertiefende Untersuchung gibt im Folgenden Aufschluss über das zugrunde liegende Überzeugungssystem.

¹⁶⁷ Eppler: S. 32

¹⁶⁸ Eppler: S. 33

¹⁶⁹ Vgl. Ende 1981b: S. 601

¹⁷⁰ Ende: S. 124

¹⁷¹ Kreuzer: S. 13

¹⁷² Eppler: S. 99

3.3 Hypothese über Michael Endes Überzeugungssystem

Wie sich aus der Untersuchung von *Momo* ergibt, sieht Michael Ende im ausschließlich quantifizierenden Denken ein grundlegendes Problem der heutigen Gesellschaft. Die Erwachsenen – und später auch die Kinder – verlieren den Blick für das Wesentliche. In der Entwicklung des Menschen gehe aber, sowohl individual- als auch menscheitsgeschichtlich, diesem Denken das so genannte Qualitätserlebnis voraus.¹⁷³ Der Mensch nimmt die Welt wahr, indem er sie anthropomorphisiert. Er überträgt menschliche Eigenschaften auf Nicht-Menschliches und gelangt so zu erlebbaren Erklärungen über die Welt. Seit der Neuzeit aber setze sich der moderne Intellektualismus durch.

In seinen verschiedenen Erscheinungsformen, der „objektiven“ Naturwissenschaft [...] auf der einen Seite und einer sich immer mehr in dürren Abstraktionen verlierenden Geisteswissenschaft auf der anderen, rottete er mit Feuereifer die letzten Reste aller [...] menschenverwandten Weltvorstellungen aus.¹⁷⁴

Durch die Erkenntnisse der Naturwissenschaften werden die ursprünglichen Erklärungsmuster der Menschen als veraltet und falsch zurückgewiesen.

Dieser Mensch war zunächst dumm und abergläubisch, er dachte sich die Natur, die ihn umgab, bewohnt von geheimnisvollen Wesen [...] er glaubte, daß in und über den Sternen göttliche Wesen lebten [...] und vor allem war er der Meinung, selbst eine unsterbliche Seele zu besitzen. Heute wissen wir, daß alles das nichts als rührender Unsinn ist. Auch die Seele des Menschen bedeutet nun nichts anderes als die Summe aller elektrochemischen Prozesse in Hirn und Nervensystem.¹⁷⁵

An die Stelle dieser ursprünglichen Werte tritt eine objektive und somit wertfreie Wissenschaft. Für Michael Ende führt sich allerdings bereits die Annahme dieser Objektivität ad absurdum, da sich die Wissenschaftler dabei selbst auf den archimedischen Punkt stellen, sie denken sich außerhalb ihrer eigenen Bedingungen.¹⁷⁶ Die Verwissenschaftlichung der Welt führte, so Michael Ende, zu einer Trennung in eine subjektive und eine objektive Realität.

Das ist einfach ein falscher Wirklichkeitsbegriff! Meiner Ansicht nach kann der nur überwunden werden, wenn man diese Dualität aufhebt, die Fiktion wieder als solche kenntlich macht und begreift, daß das menschliche Bewußtsein und die Welt eine unlösbare Einheit bilden und Kehrseiten ein- und derselben Münze darstellen. Jede Erkenntnis setzt ein erkennendes Bewußtsein voraus, also ein Subjekt.¹⁷⁷

¹⁷³ Vgl. Eppler: S. 33

¹⁷⁴ Ende 1981a. S. 312

¹⁷⁵ Ende 1981b: S. 603

¹⁷⁶ Vgl. Ende 1981a: S. 313

¹⁷⁷ Eppler: S. 32

Kindern hingegen würden die älteren Erklärungsmuster noch zugestanden. Deshalb trenne man heute sorgfältig zwischen Kinder- und Erwachsenenliteratur. Wie aus den kunstprogrammatischen Überlegungen Michael Endes hervorgeht, beschreibt er diese Tatsache als Fehlentwicklung, die sich aus den genannten Gründen ergibt. Eine besondere Kinderliteratur ist nur dann nötig, wenn die Welt der Erwachsenen nicht mehr in Ordnung ist und Kinder nicht mehr in dieser Welt leben können.¹⁷⁸ Ab einem gewissen Zeitpunkt in der Entwicklung werde dem Kind dann erklärt, dass seine Art der Weltwahrnehmung und Weltbewältigung nichts als Irreführung gewesen sei, dass es das Wunderbare und Geheimnisvolle nicht gebe. Ende bezweifelt aber, dass man in einer Welt leben kann, in welcher die Werte des Menschen negiert werden und der Mensch schließlich selber kein Wert mehr ist. In einer entzauberten und wertfreien Welt befindet er sich in einem existenziellen Widerspruch zwischen seinem modernen, wissenschaftlichen Denken und seinem viel älter und tiefer verwurzelten moralischen Verhalten, seiner Fähigkeit zum Erlebnis von Qualität:

Ich jedenfalls kann mir nur schwer eine – wenn auch noch so wissenschaftsgläubige – Mutter denken, die ihrem Kind erklärt: „Daß ich dich lieb habe und du mich, das sind in Wirklichkeit nur ein paar elektrochemische Prozesse in unseren Gehirnen.“¹⁷⁹

Michael Endes Menschenbild bietet hierfür jedoch eine Lösung. Aus seiner Kunstauffassung geht hervor, dass er dem Menschen die Möglichkeit einräumt, in der Kunst seine Freiheit zu erfahren. Als einziges Wesen kann der Mensch „[...] aus sich heraus Neues erschaffen. Der Mensch kann schöpferisch sein, er kann neue Anfänge in die Welt bringen [...].“¹⁸⁰ Durch seine Freiheit kann er das Gesetz von Ursache und Wirkung durchbrechen, da er „[...] ohne *zwingende Ursache* [...]“¹⁸¹ wirkt. Die schöpferische Kraft des Menschen ist seine Phantasie.¹⁸² Mit ihrer Hilfe ist der Mensch in der Lage, neue Werte zu schaffen und alte Werte zu erneuern. Es ist nicht zuletzt der Dichter, dem diese Aufgabe zukommt.

Es dreht sich also um Werte, die wir neu finden müssen; vielleicht werden wir dabei feststellen, daß es ganz alte Werte sind, aber indem wir sie neu finden, sind es eben neue.¹⁸³

¹⁷⁸ Vgl. Ende 1981a: S. 310

¹⁷⁹ Ende 1981a: S. 315

¹⁸⁰ Eppler: S. 64

¹⁸¹ Eppler: S. 64

¹⁸² Vgl. Kreuzer: S. 22

¹⁸³ Eppler: S. 39

Die Trennung der Welt in eine subjektive und eine objektive Realität muss durch die Kunst wieder aufgehoben werden. Die Belebung der Ganzheit von Kopf, Herz und Sinnen ist von existenzieller Bedeutung für den Menschen. Hier schließt sich erneut der Kreis zum Literaturprogramm Michael Endes und man gelangt wieder zum Begriff der Schönheit. Diese wurde verstanden als transzendenter Lichtschein aus anderen Welten, der die Bedeutung der Dinge verwandelt.¹⁸⁴ Es wurde die Frage aufgeworfen, welcher Art diese andere Wirklichkeit für Michael Ende ist. In Konsequenz seiner weltanschaulichen Überlegungen ergibt sich die Antwort, dass es sich um den Geist des Menschen handelt, um sein innerstes Wesen.

Innenwelt in Außenwelt und Außenwelt in Innenwelt zu verwandeln, so daß das eine sich im anderen wieder erkennt. Nur dadurch kann der Mensch sich in seiner Welt zu Hause fühlen. Sonst bleibt er ein Fremdling in der Welt.¹⁸⁵

Der Mensch möchte sich wieder in einen ganz anderen, viel größeren Zusammenhang gestellt sehen, aus dem sich der unschätzbare Wert jedes einzelnen Menschen neu ergibt. Diese Frage nach einer neuen Wirklichkeit ist eben im Grunde eine religiöse Frage, eine Frage nach der Wirklichkeit einer ganz konkreten geistigen Welt, die mit der äußeren physischen Welt in einem erlebbaren und erfahrbaren Zusammenhang steht.¹⁸⁶

An dieser Stelle wird abermals deutlich, wie die Figur Meister Hora konzipiert wurde. Wie bereits angedeutet, wird er als Personifizierung einer geistigen Haltung gedacht, die über rein rationale Muster hinaus denken kann. In der Gestalt Meister Horas deutet sich an, wie die religiöse Krise durch einen pantheistisch geprägten Bewusstseinswandel gelöst werden kann.¹⁸⁷ In der Sternstunde zeigt sich,

[...] daß wir Menschen nicht allein alles schaffen müssen, sondern daß es in der Welt auch noch andere Kräfte und Mächte gibt, die hilfreich eingreifen und die die notwendigen Konditionen schaffen.¹⁸⁸

Dass Momo als realistisch gezeichnete Figur in Meister Horas Bereich des Wunderbaren gelangen kann bedeutet, dass auch dieses Reich eine anzuerkennende Realität besitzt. Die Trennung von subjektiver und objektiver Realität und die von Mikro – und Makrokosmos ist überwunden. Zugleich kann auch die Teilung der Literatur in einen Bereich für Kinder und einen Bereich für Erwachsene aufgehoben werden. Michael Ende äußert, dass er für das „Ewig-

¹⁸⁴ Vgl. Ende 1981b: S. 602

¹⁸⁵ Eppler: S. 123

¹⁸⁶ Eppler: S. 126

¹⁸⁷ Vgl. Eppler: S. 79

¹⁸⁸ Eppler: S. 130

Kindliche“ im Menschen schreibt, da dieses fähig ist, das Wunderbare wahrzunehmen.

Das Kind, das ich einmal war, lebt noch heute in mir, es gibt keinen Abgrund des Erwachsenenwerdens, der mich von ihm trennt [...]. Ich glaube, daß die Werke der großen Dichter [...] dem Spiel des ewigen und göttlichen Kindes in ihnen entstammen; dieses Kind, das ganz unabhängig vom äußeren Alter in uns lebt [...].¹⁸⁹

Und das Ewig-Kindliche in uns antwortet, denn es weiß – jenseits aller äußeren Kopf-Gescheitheit –, daß es alles das gibt, daß es sogar wirklicher ist als alle nur diesseitige Wirklichkeit.¹⁹⁰

Auch die grauen Herren wissen das: „>> Kinder <<, erklärte der Richter, >> sind unsere natürlichen Feinde.“¹⁹¹ Dennoch ist es nötig, die beiden Bereiche nicht wie Gigi unsachgemäß zu vermengen.

Die beiden Welten gehören zusammen, sind aber getrennt. [...] Nur die Veränderungen, die du selbst in Phantasien erlebst, kannst du mit hinübernehmen, aber nicht die Teile Phantasiens selbst.¹⁹²

Wie beschrieben gelingt die Rettung der Menschen in der Rückbesinnung auf ältere vergangene weltanschauliche Ideen. Die Vergangenheit und die an diese gekoppelten Vorstellungen und Werte werden zum Ideal für eine glückliche Zukunft. Es wäre allerdings falsch, anzunehmen, dass Michael Ende eine vollständige Rückkehr in einen vorwissenschaftlichen Zustand für erstrebenswert hält. Er räumt den geschichtlichen Fakten ihren eigenen Wert ein. Meister Horas Schlaf soll letztlich nur vorübergehend sein, die Zeit soll nicht angehalten werden, sondern weiterlaufen. Über das neuzeitliche Denken sagt Michael Ende:

[...] ich will damit nicht sagen, daß es sich um eine falsche Entwicklung gehandelt hat. Sie ist eben eine historische Tatsache. Geschichtliche Tatsachen sind eben, was sie sind und weder richtig noch falsch. [...] Entscheidend ist nur, welche Konsequenzen man aus den Erfahrungen zieht. Es gibt ja auch höchst notwendige Irrtümer.¹⁹³

Diese Konsequenz sieht er in der Gewinnung einer neuen Fähigkeit, der Besinnung auf das Ewig-Kindliche.

Der Intellektualismus war notwendig; aber wir müssen den Intellektualismus gleichsam erlösen aus dem geistigen Gefängnis des Materialismus.¹⁹⁴

¹⁸⁹ Ende 1981b: S. 594

¹⁹⁰ Ende 1981b: S. 595

¹⁹¹ Ende: S. 128

¹⁹² Kreuzer: S. 12f.

¹⁹³ Eppler: S. 34

¹⁹⁴ Eppler: S. 72

Wo Fehler erlaubt sind, wird am Schluss der Geschichte Girolamo wieder zu Gigi. Aus den Überlegungen Michael Endes lässt sich insgesamt ein religiöses Denken ableiten, in welchem mit übernatürlichen Größen gerechnet wird.

Ich bin tatsächlich der Meinung, daß in den Bäumen sehr viel mehr lebt als das, was die Naturwissenschaft heute in einem Baum sieht. [...] Und ich bin durchaus der Meinung, daß in meinen Bäumen hier Dryaden wohnen.¹⁹⁵

Es finden sich an verschiedenster Stelle christliche Begrifflichkeiten, es wurde jedoch auch deutlich, dass *Momo* durch eine allgemeiner zu verstehende Form von Religiosität geprägt ist. Die Hinwendung zur romantischen Naturauffassung ist prägnant. Materie und Geist werden als untrennbare Einheiten begriffen, die sich gegenseitig durchleben.

Interessant ist an dieser Stelle ein Blick auf Michael Endes Biographie. Als Sohn des surrealistischen Malers Edgar Ende, besuchte er ab 1947 für zwei Jahre die Waldorfschule in Stuttgart. Die Auseinandersetzung mit der Anthroposophie Rudolf Steiners erstreckt sich aber weit bis ins Erwachsenenalter.

Anthroposophie und Anthropologie, so wird es in Rudolf Steiners Werk deutlich, schließen einander nicht aus. So bedeutsam naturwissenschaftliche Forschungsmethoden für das Erfassen des Wesens des Menschen und seine Eingebundenheit in seine natürliche wie auch soziale Umgebung sind, so bedeutsam ist die Erforschung nicht sinnlich wahrnehmbarer Tatsachen, nicht quantifizierbarer Phänomene, die letztlich die den Menschen und den Kosmos konstituierenden Kräfte darstellen.¹⁹⁶

3.4 Zusammenfassung der Interpretation von *Momo*

Die Geschichte Momos beginnt mit der Schilderung einer glücklichen Vergangenheit, die räumlich an das Amphitheater gebunden wird. Von dort nehmen in der Gegenwart die Ereignisse ihren Lauf. Der Blick wird darauf gelenkt, dass in dieser Gegenwart die grauen Herren ihr Unwesen treiben, indem sie den Menschen ihre Zeit stehlen. Zeit wird wie Geld gehandelt, durch das Sparen von Zeit erhoffen sich die Menschen eine positive Zukunft. Die Krise der Menschen äußert sich in der Sinnentleerung ihres Lebens und dem Unterstehen selbst auferlegter Zwänge. Momo gelangt zur Rettung der Menschen in die wunderbare Welt Meister Horas. Durch ihre dort gewonnenen Erkenntnisse kann sie die Menschen erlösen. Die wunderbare Welt Meister Horas ist dabei an Werte aus der Vergangenheit gekoppelt, was sich zunächst dadurch zeigt, dass Momo

¹⁹⁵ Kreuzer: S. 10

¹⁹⁶ Kugler, Walter: Rudolf Steiner und die Anthroposophie: Wege zu einem neuen Menschenbild. Köln, 1978, S. 10

auf ihrem Weg dorthin rückwärts gehen muss. Sie erfährt den Zusammenhang zwischen Mensch und Universum, zwischen Mikro- und Makrokosmos. Die Durchlebung von Geist und Materie ist ein Denkmuster der Vergangenheit, doch gerade durch die Einheit dieser beiden Bereiche, durch die Verbindung von Mikro- und Makrokosmos gelingt die Rettung der Menschen. In diesem Verständnis steht die Geschichte von Momo in der Tradition der Romantik, die gleichfalls die Erfüllung der Zukunft in der Rückbesinnung auf die Vergangenheit sah.

Im Bereich der Basis-Analyse ergab sich, dass Momo der Definition gemäß eine kindliche Geniusgestalt ist. Zusammen mit den Ergebnissen der Basis-Interpretation lassen sich daraus verschiedene Schlüsse ziehen. Momo tritt als realistisch angelegte kindliche Geniusgestalt in einer Welt auf, die sich bei genauerer Betrachtung als wunderbare Welt erweist. Doch das verwundert Momo nicht. Sie unterscheidet nicht zwischen objektiver und subjektiver Realität, beide Bereiche haben eine anzuerkennende Gültigkeit. Die Rettung der Menschen gelingt, indem Momo die Erkenntnisse aus Meister Horas Reich einsetzt. Als Kind ohne Sozialisation untersteht sie noch nicht den vermeintlichen Zwängen der Erwachsenenwelt. Momo führt die Menschen zu einer neuen Ganzheit, einer Einheit, die im Sinne Michael Endes das Erleben der Welt zulässt. Momo gibt ihren Freunden den Sinn des Lebens wieder und wird so zum Repräsentanten wahren Menschentums. Indem er sich auf das Wesentliche besinnt und sich seiner Phantasie, seinem inneren Kind, öffnet, kann der Mensch zu seinen alten Werten zurückfinden und neue Werte schaffen. Die kindliche Geniusgestalt Momo zeigt, wie man auf kindlich-poetische Weise leben kann und sich so der Weg in eine positive Zukunft eröffnet.

4 Untersuchung anderer Geniusgestalten

Nachdem die Funktion der kindlichen Geniusgestalt Momo beleuchtet wurde, werden im Folgenden vergleichende Untersuchungen über den *Kleinen Prinzen*¹⁹⁷ und *Pippi Langstrumpf*¹⁹⁸ angestellt. Dabei wird in der gleichen Reihenfolge verfahren wie bei der Analyse und Interpretation von *Momo*. Nach einer Kurzdarstellung der Geschichte wird die Textwelt charakterisiert, um anschließend eine Analyse und Einordnung der jeweiligen Figur entsprechend der Definition der kindlichen Geniusgestalt vorzunehmen. Im Anschluss daran werden hinreichende Ähnlichkeiten und signifikante Unterschiede herausgearbeitet.

4.1 Der kleine Prinz

Kurzdarstellung:

Die Geschichte des kleinen Prinzen beginnt mit einer Widmung des Erzählers an seinen besten Freund Léon Werth. Er bittet die Kinder um Verständnis, dass er das Buch einem Erwachsenen gewidmet hat und betont, dass dieser Erwachsene auch Kinderbücher versteht. Er erweitert seine Widmung zu „Für Léon Werth, als er noch ein Junge war“.¹⁹⁹ In Erinnerung an seine eigene Kindheit berichtet der Erzähler von den missglückten Versuchen, den Erwachsenen sein erstes selbst gezeichnetes Bild näher zu bringen. Es stellte eine Riesenschlange dar, die einen Elefanten verdaut. Die Erwachsenen sahen in dem Bild allerdings lediglich einen Hut und rieten ihm, sich besser wichtigeren Dingen wie Geografie, Mathematik und Geschichte zuzuwenden. Der Erzähler berichtet, dass er aufgehört habe zu zeichnen und später Pilot geworden sei. Den Erwachsenen habe er immer misstrauisch gegenübergestanden. Um sie zu testen, zeigte er ihnen seine erste Zeichnung, doch jedes Mal sahen sie darin nur einen Hut. So kam es, dass er immer allein gewesen war, bis zu dem Zeitpunkt, wo er eine Panne in der Sahara hatte und die Geschichte vom kleinen Prinzen ihren Anfang nahm.

Das Flugzeug des Erzählers ist in der Wüste abgestürzt und seine Notlage wird noch vergrößert, da er nur für acht Tage Trinkwasser bei sich hat. Da begegnet ihm der kleine Prinz, der ihn um die Zeichnung eines Schafs bittet. Der Erzähler

¹⁹⁷ Saint-Exupéry de, Antoine: Der kleine Prinz. Düsseldorf, 2005.
Künftig zitiert als Saint-Exupéry

¹⁹⁸ Lindgren, Astrid: Pippi Langstrumpf. Hamburg, 1987.
Künftig zitiert als Lindgren

¹⁹⁹ Saint-Exupéry: S. 6

berichtet, dass er zutiefst irritiert war, ein so „kleines Männchen“²⁰⁰ in dieser Umgebung zu treffen. Trotz der Absurdität der Situation fängt der Erzähler an zu zeichnen, allerdings kein Schaf, sondern seine erste Zeichnung, die die Erwachsenen alle für einen Hut gehalten hatten. Der kleine Prinz lehnt sie jedoch ab, er wolle keine Riesenschlange, die einen Elefanten verdaut. Erst die Zeichnung einer Kiste, in welcher sich das gewünschte Schaf befinde, befriedigt den kleinen Prinzen.

Es dauert lange bis der Erzähler versteht, woher der kleine Prinz kommt, da dieser zwar viele Fragen stellt, selbst jedoch niemals Antworten gibt. Nur durch Zufall lüftet sich nach und nach sein Geheimnis. Der Erzähler berichtet, dass der kleine Prinz mit Hilfe eines Zugs wilder Vögel²⁰¹ von einem anderen Planeten, vermutlich vom Asteroiden 612, kam, der etwa die Größe eines Hauses hatte.²⁰² Da der Planet so klein war, konnte der kleine Prinz dort bis zu dreiundvierzig Sonnenuntergänge an einem Tag beobachten. Auf dem Planeten gab es ein gefährliches Gewächs mit dem Namen „Affenbrotbaum“.²⁰³ Der kleine Prinz entfernte jeden Morgen die Samen des Baums, da diese sonst so groß werden, dass sie mit ihren Wurzeln den Planeten sprengen. An anderer Stelle erfährt der Erzähler von der Rose des kleinen Prinzen. Durch ihre „scheue Eitelkeit“²⁰⁴ hatte sie ihn zutiefst gekränkt und verletzt, so dass der kleine Prinz den Planeten verlassen hatte.

Der Erzähler erinnert sich und berichtet von dieser Reise, auf welcher der kleine Prinz verschiedene Asteroiden besucht hatte „um sich zu beschäftigen und um sich zu bilden.“²⁰⁵ Zunächst traf er auf einen König, der überaus erfreut war, nun einen Untertan zu haben. Sein zweiter Halt führte den kleinen Prinzen zum Eitlen, der glücklich war, einen Bewunderer begrüßen zu dürfen. Der dritte Planet wurde von einem Säufer bewohnt, doch auch hier reiste der kleine Prinz schnell wieder ab mit den Gedanken „Die großen Leute sind entschieden sehr, sehr verwunderlich [...]“.²⁰⁶ Beim vierten Halt traf er auf einen Geschäftsmann. Erst auf dem fünften Planeten begegnete der kleine Prinz einem möglichen Freund, einem Laternenanzünder, der sich „[...] mit anderen Dingen beschäftigt statt mit

²⁰⁰ Saint-Exupéry: S. 11

²⁰¹ Vgl. Saint-Exupéry: S. 34

²⁰² Vgl. Saint-Exupéry: S. 16

²⁰³ Saint-Exupéry: S. 20

²⁰⁴ Saint-Exupéry: S. 31

²⁰⁵ Saint-Exupéry: S. 37

²⁰⁶ Saint-Exupéry: S. 46

sich selbst.²⁰⁷ Doch da der Platz nicht für zwei reichte, verließ der kleine Prinz auch diesen Planeten wieder. Auf dem sechsten Planeten lernte er einen Geografen kennen, der ihm von der Erde erzählte, wohin der kleine Prinz sich bald aufmachte. Dort machte er zunächst die Bekanntschaft einer Schlange, die ihm mitteilte, dass er sich in Afrika befinde. Der kleine Prinz vertraute sich ihr an und erzählte, dass er Probleme mit einer Blume habe. Die Schlange bot ihm an, ihm behilflich zu sein, falls seine Sehnsucht nach der Heimat eines Tages zu groß werde. Nach langer Wanderung entdeckte der kleine Prinz auf der Erde einen Rosengarten. Höchst erstaunt und unglücklich stellte er fest, dass seine Rose ihn belogen hatte, sie sei einzig in ihrer Art.²⁰⁸ Kurze Zeit später lernte er den Fuchs kennen, der ihn in das Geheimnis von Freundschaft und Liebe einweihte. Der kleine Prinz erfuhr, warum seine Rose so wichtig für ihn ist. Nach etwa einem Jahr kehrte er wieder in die Wüste zurück, wo er auf den Erzähler traf.

Dieser besinnt sich nach diesem Rückblick wieder auf seinen Flugzeugabsturz und darauf, dass der achte Tag bald vorbei und die Wasservorräte aufgebraucht sind. Der kleine Prinz fordert ihn auf, gemeinsam einen Brunnen zu suchen, den sie am nächsten Morgen auch finden.²⁰⁹ Der Erzähler erfährt, dass der kleine Prinz am nächsten Tag bereits ein Jahr auf der Reise ist und er eine Abmachung mit der Schlange getroffen hat, die ihm durch einen giftigen Biss bei der Rückkehr zu seinem Planeten helfen soll. Der kleine Prinz möchte nicht, dass der Erzähler dabei ist. „Du verstehst. Es ist zu weit. Ich kann diesen Leib da nicht mitnehmen. Er ist zu schwer.“²¹⁰ Der Erzähler besteht jedoch darauf, den kleinen Prinzen zu begleiten und wird Zeuge, wie er von der Schlange gebissen wird und wie tot in den Sand fällt.

Seit jenem Tag sind mittlerweile rund sechs Jahre vergangen und der Erzähler berichtet, dass er sich aus der Wüste retten konnte. Er ist sich sicher, dass auch der kleine Prinz auf seinen Planeten zurückgekehrt ist, da sein Körper verschwunden sei. „Es war kein so schwerer Körper ...“²¹¹ Nachts lauscht er nun auf die Sterne, um das Lachen des kleinen Prinzen hören zu können. Allerdings quält ihn die Sorge, dass das von ihm gezeichnete Schaf möglicherweise die Rose gefressen haben könnte. So wie die Geschichte mit einer Ansprache an die Kinder beginnt,

²⁰⁷ Saint-Exupéry: S. 54

²⁰⁸ Vgl. Saint-Exupéry: S. 65

²⁰⁹ Vgl. Saint-Exupéry: S. 78

²¹⁰ Saint-Exupéry: S. 89

²¹¹ Saint-Exupéry: S. 90

so endet sie mit der Bitte, dem Erzähler zu berichten, falls jemand den kleinen Prinzen eines Tages entdecken sollte.

Charakter der Textwelt:

Die Textwelt in *Der kleine Prinz* ist zunächst nach natürlichen Maßstäben angelegt. Erst mit dem Absturz des Piloten in der Wüste und seiner Bekanntschaft mit dem kleinen Prinzen geraten diese – auch für den Erzähler selbst – aus der Bahn. Er erfährt, dass der kleine Prinz von einem anderen Planeten kommt: „Ihr könnt euch vorstellen, wie stark diese Andeutung über die >>anderen Planeten<< mich beunruhigen musste.“²¹² Gleichmaßen wunderbar wie seine Herkunft ist die Tatsache, dass er mit Blumen und Tieren spricht²¹³ und dass er von der Reparatur des Flugzeugs weiß. Auch die übrigen Planetenbewohner lassen sich nur in einer wunderbaren Textwelt erklären. Der Erzähler selbst reflektiert über die Möglichkeit der Existenz des kleinen Prinzen, da er sich darüber bewusst ist, dass dessen Erscheinung von anderen Menschen eher als zweifelhaft eingestuft wird. Er sagt: „Der Beweis dafür, dass es den kleinen Prinzen wirklich gegeben hat, besteht darin, dass er entzückend war, dass er lachte und dass er ein Schaf haben wollte; [...]“²¹⁴ Da der Erzähler die einzige Instanz ist, an deren Schilderungen man sich orientieren kann, lässt sich der Textweltcharakter letztlich nicht völlig nachweisen. Weil der Körper des kleinen Prinzen verschwunden ist, gibt es niemanden, der den Erzähler bestätigen kann. Aufgrund des realistischen Erzählrahmens wird jedoch die Möglichkeit erhöht, dass die wunderbaren Geschehnisse innerhalb der Textwelt gleichmaßen als Tatsachen eingeschätzt werden können.

Figurenanalyse:

Der kleine Prinz taucht bei Tagesanbruch an der Absturzstelle des Erzählers in der Wüste auf. Dieser nimmt ihn als „kleines, höchst ungewöhnliches Männchen“²¹⁵, als Kind²¹⁶ wahr, mit goldenem Haar²¹⁷ und einem „sonnengelben Schal“.²¹⁸ Er beschreibt, wie es ihm schien „als gäbe es nichts Zerbrechlicheres auf der

²¹² Saint-Exupéry: S. 14

²¹³ Vgl. Saint-Exupéry: S. 31, 60, 65f.

²¹⁴ Saint-Exupéry: S. 18

²¹⁵ Saint-Exupéry: S. 10

²¹⁶ Vgl. Saint-Exupéry: S. 11

²¹⁷ Vgl. Saint-Exupéry: S. 28

²¹⁸ Saint-Exupéry: S. 76

Erde“.²¹⁹ Der kleine Prinz stellt viele Fragen und gibt sich erst zufrieden, wenn er eine Antwort bekommt.²²⁰ Er selbst hingegen reagiert nicht auf Fragen, die der Erzähler ihm stellt²²¹ und gibt ihm nie Erklärungen.²²² Schnell merkt der Erzähler, dass der kleine Prinz zur Schwermut neigt²²³, dennoch geht er seinen Aufgaben stets diszipliniert nach.²²⁴ Wenn er traurig ist, liebt er es, die Sonnenuntergänge anzuschauen.²²⁵ Wenn er aber lacht, scheint es dem Erzähler, dass er ohne dieses Lachen nicht mehr leben könne.²²⁶ Als der Erzähler ihn verärgert, reagiert der kleine Prinz „sehr aufgebracht“²²⁷ und wird „ganz blass vor Zorn“²²⁸, um dann in „Schluchzen“²²⁹ auszubrechen. Er hält es nicht aus, wenn der Erzähler sich gibt wie „die großen Leute“.²³⁰ Für seine Rose ist er voller Bewunderung²³¹ und Hingabe, resümiert aber gegenüber dem Erzähler, dass er bei der Flucht von seinem Planeten noch zu jung war, „um sie lieben zu können.“²³² Später überkommt ihn die Reue, sie schutzlos zurückgelassen zu haben²³³ und er trägt große Sorge, sie bestmöglich zu schützen.²³⁴ Auf seiner Reise lernt er die unterschiedlichsten Charaktere kennen, findet aber erst mit dem Fuchs und später dem Erzähler richtige Freunde. Zunächst ist er bei der Begegnung mit dem Fuchs unbeholfen, er habe keine Zeit diesen zu zähmen, da er Freunde finden müsse.²³⁵ Doch er lässt sich bereitwillig belehren und prägt sich das Geheimnis des Fuchses gut ein.²³⁶ Als er sich mit der Schlange trifft, ist der kleine Prinz zunächst ängstlich, dass diese auch den Erzähler beißen könne, oder dass der Erzähler glauben könnte, er sei durch den Biss gestorben. Der kleine Prinz möchte ihm keinen Schmerz bereiten und versucht, ihn zu trösten.²³⁷ Er wirkt in seinem

²¹⁹ Saint-Exupéry: S. 77

²²⁰ Vgl. Saint-Exupéry: S. 26

²²¹ Vgl. Saint-Exupéry: S. 13

²²² Vgl. Saint-Exupéry: S. 20

²²³ Vgl. Saint-Exupéry: S. 15

²²⁴ Vgl. Saint-Exupéry: S. 22

²²⁵ Vgl. Saint-Exupéry: S. 26

²²⁶ Vgl. Saint-Exupéry: S. 85

²²⁷ Saint-Exupéry: S. 28

²²⁸ Saint-Exupéry: S. 28

²²⁹ Saint-Exupéry: S. 29

²³⁰ Saint-Exupéry: S. 28

²³¹ Vgl. Saint-Exupéry: S. 31

²³² Saint-Exupéry: S. 34

²³³ Vgl. Saint-Exupéry: S. 58

²³⁴ Vgl. Saint-Exupéry: S. 27

²³⁵ Vgl. Saint-Exupéry: S. 69

²³⁶ Vgl. Saint-Exupéry: S. 73

²³⁷ Vgl. Saint-Exupéry: S. 89

Auftreten sehr bestimmt und äußert sich mehrfach negativ über die „großen Leute“.²³⁸

Da der kleine Prinz zunächst allein auf seinem Planeten lebt, untersteht er keiner Autorität. Obwohl sich der Erzähler sicher ist, dass sein Freund vom Asteroiden B 612 kommt, besteht keine völlige Klarheit über seine Herkunft. Auch sein Alter bleibt im Verborgenen, es wird allerdings deutlich, dass der kleine Prinz wie ein Kind erscheint. Auf seiner Reise beschließt er, sich zu bilden.²³⁹ Als er den Erzähler um die Zeichnung eines Schafs bittet, wird seine große Einbildungskraft deutlich. Im Gegensatz zum Erzähler, vermag er durch die gezeichnete Kiste zu schauen und ein Schaf zu erkennen.²⁴⁰ Er trennt nicht zwischen subjektiver und objektiver Realität. Auch sein Seelenleben ist stark ausgeprägt, die Vorstellung von Unrecht führt ihn regelmäßig zu starken Gefühlsausbrüchen. Gleichmaßen intensiv gestaltet sich die Liebe zu seiner Rose.

Insgesamt entspricht der kleine Prinz fast allen äußeren Erkennungskriterien der kindlichen Geniusgestalt. Er tritt in Form des Kindes auf und untersteht keiner Autorität, da er allein auf seinem Planeten lebt. Seine Herkunft und sein Alter bleiben im Dunklen. Erst durch seine Reise bekommt er die Möglichkeit, sich zu bilden. Der kleine Prinz trennt beziehungsweise wertet nicht zwischen objektiver und subjektiver Realität und schafft durch seine große Einbildungskraft eine Verbindung dieser beiden Bereiche. Sein Seelenleben ist stark ausgeprägt.

4.1.1 Hypothese über das Textkonzept von *Der kleine Prinz*

Auch der kleine Prinz wird in der vorliegenden Arbeit als kindliche Geniusgestalt verstanden. Allerdings ist zu vermuten, dass er anders als Momo eine kindliche Geniusgestalt vom Typ a ist, eine wunderbare Erscheinung. Die These lautet, dass der kleine Prinz als kindliche Geniusgestalt vom Typ a in der Textwelt eine Verbindung von subjektiver und objektiver Realität und auch von Mikro- und Makrokosmos schafft. Auch er schafft durch seine Kindlichkeit neuen Sinn und repräsentiert wahres Menschentum.

²³⁸ Saint-Exupéry: S. 28

²³⁹ Vgl. Saint-Exupéry: S. 37

²⁴⁰ Vgl. Saint-Exupéry: S. 12

Bevor er auf die Erde gelangt, lernt der kleine Prinz auf seiner Reise sechs verschiedene Planeten und deren Bewohner kennen. So unterschiedlich diese auch sind, so zeichnet sich doch eine Gemeinsamkeit ab, sie alle sind vollständig isoliert und verharren in ihren gewohnten Mustern. Der König gibt Befehle, der Eitle fordert Bewunderung, der Säufer trinkt, um zu vergessen, der Geschäftsmann zählt seine Sterne, der Laternenanzünder befolgt die Weisung und der Geograph wartet darauf, die Berichte der Forscher aufzuschreiben. Keiner von ihnen ist bereit, über seinen Horizont hinaus zu denken, sie alle nehmen den kleinen Prinzen nur im Zuge ihrer alltäglichen Beschäftigung wahr. Für die einen ist er dabei eine willkommene Bestätigung ihres Dasein, für die anderen eine lästige Unterbrechung ihrer Arbeit. Der kleine Prinz reagiert mit Unverständnis und verlässt die Planeten schnell wieder. Die siebte Etappe seiner Reise ist die Erde, wo er zunächst in der Wüste auf die Schlange trifft. Sie teilt dem kleinen Prinzen mit, was er später selbst am eigenen Leib spüren wird: „Man ist auch bei den Menschen einsam.“²⁴¹ Besonders deutlich wird ihm dies auf einem Berg, auf dem er nur sein Echo hören kann. Der kleine Prinz stellt fest: „Und den Menschen fehlt es an Fantasie.“²⁴² Auch dort, wo es nicht nur einen einzigen Planetenbewohner gibt, ist der Mensch allein. Diese Erfahrung wird noch gesteigert, als der kleine Prinz im Rosengarten feststellen muss, dass seine Rose ihn über ihre Einzigartigkeit belogen hat. Er scheint nun am Ende seiner Kräfte: „Und er warf sich ins Gras und weinte.“²⁴³

Der Aufenthalt des kleinen Prinzen auf der Erde erfährt jedoch eine glückliche Wende, denn in diesem Moment höchster Verlassenheit lernt er den Fuchs kennen. Dieser bringt ihm bei, wie man die Einsamkeit durch Freundschaft und Liebe überwinden kann. Er beschreibt, dass es eines Rituals bedarf, welches in erster Linie im Schenken von Zeit besteht. Diese Zeit macht den Freund zu etwas Außergewöhnlichem. Der Fuchs fasst diese Erkenntnis mit den Worten zusammen: „Man sieht nur mit dem Herzen gut. Das Wesentliche ist für die Augen unsichtbar.“²⁴⁴ Der kleine Prinz erkennt nun den Wert seiner Rose. Durch die ihr gewidmeten Rituale, durch die Zeit, die er für sie gegeben hat, ist sie so kostbar geworden, dass er für sie sterben würde.²⁴⁵ „Es ist gut, einen Freund

²⁴¹ Saint-Exupéry: S. 62

²⁴² Saint-Exupéry: S. 65

²⁴³ Saint-Exupéry: S. 66

²⁴⁴ Saint-Exupéry: S. 72

²⁴⁵ Vgl. Saint-Exupéry: S. 72

gehabt zu haben, selbst wenn man sterben muss.“²⁴⁶ Diese Einsicht bringt der kleine Prinz später auch dem Erzähler nahe. Es ist das unsichtbare Geschenk an den Freund, das Aufopfern des eigenen Lebens, welches diesen zum höchsten Wert des eigenen Lebens machen kann.

>>Ich habe Durst nach diesem Wasser<<, sagte der kleine Prinz, >>gib mir zu trinken ...<< Und ich verstand, was er gesucht hatte. Ich hob den Kübel an seine Lippen. Er trank mit geschlossenen Augen. Das war wie ein Fest. Dieses Wasser war etwas ganz anderes als ein Trunk. Es war entsprungen aus dem Marsch unter den Sternen, aus dem Gesang der Rolle, aus der Mühe meiner Arme. Es war gut fürs Herz, wie ein Geschenk.²⁴⁷

Unsichtbar ist auch das vom Erzähler für den kleinen Prinzen gezeichnete Schaf. Dabei wird deutlich, dass der kleine Prinz jene Fähigkeiten besitzt, die der Erzähler als Kind bei den Erwachsenen so sehr vermisst hat.

Ich habe dann das Innere der Boa gezeichnet, um es den großen Leuten deutlich zu machen. Sie brauchen ja immer Erklärungen.²⁴⁸

Selbst erwachsen geworden, hat nun der Erzähler die verhasste Rolle des großen Menschen eingenommen. Der kleine Prinz macht ihm deswegen bittere Vorwürfe: „>>Du sprichst ja wie die großen Leute! << Das beschämte mich.“²⁴⁹ In Gegenwart des kleinen Prinzen und in der Erinnerung an ihn bekommt der Erzähler wieder eine Ahnung seiner eigenen Kindheit. Es war die Zeit, als er selbst noch in der Lage war, in der Zeichnung der geschlossenen Boa eine Schlange zu erkennen, die einen Elefanten verdaut. Die Gegenstände seiner Phantasie besaßen denselben Stellenwert wie die äußere Realität.

Viel lieber hätte ich diese Geschichte begonnen wie ein Märchen. Am liebsten hätte ich so angefangen: >Es war einmal ein kleiner Prinz, der wohnte auf einem Planeten, der kaum größer war als er selbst, und er brauchte einen Freund ...< Für die, die das Leben richtig verstehen, würde das viel glaubwürdiger klingen.²⁵⁰

Durch den kleinen Prinzen gelingt es ihm, die Einheit von subjektiver und objektiver Realität wieder zu finden.

Doch der Erzähler beginnt zu ahnen, dass der kleine Prinz ihn bald verlassen wird.

Ich schloss ihn fest in die Arme wie ein kleines Kind, und doch schien es mir, als stürzte er senkrecht in einen Abgrund, ohne dass ich imstande war, ihn zurückzuhalten [...] Dieses Lachen nie mehr zu hören – ich begriff, dass ich den Gedanken nicht ertrug. Es war für mich wie ein Brunnen in der Wüste.“²⁵¹

²⁴⁶ Saint-Exupéry: S. 76

²⁴⁷ Saint-Exupéry: S. 80

²⁴⁸ Saint-Exupéry: S. 8

²⁴⁹ Saint-Exupéry: S. 28

²⁵⁰ Saint-Exupéry: S. 19

²⁵¹ Saint-Exupéry: S. 85

Der kleine Prinz tröstet ihn mit der Aussicht darauf, dass nach seiner Rückkehr zu seinem Stern, für den Erzähler der ganze Himmel voll lachender Sterne sein wird. Er stirbt für seine Rose und macht dadurch gleichzeitig dem Erzähler ein besonderes Geschenk. Dieser wird fortan immer von seinem Freund umgeben sein. Obwohl körperlich nicht mehr anwesend, ist er für den Erzähler unsichtbar stets gegenwärtig. Und gerade das Unsichtbare ist das Wesentliche.

Wenn Du bei Nacht den Himmel anschaust, wird es dir sein, als lachten alle Sterne, weil ich auf einem von ihnen wohne, weil ich auf einem von ihnen lache.²⁵²

Der kleine Prinz geht in das Universum ein, wird eins mit ihm.

Nach dem Verschwinden des kleinen Prinzen kehrt der Erzähler zurück in seine gewohnte Umgebung. Zwar ist er voller Hoffnung, dass der kleine Prinz wieder mit seiner Rose vereint ist, doch ist er gleichzeitig auch voller Trauer und Angst. Die Sorge, das Schaf könne die Rose trotz aller Vorkehrungen gefressen haben, bedrückt ihn zutiefst.²⁵³ Doch das Ende der Geschichte des kleinen Prinzen birgt für den Erzähler auch in anderer Hinsicht keine Sicherheit. Noch ist die Erinnerung an ihn lebendig, die Existenz des kleinen Prinzen steht außer Frage. Doch der Grund für das Niederschreiben seiner Erlebnisse ist die Last des Erzählers, seinen Freund womöglich eines Tages wieder zu vergessen. Er registriert:

Wenn ich hier versuche, ihn zu beschreiben, so tue ich das, um ihn nicht zu vergessen. Es ist traurig, einen Freund zu vergessen. Nicht jeder hat einen Freund gehabt.²⁵⁴

Mein Freund hat mir nie Erklärungen gegeben. Er glaubte wahrscheinlich, ich sei wie er. Aber ich bin leider nicht imstande, durch Kistenbretter hindurch Schafe zu sehen. Ich gleiche doch wohl schon eher den großen Leuten. Ich musste ja im Laufe der Zeit älter werden.“²⁵⁵

4.1.2 Hypothese über Antoine de Saint-Exupéry's Literaturprogramm

Im Leben Antoine de Saint-Exupéry's verbanden sich zwei große Leidenschaften, die des Literaten und die des Fliegers. So ist auch das vorherrschende Motiv seiner Bücher das des Piloten. Betrachtet man jedoch sein Werk genauer, dann wird deutlich, dass es noch ein weiteres übergeordnetes Thema gibt: den Menschen und Saint-Exupéry's Sorge um ihn. Wie kann man die Menschen aus

²⁵² Saint-Exupéry: S. 87

²⁵³ Vgl. Saint-Exupéry: S. 91

²⁵⁴ Saint-Exupéry: S. 19

²⁵⁵ Saint-Exupéry: S. 20

ihrer Einsamkeit befreien? Wie kann der Erzähler des kleinen Prinzen zur Erlösung gelangen? In *Wind, Sand und Sterne*²⁵⁶ sagt Saint-Exupéry:

Und nur im Kampfe findet der Mensch zu sich selber. Aber er braucht dazu ein Werkzeug [...] So stellt auch das Flugzeug, das Werkzeug des Luftverkehrs, den Menschen allen alten Welträtseln gegenüber und wird uns zum Werkzeug der Erkenntnis und Selbsterkenntnis.²⁵⁷

Ernst August Racky fasst diese Sorge Saint-Exupéry's zusammen mit den Worten:

Das grundlegende Problem unserer Zeit ist für Saint-Exupéry der Sinn des Menschseins, und immer wieder stellt er sich die Frage: „Was kann man, was muß man den Menschen sagen?“²⁵⁸

Literatur wird zum Übermittler von Botschaften, die sich mit dem Sinn des menschlichen Lebens befassen. Im Kern der Geschichte des kleinen Prinzen steht so auch eine unübersehbare Botschaft, die durch den Fuchs vermittelt wird: „Man sieht nur mit dem Herzen gut. Das Wesentliche ist für die Augen unsichtbar.“ Unweigerlich wird der Leser zum Beobachter, wie es dem kleinen Prinzen gelingt, diese Erkenntnis umzusetzen. Gleichermäßen wird er Zeuge, wie sie ihn in den Tod führt. Eine religiöse Dimension wird eröffnet, denn die Geschichte des kleinen Prinzen verheißt, dass der menschliche Körper nur als Hülle seiner unsterblichen Seele dient, dass das Wesentliche unsichtbar ist.

Aber er wird daliegen wie eine alte verlassene Hülle. Man soll nicht traurig sein um solche alten Hüllen...²⁵⁹

In diesem Sinne kommt der Literatur eine annähernd religiöse Aufgabe zu, dergestalt, dass sie Züge einer Offenbarung annimmt. Angesichts dieser Vermutung und des damit verbundenen christlichen Vokabulars werfen sich allerdings weitere Fragen auf. Man könnte geneigt sein, den kleinen Prinzen als Sohn Gottes zu betrachten, der in erlösender Funktion auf die Welt kommt. Dann aber ist das Ende der Geschichte nicht schlüssig, denn der Erzähler bleibt unerlöst zurück. Die Heimkehr des kleinen Prinzen erfolgt als eigenes Schicksal, nicht aber aus dem Schicksal der Menschen heraus. Überzeugender ist die Annahme, dass der Mensch mit seinen eigenen erlösenden Fähigkeiten im Zentrum steht. Wie es der Fuchs verrät, sind es Rituale vom Menschen für den Menschen, die ihn unersetzlich, ja unsterblich machen. Es ist das Lachen des kleinen Prinzen, das

²⁵⁶ Saint-Exupéry de, Antoine: *Wind Sand und Sterne*. Düsseldorf, 1953.
Künftig zitiert als Saint-Exupéry 1953

²⁵⁷ Saint-Exupéry 1953: S. 7

²⁵⁸ Racky, Ernst August: *Die Auffassung vom Menschen bei Antoine de Saint-Exupéry*. Wiesbaden, 1954, S. 8. Künftig zitiert als Racky

²⁵⁹ Saint-Exupéry: S. 89

über ihn selbst und sein irdisches Leben hinausreicht. Gleichmaßen erscheint es plausibler, dass die vermutete religiöse Aufgabe von Literatur sich in einem noch näher zu erläuternden Sinne ausnimmt. Diese reichen weiter hinein in den weltanschaulichen Rahmen Saint-Exupéry's.

4.1.3 Hypothese über Antoine de Saint-Exupéry's Überzeugungssystem

Aus den Ergebnissen über Textkonzept und Literaturprogramm lassen sich verschiedene Überlegungen zum Überzeugungssystem Antoine de Saint-Exupéry's ableiten. Die Botschaft des Fuchses an den kleinen Prinzen ist dabei von zentraler Bedeutung. „Man sieht nur mit dem Herzen gut. Das Wesentliche ist für die Augen unsichtbar.“ Die Reise des kleinen Prinzen beginnt dabei zunächst mit dem Unwesentlichen, mit dem Sichtbaren. Es sind die Planetenbewohner, die ihr Leben an Äußerlichkeiten binden. Dem König ist es wichtig, Untertanen zu haben, der Eitle definiert sich über äußere Schönheit, Reichtum und Intelligenz, der Säufer ertrinkt im Selbstmitleid über seine Sucht, der Geschäftsmann denkt nur in der Kategorie des Profits, der Laternenanzünder ist unfähig, sein Handeln zu reflektieren und der Geograph ergötzt sich an leblosen Zahlen und Fakten. Sie alle ergehen sich in Oberflächlichkeiten und streben nicht über sich selbst hinaus. Es ist nicht anzunehmen, dass es für sie einen tieferen Sinn der Dinge gibt, alles, was über ihren begrenzten Horizont hinaus reicht, besitzt keinen Wert. Doch gerade das Wertvolle, der Sinn der Dinge liegt im Verborgenen, ist unsichtbar. Und gleichermaßen ist dieser Sinn auch nicht mit dem Verstand zu erfassen, sondern nur mit Herz, Seele und Geist greifbar. Wo die geistige Trägheit der Planetenbewohner den Sinn versperrt, muss dementsprechend geistige Aktivität den Zugang zum Wesentlichen eröffnen.

Die *action* bringt den Menschen in nächste Berührung mit den Dingen, und ohne die analysierende Kraft des Verstandes gelangt er durch die *vision* zur Erkenntnis des *sens des choses*. Nicht die Vernunft, sondern die Erfahrung und die Intuition haben die Fähigkeit, dem Menschen über sich und das Leben Antwort zu geben.²⁶⁰

Der kleine Prinz bricht zu seiner Reise auf und ruht nicht, bis er sein Ziel erreicht hat. Als Pilot hatte Antoine de Saint-Exupéry selbst mehrfach die Erfahrung gemacht, wie es ist, eine Reise anzutreten und dann aber bald vom Himmel zu fallen. In *Wind, Sand und Sterne* berichtet er, wie er in der Wüste notgelandet ist und dort in der Einsamkeit zu entscheidenden Erkenntnissen über sich und die

²⁶⁰ Racky: S. 25f

Menschen gelangte. Ohne Wasser, ohne Hoffnung auf Rettung und deshalb dem Tode geweiht, treibt ihn einzig die Sorge um die geliebten Menschen voran, die ihn zu ihrer eigenen Rettung brauchen. Der Verlorene wird zum Retter der Menschheit.

„Glauben Sie doch nicht, dass ich meinetwegen heule!“

Nichts, was einem selbst geschieht, ist unerträglich. [...] Etwas ganz anderes als unser Schicksal war unerträglich. Jedesmal, wenn ich die wartenden Augen sah, brannte es mir im Herzen [...]. Dort drüben schreien sie ja um Hilfe, dort drüben leiden sie Schiffbruch!²⁶¹

Die Einsamkeit der Wüste hilft angesichts des Todes dabei, den Wert der Dinge neu zu erfahren, den Oberflächlichkeiten zu entkommen. Das eigene Leben ist wertlos, wenn es nicht für andere gelebt und hingegeben wird. Der kleine Prinz lernt, dass erst die der Rose gewidmeten Rituale ihren wahren Wert ausmachen. Wie der Gang des Erzählers mit dem kleinen Prinzen zum Brunnen, so ist es die Bereitschaft zum Opfer, die die Einsamkeit auflöst. In diesem Zusammenhang wird die angesprochene religiöse Aufgabe von Literatur interessant. Es sind menschliche Fähigkeiten, die Erlösung bringen. Zahlreiche Biographen Saint-Exupérys haben anschaulich dargestellt, dass die Auseinandersetzung mit dem Christentum einen zentralen Stellenwert in seinem Leben eingenommen hat. Weitestgehende Einigkeit besteht aber auch darüber, dass er seinen Kinderglauben im Lauf der Jahre verlor und sich dennoch ständig nach diesem sehnte.²⁶² Es wird deutlich, dass für Saint-Exupéry nunmehr der Mensch im Mittelpunkt steht, dieser aber mit einem religiösen Konzept verschmilzt.

Du alte Beamtenseele, Kamerad an meiner Seite! Nie hat dir jemand den Weg ins Freie gezeigt, und du kannst nichts dafür. [...] Du fühlst dich nicht als Bewohner eines Sterns, der durch den Weltraum irrt, du stellst keine Fragen, auf die du keine Antwort bekommst; [...] nun ist der Lehm, aus dem du gemacht bist, eingetrocknet und hart, das verborgene göttliche Spiel in dir wird nie zum Klingen erwachen [...].²⁶³

Der Mensch muss sich opfern, er kann zum Opfer aber nur durch eine große Liebe fähig sein. Für diese jedoch ist ein Entwurf von Gott nötig. Der Mensch muss glauben, Teil eines Größeren zu sein, nach dem er sich sehnt und zu dem er sich aufschwingen kann. Es sind nicht die Gründe des Verstandes, die den Menschen verewigen und aus seiner Einsamkeit erlösen, sondern die des menschlichen

²⁶¹ Saint-Exupéry 1953: S. 139

²⁶² Vgl. Devaux, André-A.: Saint-Exupéry und die Frage nach Gott. Frankfurt, 1995.
Künftig zitiert als Devaux

²⁶³ Saint-Exupéry 1953: S. 19

Geistes, seiner Seele. Durch das Aufschwimmen zu Gott macht sich der Mensch unendlich und tauscht sich gegen sein irdisches Werk aus.²⁶⁴

Du wirst immer mein Freund sein. Du wirst Lust haben, mit mir zu lachen. Und du wirst manchmal dein Fenster öffnen, gerade so, zum Vergnügen ... Und deine Freunde werden sehr erstaunt sein, wenn sie sehen, dass du den Himmel anblickst und lachst.²⁶⁵

Dabei ist die Idee Gottes nur Ausdruck einer Idee des Menschen. In den Carnets, einer Zusammenstellung skizzenhafter Überlegungen Saint-Exupéry's, macht er dies an verschiedenen Stellen deutlich:

Was kümmert es mich, ob Gott nicht existiert: Gott verleiht dem Menschen etwas Göttliches.²⁶⁶

Antwort an S.: „Sie haben nie geglaubt? Dann wissen Sie nicht, was Sie verloren haben. Denn die Saat dringt nur ein, sofern man sich auf das System einläßt. Deshalb hat der Verzicht auf das kritische Urteil einen Sinn. [...]“ Man gründet das Reich, um den Menschen hervorzubringen.²⁶⁷

Wir sind uns alle einig, dass der Mensch größer ist, wenn er mystisch ist statt egoistisch. Mystisch sein, heißt hier, sich ein gemeinsames Maß zu geben, das außerhalb des Ichs liegt. Man begegnet sich besser von Mensch zu Mensch mit Hilfe Gottes [...].²⁶⁸

Auf der Suche nach dem Sinn müssen sich die Menschen opfern, doch gerade durch das Opfer wird der Sinn erst geschaffen. Der Mensch wird so zum Sinn-Schöpfer. Es gilt, den Menschen ihre eigene Göttlichkeit begreiflich zu machen, die dadurch ihre Akzeptanz erhält, indem sie auf eine Idee von Gott projiziert wird. Aus diesem Grund ist von Gott auch keine Antwort zu erwarten. Gleichermaßen würde, eine wirkliche Existenz Gottes vorausgesetzt, eine Antwort beinahe zwangsläufig das Emporschwingen des Menschen zum Stillstand führen. Auch der kleine Prinz gibt keine Antworten. Er erlöst den Erzähler nicht, zeigt ihm aber den Weg der Erlösung.

²⁶⁴ Vgl. Devaux: S. 95

²⁶⁵ Saint-Exupéry: S. 87

²⁶⁶ Saint-Exupéry de, Antoine: Carnets. Düsseldorf, 1958, S. 46
Künftig zitiert als Saint-Exupéry 1958

²⁶⁷ Saint-Exupéry 1958: S. 52

²⁶⁸ Saint-Exupéry 1958: S. 91

4.1.4 Zusammenfassung der Interpretation von *Der kleine Prinz*

Wie sich aus der Untersuchung des *kleinen Prinzen* ergab, wird als grundlegendes Problem der Gesellschaft von Antoine de Saint-Exupéry eine Vereinsamung des Menschen gesehen, die aus einer Reduzierung des Lebens auf Oberflächlichkeiten resultiert. Gleichsam dominiert der Verstand über Geist und Seele, so dass die Menschen keinen Sinn mehr in den Dingen erkennen. Ihre Trägheit hindert sie daran, über sich selbst hinauszustreben. Der menschliche Geist bedarf einer alles umfassenden Liebe, um diese Trägheit zu überwinden. Die Tat, welche aus einer solchen Liebe hervorgeht, ist das Opfer. Durch dieses aber entsteht erst der Sinn des Lebens, so dass der Mensch als Sinn-Schöpfer ins Zentrum seines eigenen Schicksals rückt. Um das Opfer als Notwendigkeit bei der Sinn-Suche begründen zu können, ist ein Konzept von Gott nötig. Der Mensch schafft sich Gott, um Teil eines Größeren zu sein, nach dem er sich gegen alle Widerstände aufschwingen kann. Dabei ist Gott nur als Idee nötig, als Steigerungsmöglichkeit über die eigene Menschlichkeit hinaus. Eine Offenbarung Gottes wird abgelehnt, der Mensch muss selbst leiden, um wachsen zu können. Durch sein Aufschwingen macht er sich unendlich und tauscht sich gegen sein Werk aus. Denn durch den Tod erfährt der Mensch die Liebe als Hintergrund der Welt in allen Dingen.

Wir können nur dann in Frieden leben und in Frieden sterben, wenn wir uns unserer Rolle ganz bewusst werden, und sei diese auch noch so unbedeutend und unausgesprochen. Das allein macht glücklich. Was aber dem Leben Sinn verleiht, gibt auch dem Tod Sinn.²⁶⁹

Im Bereich der Basis-Analyse ergab sich, dass der kleine Prinz der Definition gemäß eine kindliche Geniusgestalt ist. Zusammen mit den Ergebnissen der Basis-Interpretation lassen sich daraus verschiedene Schlüsse ziehen. Der kleine Prinz tritt als wunderbar angelegte kindliche Geniusgestalt in einer Welt auf, die sich als wunderbare Welt erweist. Er trennt nicht zwischen objektiver und subjektiver Realität, beide Bereiche haben eine anzuerkennende Gültigkeit. Der kleine Prinz zeigt den Weg zur Rettung der Menschen, indem er diesen vorlebt. Er stirbt für seine Rose und schafft dadurch einen neuen Wert, wird zum Sinn-Schöpfer. Der kleine Prinz führt den Erzähler zu einer neuen Ganzheit, die es ihm ermöglicht, das Wesentliche zu erkennen. Er wird so zum Repräsentanten wahren Menschentums.

²⁶⁹ Saint-Exupéry 1953: S. 185

4.1.5 Hinreichende Ähnlichkeiten und signifikante Unterschiede zu Momo

Es wurde versucht zu zeigen, dass sowohl Momo als auch der kleine Prinz Geniusgestalten gemäß der dargelegten Definition sind. Beide verbinden subjektive und objektive Realität, sowie Mikro- und Makrokosmos. Momo tut dies im Spiel mit den Kindern und bei Meister Hora, der kleine Prinz in der Schafsepisode und im Sterben für seine Rose. Durch ihre Kindlichkeit wird deutlich, woran es den Erwachsenen mangelt und welche Fähigkeiten diese verloren haben. Sie verleugnen oder vernachlässigen ihre eigene innere Kindlichkeit, was sich besonders dann zeigt, wenn sie sich von ihrer Phantasie abwenden. Die Erwachsenen gehen nicht mehr zu Momo und der Erzähler hört auf zu zeichnen. Beide Figuren treten vor einer problembeladenen Situation auf und werden zum Repräsentanten wahren Menschentums. Durch die neu vermittelte Ganzheit geben sie den Menschen einen neuen Sinn. Momo schafft dies, indem sie die Menschen in ihrer Welt wieder heimisch macht und den Dingen in der Rückwärtsbesinnung ihren ursprünglichen Wert zurückgibt. Der kleine Prinz schafft dies, indem er den Blick des Erzählers auf einen größeren Zusammenhang des Menschen eröffnet und dadurch überhaupt erst Sinn schafft. Wahres Menschentum zeichnet sich in beiden Fällen dadurch aus, dass der Mensch zum Sinn-Schöpfer wird, zum Erbauer und Retter seiner Welt und ihrer Werte. Der Mensch steht dabei bei *Momo* im Kontext eines metaphysischen Universums, beim *kleinen Prinzen* steht er im Kontext seiner eigenen Idee. Insofern schafft auch der kleine Prinz eine Verbindung von Mikro- und Makrokosmos, wenngleich diese Verbindung eine andere ist als bei Momo, da dort Gott oder das Göttliche einer metaphysischen Sphäre angehört und nicht ausschließlich im Menschen selbst liegt. Beim kleinen Prinzen hingegen besteht der Makrokosmos darin, eine größere Idee des Menschen zu sein. Der Mensch ist durch sein Menschsein, seine Seele, göttlich und nicht durch eine externe Instanz oder sonstige Göttlichkeit wie Meister Hora sie in *Momo* vertritt. So kann der Mensch in der Geschichte von Momo auch in der Gegenwart erlöst werden, indem er sich seinem inneren ewigen Kind, seiner Phantasie öffnet. In der Geschichte vom kleinen Prinzen erfolgt die Erlösung erst mit dem Tod, durch welchen die menschliche Seele ihren letzten Schritt zur Ewigkeit vollzieht. Dabei wird auch hier dem Leben eine enorme Bedeutung beigemessen. Das menschliche Leben muss gerettet werden, es ist die Grundlage der Zukunft. Auch hier muss der

Mensch sich seinem inneren Kind, seiner Intuition öffnen. Folgerichtig kann Momo als wirkliche Erlöserin auftreten, der Prinz hingegen kann dem Erzähler nur den Weg zeigen. So erklärt sich auch, dass Momo selbst nur indirekt von den Ereignissen betroffen ist, sie wird nur mittelbar zum Opfer der grauen Herren. Anders hingegen verhält es sich mit dem kleinen Prinzen, der ein eigenes Schicksal hat. Bei Michael Ende und Antoine de Saint-Exupéry ist der Blick auf das Wesentliche gerichtet. Die Qualität der menschlichen Seele muss bewahrt werden. Das Thema der Unendlichkeit birgt die Hoffnung, dass der Mensch einer besseren Zukunft entgegengeht. Der einzelne Mensch muss zwar sterben, aber das Leben als solches ist für den Tod unerreichbar.²⁷⁰

4.2 Pippi Langstrumpf

Kurzdarstellung:

Die Geschichte von Pippi Langstrumpf beginnt an einem schönen Sommerabend, als das Mädchen in die Villa Kunterbunt einzieht. Sie kommt ohne Eltern an, denn ihre Mutter starb bereits bei Pippis Geburt und ihr Vater ist ein Kapitän, der bei einem Sturm ins Meer gefallen ist und nun – so vermutet Pippi – als „Negerkönig“²⁷¹ auf einer kleinen Südseeinsel regiert. Die Villa Kunterbunt hatte er vorsorglich für sich und Pippi gekauft, damit sie nach der Zeit auf See darin wohnen können.²⁷² Pippi beschließt, dort auf ihren Vater zu warten und verlässt ebenfalls das Schiff, gemeinsam mit dem Affen Herrn Nilsson und einem Koffer voll mit Goldstücken. Als erstes kauft sie sich ein Pferd, das fortan auf der Veranda wohnt. In direkter Nachbarschaft zur Villa Kunterbunt wohnen die Geschwisterkinder Thomas und Annika Settergren. Beide sehnen sich nach einem Spielkameraden. Schnell freunden sie sich mit Pippi an und stellen fest, dass sie das merkwürdigste Kind ist, das sie je kennen gelernt haben. Sie ist das stärkste Mädchen der Welt und erfindet Unmengen an Lügengeschichten. Außerdem weigert sie sich vehement, zur Schule zu gehen. Ganz anders präsentieren sich Thomas und Annika, die „sehr liebe, wohlerzogene und artige Kinder“²⁷³ sind. Mit Pippi zusammen erleben sie von nun an viele spannende Abenteuer. Die Kinder werden zu Sachensuchern²⁷⁴, retten den kleinen Willi vor einer prügelnden

²⁷⁰ Vgl. Kirchhoff: S. 19

²⁷¹ Lindgren: S. 10

²⁷² Vgl. Lindgren: S. 10

²⁷³ Lindgren: S. 11

²⁷⁴ Vgl. Lindgren: S. 25

Jungenbande²⁷⁵ und spielen Fangen mit einem Polizisten.²⁷⁶ Dieser sollte Pippi in ein Kinderheim bringen, da die Leute der Stadt der Meinung sind, dass ein kleines Mädchen nicht ohne Eltern leben kann. Nach einer erfolglosen Jagd überzeugt der Polizist die Leute aber davon, dass Pippi ganz gut auf sich allein aufpassen könne.²⁷⁷ Um in den Genuss der Weihnachtsferien zu kommen, beschließt Pippi eines Tages, doch einmal die Schule zu besuchen. Schnell stellt sie jedoch fest, dass ihr die Schule nicht viel bedeutet. Einzig die Ermahnung der Lehrerin über ihr schlechtes Benehmen betrübt Pippi. Gemeinsam beschließen sie, dass Pippi vielleicht wiederkommt, wenn sie älter geworden ist.²⁷⁸ Im Garten der Villa Kunterbunt steht eine hohle Eiche, in der die Kinder Verstecken spielen. Auch sonst lieben sie es, sich im Freien aufzuhalten. So machen sie einen Ausflug in ein Wäldchen, wo Pippi Thomas vor einem Stier retten muss. Auch ein Zirkusbesuch wird zu einem aufregenden Erlebnis, denn Pippi beschließt, an der Vorführung teilzunehmen und besiegt im Ringkampf sogar den starken Adolf.²⁷⁹ Nach diesem Ereignis weiß nun jeder in der Stadt von Pippis Stärke. Eines Abends kommen auf ihrer Wanderschaft die Landstreicher Blom und Donner-Karlsson an der Villa Kunterbunt vorbei und sehen, wie Pippi ihre Goldstücke zählt. Nichts von Pippis Stärke wissend, wollen die beiden ihr das Gold stehlen und landen nach einer kurzen Rauferei mit ihr gefesselt in der Ecke des Zimmers.²⁸⁰ Nachdem sie um Verzeihung gebeten haben, tanzt Pippi mit den Gaunern, gibt ihnen zu essen und schenkt jedem zum Abschied ein Goldstück.²⁸¹ Als Pippi von Thomas´ und Annikas Mutter zum Kaffee eingeladen wird, zeigt sich, dass sich ihr Benehmen gegenüber Erwachsenen seit ihrem einmaligen Schulbesuch nicht gebessert hat. Obwohl sie sich besonders fein herausgeputzt hat, isst sie den anderen Gästen den Kuchen vor der Nase weg, streut Zucker auf dem Boden aus und fällt den Erwachsenen mit ihren Geschichten ins Wort.²⁸² Doch Pippi bekommt auch Gelegenheit, sich von ihrer guten Seite zu zeigen. Als in der Stadt ein Feuer in einem mehrstöckigen Haus ausbricht und die Feuerwehr dieses nicht zu löschen vermag, rettet sie in einer waghalsigen Aktion zwei von den Flammen

²⁷⁵ Vgl. Lindgren: S. 29

²⁷⁶ Vgl. Lindgren: S. 38

²⁷⁷ Vgl. Lindgren: S. 41

²⁷⁸ Vgl. Lindgren: S. 54

²⁷⁹ Vgl. Lindgren: S. 96

²⁸⁰ Vgl. Lindgren: S. 104

²⁸¹ Vgl. Lindgren: S. 107

²⁸² Vgl. Lindgren: S. 114ff

eingesperrte Kinder.²⁸³ Der erste Teil der Geschichte von Pippi Langstrumpf endet mit ihrem Geburtstag, den sie mit Thomas und Annika in der Villa Kunterbunt feiert. Nachdem auch die Geschwister von Pippi beschenkt worden sind, gehen die Kinder auf den Dachboden, wo sie eine Truhe mit alten Seemannsutensilien finden. Pippi beschließt, Seeräuber zu werden, wenn sie groß ist.²⁸⁴

Zunächst einmal bleibt sie aber in der Villa Kunterbunt wohnen und erlebt weitere Abenteuer mit Thomas und Annika. Dank ihres Koffers mit Goldstücken kann sie sich alle Wünsche erfüllen. Eines Tages kauft sie für die Kinder der Stadt 36 Kilo Bonbons und jede Menge Spielsachen. Für sich selbst kauft Pippi nichts.²⁸⁵ Ein Brief Pippis, der voller Fehler steckt, überzeugt Thomas und Annika erneut, dass Pippi dringend in die Schule gehen muss. Erst die Aussicht auf einen Ausflug mit der ganzen Klasse stimmt Pippi um. Die Schulkinder und Pippi haben viel Spaß bis Pippi einen toten Vogel findet. Sie weint, weil sie den kleinen Vogel nicht wieder lebendig machen kann.²⁸⁶ Zumindest bekommt sie wenig später die Gelegenheit, ein Pferd zu retten, das von seinem Besitzer böswillig mit der Peitsche geschlagen wird. Nachmittags ist die Schulklasse zu Gast bei einem der Kinder, wo sie mit Kuchen, Saft und Kakao bewirtet werden. Ein weiteres Mal zeigt Pippi, dass sie sich nicht zu benehmen weiß. Die Lehrerin fragt sie, ob sie nicht später „Eine-Wirklich-Feine-Dame“²⁸⁷ sein wolle. Pippi meint, dass sie nun dafür üben will, vorausgesetzt, dass sie sich nicht doch entschließt, ein Seeräuber zu werden. Als eines Tages ein Jahrmarkt in die Stadt kommt, gehen auch Pippi, Thomas und Annika dorthin. Widerrum sind eine Reihe von Abenteuern zu bestehen, darunter ein Kampf mit einer Riesenschlange, ein Gefecht mit einem ausgebrochenen Tiger und eine Rauferei mit dem wüsten Landstreicher Laban.²⁸⁸ Ein weiteres Abenteuer naht, als Pippi ihren beiden Freunden eines Tages von ihren zahlreichen Schiffbrüchen erzählt. Thomas und Annika wollen die Abwesenheit der Eltern, die verreist sind, nutzen, um mit Pippi gemeinsam auch einmal Schiffbruch zu erleiden. Ziel ist eine nahe Insel, auf die die Kinder mit einem alten Kahn gelangen. Auch Thomas möchte nun Seeräuber werden.²⁸⁹ Als

²⁸³ Vgl. Lindgren: S. 129

²⁸⁴ Vgl. Lindgren: S. 145

²⁸⁵ Vgl. Lindgren: S. 166

²⁸⁶ Vgl. Lindgren: S. 190

²⁸⁷ Lindgren: S. 196

²⁸⁸ Vgl. Lindgren: S. 211ff

²⁸⁹ Vgl. Lindgren: S. 232

Pippi bereits ein ganzes Jahr in der Villa Kunterbunt lebt, taucht ihr Vater wieder auf – Kapitän Efraim Langstrumpf, der nach seinem Fall ins Meer nun tatsächlich Negerkönig auf der Insel Taka-Tuka-Land ist.²⁹⁰ Pippi soll ihm folgen und Negerprinzessin werden. Ein rauschendes Abschiedsfest wird gefeiert. Bereits an Bord der „Hoppetosse“²⁹¹ bringt Pippi es aber nicht übers Herz, Thomas und Annika zurückzulassen, die weinend am Ufer stehen. Sie kommt mit ihrem Vater überein, dass dieser sie so oft es geht besuchen soll. Zum Abschied wirft er seiner Tochter einen neuen Koffer voller Goldstücke hinterher, so dass Pippi weiterhin sorglos leben kann.²⁹² Der zweite Teil der Geschichte geht zu Ende, Pippi Langstrumpf wird in der Villa Kunterbunt bleiben und Thomas und Annika können ihr Glück kaum fassen.

Es hat sich nicht viel geändert, Pippi ist stark wie eh und je und erfindet weiterhin täglich neue Lügengeschichten. Außerdem entdeckt sie ein neues Wort – „Spunk“.²⁹³ Ein weiteres Mal führt sie ihr Weg in die Schule. An diesem Tag findet eine Belohnung besonders fleißiger Schüler durch eine wohlhabende Dame statt. Diejenigen, die nicht ihren Ansprüchen genügen, gehen leer aus und sollen sich schämen. Auch Pippi unterzieht sich der Prüfung und versagt in den Augen der Dame vollständig. Sie wird zu den anderen unwissenden und unartigen Kindern geschickt. Doch Pippi weiß sich und den anderen Kindern zu helfen und verteilt Süßigkeiten, so dass niemand sich vor der elterlichen Schelte fürchten muss.²⁹⁴ Seinem Versprechen gemäß lässt bald Pippis Vater von sich hören. Sie soll ihn zusammen mit Thomas und Annika, die wegen der Masern dringend Erholung brauchen, auf Taka-Tuka-Land besuchen. Nach monatelanger Schiffsreise erreichen sie die Insel, wo sie königlich empfangen werden. Die Kinder freunden sich mit den schwarzen Kindern an. Auf Taka-Tuka-Land muss Pippi nun gegen Haie kämpfen und die Perlendiebe Jim und Buck in die Flucht schlagen. Eines Morgens beschließen Pippi, Thomas und Annika, dass sie wieder nach Hause segeln wollen. Traurig stellen die Kinder fest, dass sie das Weihnachtsfest verpassen werden. Doch zunächst sind sie einfach nur glücklich, wieder bei den Eltern zu sein. Als die Geschwister am nächsten Abend Pippi besuchen, hat diese die Villa Kunterbunt festlich geschmückt, so dass sie

²⁹⁰ Vgl. Lindgren: S. 245

²⁹¹ Lindgren: S. 274

²⁹² Vgl. Lindgren: S. 275

²⁹³ Lindgren: S. 302

²⁹⁴ Vgl. Lindgren: S. 321

gemeinsam das Weihnachtsfest nachfeiern können.²⁹⁵ Nachdenklich beschließen die drei, dass sie niemals groß werden wollen. Pippi weiß Rat, mithilfe von „Krummelus-Pillen“²⁹⁶ können sie dem Erwachsen-Werden entgehen. Unter dem Aufsagen einer Formel schlucken sie die Pillen. Als Thomas und Annika später wieder bei sich zu Hause sind, können sie Pippi durch das Küchenfenster der Villa Kunterbunt sehen. Sie finden, dass ihre Freundin einsam aussieht, doch trösten sie sich mit dem Gedanken, dass sie durch die Krummelus-Pillen für immer klein bleiben und für immer mit Pippi Langstrumpf spielen können.

Charakter der Textwelt:

Die Textwelt in *Pippi Langstrumpf* ist nach natürlichen Maßstäben angelegt. Es wird das Leben in einer kleinen Stadt beschrieben, das nur gelegentliche Abwechslungen wie den Zirkus oder den Jahrmarkt kennt. Die Kinder der Stadt gehen zur Schule und führen einen normalen Alltag. Einzig das Mädchen Pippi Langstrumpf passt nicht in das Muster. Bereits am Anfang erfährt man von ihrer außergewöhnlichen Stärke. Pippi kann ein Pferd hochheben, mitsamt vier erwachsenen Männern und acht Kindern.²⁹⁷ Sie kann Stiere, Schlangen, Tiger und Haie besiegen und Menschen durch die Luft wirbeln. Außerdem ist Pippi sehr geschickt. Sie kann gefahrlos auf ihrem Haus herumlaufen²⁹⁸ und Seiltanzen.²⁹⁹ Selbst bei der halsbrecherischen Idee, fliegen zu lernen, nimmt sie keinen Schaden.³⁰⁰ Sieht man von diesen Fähigkeiten ab, gibt es nur eine einzige Einschränkung, der sich Pippi beugen muss: Sie ist nicht in der Lage, einen toten Vogel wieder zum Leben zu erwecken. Trotz ihrer übernatürlichen Kräfte, lässt sie sich beinahe nahtlos in die realistische Textwelt einfügen. Dies ist teilweise darauf zurückzuführen, dass Pippi in anderer Hinsicht den realistischen Figuren unterlegen ist. Sie kann nicht besonders gut schreiben und rechnen, und sie weist Wissenslücken auf. Außerdem scheint sie bisweilen sehr naiv zu sein und wird dafür von Thomas als dumm bezeichnet. Bis auf Pippi unterliegen alle Figuren natürlichen Maßstäben, sodass eine realistische Textwelt konstitutiv ist.

²⁹⁵ Vgl. Lindgren: S. 381

²⁹⁶ Lindgren: S. 386

²⁹⁷ Vgl. Lindgren: S. 263

²⁹⁸ Vgl. Lindgren: S. 38

²⁹⁹ Vgl. Lindgren: S. 91

³⁰⁰ Vgl. Lindgren: S. 76

Figurenanalyse:

Thomas und Annika beschreiben Pippi als „ulkiges Mädchen“.³⁰¹ Sie ist das vollständige Gegenteil der Geschwister. Während diese in „gebügeltten Baumwollkleidern“³⁰² und mit ordentlichen Nägeln immer auf ihre Eltern hören und sich nicht dreckig machen, besteht die erste Auffälligkeit Pippis darin, dass sie ohne Eltern aufwächst. Eines Tages taucht sie in der Villa Kunterbunt auf und behilft sich ganz gut ohne elterliche Ermahnungen oder Fürsorge.

„Aber wer sagt dir, wenn du abends ins Bett gehen sollst und all so was?“

„Das mach ich selbst“, sagte Pippi. „Erst sag ich es ganz freundlich, und wenn ich nicht gehorche, dann sag ich es noch mal streng, und wenn ich dann immer noch nicht hören will, dann gibt es Haue.“³⁰³

Pippi, die eigentlich Pippilotta Viktualia Rollgardina Pfefferminz Efraims Tochter Langstrumpf³⁰⁴ heißt, unterscheidet sich auch äußerlich von den anderen Kindern. Ihre roten Haare sind zu zwei Zöpfen geflochten, die vom Kopf abstehen und ihr Kleid hat Pippi selbst genäht. Es ist gelb und da es zu kurz ist, trägt Pippi darunter eine blaue Hose mit weißen Punkten. Auch ihre Strümpfe sind auffällig, der eine ist geringelt, der andere ist schwarz. Ihre schwarzen Schuhe sind doppelt so groß wie ihre Füße, „damit sie etwas hätte, in das sie hineinwachsen könnte.“³⁰⁵ Das erste Mal sehen Thomas und Annika ihre neue Freundin, als sie ihren Morgenspaziergang macht, zuerst vorwärts- und dann rückwärtsgehend.³⁰⁶ Sofort merken die Beiden, dass Pippi es mit der Wahrheit nicht sehr genau nimmt. Annika merkt an: „Lügen ist hässlich.“³⁰⁷ Doch Thomas erklärt später: „Pippi lügt nicht richtig, sie tut nur, als ob das, was sie sich ausgedacht hat, gelogen ist.“³⁰⁸ Pippi selbst ist stolz auf ihre Geschichten³⁰⁹ und zeigt sich auch sonst sehr selbstbewusst. Schnell wird deutlich, dass Pippi auch sehr selbstständig ist. Sie kann nähen und kochen und kümmert sich um ihre Tiere. Selbst die größte Unordnung in der Villa Kunterbunt hat für sie eine gewisse Logik. Pippi liebt es, ihren Freunden Geschenke zu bereiten. Direkt bei ihrem ersten Besuch erhalten Thomas und Annika ein Andenken.³¹⁰ Möglich ist dieses selbstständige Leben

³⁰¹ Lindgren: S. 22

³⁰² Lindgren: S. 11

³⁰³ Lindgren: S. 19

³⁰⁴ Vgl. Lindgren: S. 46

³⁰⁵ Lindgren: S. 13

³⁰⁶ Vgl. Lindgren: S. 15

³⁰⁷ Lindgren: S. 16

³⁰⁸ Lindgren: S. 254

³⁰⁹ Vgl. Lindgren: S. 253

³¹⁰ Vgl. Lindgren: S. 20

nicht zuletzt durch ihren Goldkoffer, der sie finanziell absichert. Pippi geht dabei nicht sonderlich ökonomisch vor, auf Wechselgeld verzichtet sie grundsätzlich. Selbst ihren Widersachern begegnet sie warmherzig und nicht nachtragend.³¹¹ Nur Ungerechtigkeit kann Pippi nicht aushalten. Dank ihrer Stärke, kann sie sich beherzt und mutig für andere einsetzen. Thomas und Annika werden zu ihren besten Freunden, ihnen gegenüber beweist Pippi mehrfach ihren Beschützerinstinkt sowie Verantwortungsbewusstsein. Als die Kinder sich zu ihrem Schiffbruch aufmachen, hinterlässt Pippi vorher einen Brief an die Eltern ihrer Freunde, damit diese sich nicht sorgen.³¹² Stets ist sie auch um das leibliche Wohl ihrer Freunde bemüht. Pippi untersteht keiner Autorität, da ihre Mutter tot ist und ihr Vater auf der fernen Insel Taka-Tuka-Land lebt. Sie selbst kommt vom Meer, wo sie viele Jahre mit ihrem Vater gesegelt ist. Obwohl Pippi schon neun Jahre alt ist, hat sie bislang noch keine Schule besucht. Nur von einem der Matrosen hat sie ein bisschen schreiben gelernt.³¹³ Auch ihre Manieren entsprechen nicht der herrschenden Konvention, so sehr Pippi sich auch anstrengt.³¹⁴ Ihre Bemühungen, sich damenhaft zu zeigen, erinnern eher an eine gefährliche Kriegsbemalung. Pippis Wunsch ist es auch vielmehr, einmal Seeräuber zu werden. Neben ihrer Stärke fallen besonders ihre Phantasie und ihre starke Emotionalität auf.

Insgesamt entspricht Pippi Langstrumpf fast allen äußeren Erkennungskriterien der kindlichen Geniusgestalt. Sie tritt in Form des Kindes auf und untersteht keiner Autorität, da sie ohne Eltern aufwächst. Sie besucht keine Schule und kann daher nur ein wenig lesen und schreiben. Aufgrund ihrer ungewöhnlichen Lebensverhältnisse steht sie außerhalb gängiger Konventionen. Sie hat ein befremdendes Aussehen. Pippi trennt bzw. wertet nicht zwischen objektiver und subjektiver Realität und schafft durch ihre große Einbildungskraft eine Verbindung dieser beiden Bereiche. Dies zeigt sich vor allem in ihren Geschichten. Ihr Seelenleben ist stark ausgeprägt.

³¹¹ Vgl. Lindgren: S. 107

³¹² Vgl. Lindgren: S. 242

³¹³ Vgl. Lindgren: S. 131

³¹⁴ Vgl. Lindgren: S. 109

4.2.1 Hypothese über das Textkonzept von *Pippi Langstrumpf*

Auch Pippi Langstrumpf wird in der vorliegenden Arbeit als kindliche Geniusgestalt verstanden. Allerdings besteht die Vermutung, dass sie anders als Momo eine kindliche Geniusgestalt vom Typ c ist. Die These lautet, dass Pippi als wunderbare Geniusgestalt vom Typ c in einer realistischen Textwelt eine Verbindung von subjektiver und objektiver Realität schafft. Durch ihre Kindlichkeit schafft sie es, den anderen Figuren zu zeigen, wie der Mensch sein soll.

Pippi, Thomas und Annika begegnen dem Leser nahezu ausschließlich in alltäglichen Situationen. Nur die Reise zur Insel Taka-Tuka-Land erweitert den Rahmen der Normalität, zu der die Kinder aber am Schluss der Geschichte wieder zurückkehren. Diese Normalität könnte zunächst langweiliger nicht sein. Bevor Pippi in die Villa Kunterbunt einzieht, haben Thomas und Annika ein eher eintöniges Leben. Thomas bemerkt:

„Ich kann mich nicht mal daran erinnern, was wir vorher gespielt haben, bevor sie herkam. Erinnerst du dich?“ „Tja, wir haben Krocket und all so was gespielt“, sagte Annika. „Aber ich finde, es ist viel lustiger mit Pippi. Und mit Pferden und Affen.“³¹⁵

Anfangs noch zögerlich, lassen sich die Geschwister bald immer schneller und mutiger auf Pippis Vorschläge ein. Besonders Annika fällt es zunächst schwer, über ihren Schatten zu springen. Doch Pippi leistet stets Hilfestellung und mutet den Kindern niemals unüberwindbare Spiele zu.

„Wenn es so leicht ist, wieder raufzukommen“, sagte Thomas, der immer noch im Baum saß, „dann will ich auch runterkommen und ein bisschen schmachten.“ „Nja“, sagte Pippi, „ich glaube, es ist besser, wir holen eine Leiter.“ [...] Da kletterte Annika mit zitternden Beinen wieder auf den Baum, und Pippi half ihr bei dem letzten schweren Stück.³¹⁶

Thomas' und Annikas Mutter, die bei ihren ersten Begegnungen mit Pippi noch ärgerlich über ihr schlechtes Benehmen ist, vertraut ihr schließlich soweit, dass Thomas und Annika mit Pippi zur See fahren dürfen. Auf die Befürchtungen der Tanten der kleinen Stadt, sagt sie:

„Warum sollte ich das nicht tun? Die Kinder waren krank und brauchen Luftveränderung, sagt der Arzt. Und solange ich Pippi kenne, hat sie niemals etwas getan, was Thomas und Annika geschadet hat. Niemand ist liebevoller zu ihnen als sie.“ [...] „Pippi Langstrumpf benimmt sich vielleicht nicht immer besonders fein. Aber sie hat ein gutes Herz.“³¹⁷

³¹⁵ Lindgren: S. 42

³¹⁶ Lindgren: S. 67

³¹⁷ Lindgren: S. 334

Wirkt Frau Settergren anfangs noch selbst wie eine dieser Tanten, so wird sie zum Schluss als verständnisvolle und liebende Mutter gezeigt, die weiß, was ihre Kinder zu ihrem Wohl und Glück brauchen. Pippi erscheint aus Sicht der Mutter selbst vielmehr wie ein beschützender Erwachsener. Doch Pippi ist ein Kind, ein Kind zudem, das sich aller erwachsenen Fürsorge entzieht. Selbst ihr Vater hat keinen nennenswerten Einfluss auf seine Tochter.

Kapitän Langstrumpf stand eine Weile still. „Mach, was du willst“, sagte er schließlich. „Das hast du immer getan.“ Pippi nickte zustimmend. „Ja, das hab ich immer getan“, sagte sie ruhig.³¹⁸

Die sonst so laute und lustige Pippi weiß sehr genau, was sie möchte und zeigt sich in entscheidenden Situationen ernst und bestimmt. Sie kommt zu Erkenntnissen, die sie gescheiter erscheinen lassen, als man durch ihre verrückte Art annehmen könnte. Über die Erwachsenen sagt sie: „Große Menschen haben niemals etwas Lustiges.“³¹⁹ Nach Einnahme der Krummelus-Pillen denken die Kinder daran, wie es sein wird, wenn ihnen später einmal eine Tante begegnet und sie nach dem Alter fragt.

Thomas lachte zufrieden. „Dann findet sie sicher, dass ich mächtig klein bin“, sagte er. „Klar“, meinte Pippi. „Aber dann kannst du ja sagen, dass du größer warst, als du kleiner warst.“³²⁰

Pippi ist sich über die Bedeutung ihrer Kindheit bewusst. Auch Thomas, der ihre Lügend geschichten anfänglich noch für hässlich hält, bekommt eine Ahnung von den Freiheiten der Kindheit. Er erkennt den Unterschied zwischen einer Lüge und einer phantasievoll ausgedachten Geschichte.

Pippi sah Thomas nachdenklich an. „Manchmal redest du so klug, dass ich fürchte, es wird etwas Großes aus dir“, sagte sie.³²¹

Pippis Geschichten sind in der Tat äußerst phantasievoll. Und auch ihre Spiele, selbst das Krocketsspielen³²², werden zu einem phantastischen Ereignis. Claudia Nölling-Schweers verweist auf die Entwicklungspsychologie, nach welcher sich in Pippi das animistische Denken verkörpere.

Ein Kind in dieser Entwicklungsphase erlebt seine Umgebung als >>allbeseelt<< und befindet sich in einer unverbrüchlichen Ganzheit mit ihr.³²³

³¹⁸ Lindgren: S. 274

³¹⁹ Lindgren: S. 385

³²⁰ Lindgren: S. 388

³²¹ Lindgren: S. 254

³²² Vgl. Lindgren: S. 276

³²³ Nölling-Schweers, Claudia: >>Hei hopp, was ist das für ein Leben!<< Astrid Lindgrens >Pippi Langstrumpf<. (S. 69-89) In: Hurrelmann, Bettina (Hrsg.): Klassiker der Kinder- und Jugendliteratur. Frankfurt am Main, 1995, S. 74

Pippi steht im Dialog mit ihren Tieren und gesteht auch einer Kaffeekanne eine gewisse Menschlichkeit zu.³²⁴ Aus dieser Verhaltensweise resultiere eine Komik, die auch von Hans-Heino Ewers herausgestellt wird. Unter Bezug auf tiefenpsychologische Überlegungen bescheinigt er Pippi keine „psychisch reife Ich-Identität, sondern [...] eine narzißtische Ich-Grandiosität.“³²⁵ Deren fehlende Überwindung hemme sie in ihrer Entwicklung³²⁶ und lasse sie komisch erscheinen. Wo ihre Stärke sie einerseits zum Träger eines „kindlichen Macht-Phantasmas“³²⁷ mache, relativiere ihre komische Seite diese und verdeutliche Pippis eigentliche Unterlegenheit gegenüber Thomas und Annika.³²⁸ Ewers sieht Pippi als tragische Figur, die nicht erwachsen werden kann. Doch die von Ewers angenommene Tragik setzt ein Problem voraus, das sich nicht zwangsläufig aus der Geschichte Pippi Langstrumpfs ablesen lässt. Es ist das Problem, nicht groß werden zu können beziehungsweise nicht groß werden zu wollen. Denn ewige Kindlichkeit wird nicht als mögliche akzeptable Lebensform gesehen. Dabei ist es Pippi selbst, die recht pragmatisch und zugleich träumerisch in die Zukunft blickt.

Annika war etwas eingefallen. „O Pippi“, sagte sie, „du wolltest doch Seeräuber werden, wenn du groß bist!“ „Ach, das kann ich trotzdem werden“, sagte Pippi. „Ich kann ein kleiner, kleiner böser Seeräuber werden, der Angst und Schrecken um sich verbreitet.“³²⁹

Nicht die Tatsache des Groß-Werdens ist wichtig, sondern die Möglichkeit, auch als Erwachsener das Leben eines kleinen Menschen, eines Kindes, zu führen. Kindsein und Erwachsensein schließen einander nicht aus. Pippi sieht sich selbst als pensionierte Negerprinzessin und pensionierter Seeräuber in fernen Jahren noch immer mit Thomas und Annika in der Villa Kunterbunt spielen.³³⁰ Auch für die Geschwister endet die Geschichte mit einem „wunderbar tröstliche[n] Gedanke[n]“³³¹: „Dort war Pippi. Sie würde immer da sein.“³³² Als ewiges Kind wird Pippi der Tragik entzogen, irgendwann ein Erwachsener ohne einen kindlichen Kern werden zu müssen.

³²⁴ Vgl. Lindgren: S. 66

³²⁵ Ewers, Hans-Heino: Pippi Langstrumpf als komische Figur. Anmerkungen zu einem Kinderbuchklassiker. (S. 127-134). In: Ewers, Hans-Heino (Hrsg.): Komik im Kinderbuch. Erscheinungsformen des Komischen in der Kinder- und Jugendliteratur. Weinheim, 1992, S. 132. Künftig zitiert als Ewers 1992

³²⁶ Vgl. Ewers 1992: S. 133

³²⁷ Ewers 1992: S. 128

³²⁸ Vgl. Ewers 1992: S. 132

³²⁹ Lindgren: S. 388

³³⁰ Vgl. Lindgren: S. 256

³³¹ Lindgren: S. 390

³³² Lindgren: S. 389

Vielmehr rückt das Thema ihrer übernatürlichen Stärke in den Mittelpunkt. Wie ein roter Faden durchzieht diese die Geschichte. In zunehmenden Maße geht sie einher mit dem Gefühl der Sicherheit und Geborgenheit für Thomas und Annika. Auch in der unheimlichsten Umgebung schafft Pippi Schutzräume.³³³ Obwohl sie die Macht dazu hätte, nutzt Pippi ihre Stärke niemals, um den Menschen böswillig zu schaden. Sie verpasst nur hin und wieder anderen einen Denkartel, die ihre eigene körperliche Überlegenheit ausnutzen wollen. Pippi beweist, dass man auch ohne elterliche Autorität und Erziehung einen Sinn für Gerechtigkeit entwickeln kann. Erziehung gerät vielmehr zum Abstraktum, an das man zwischendurch auch denken sollte.³³⁴ Neben ihrer Stärke steht Pippis Phantasie im Vordergrund. Fast alle Erlebnisse werden von Pippi mit ihren Geschichten verbunden. Immer aber wird deutlich, dass es sich um Geschichten handelt. Malte Dahrendorf beschreibt das Verhältnis von Phantasie und Wirklichkeit im Werk Astrid Lindgrens wie folgt:

Wirklichkeit und Phantasie verbleiben hier in einer dialektischen Beziehung zueinander, Phantasie zieht sich nicht aus der Wirklichkeit zurück, ist nicht bloß unverbindliches Spiel, soll auch nicht Wirklichkeitsskepsis verbreiten, wofür das Kind kein Verständnis hat, sondern sie läßt die Wirklichkeit in neuem Licht erscheinen, zeigt sie zwar als unvollkommen, aber als veränderbar, verwandelbar.³³⁵

Thomas und Annika wissen, dass keine Limonade mehr im Limonadenbaum wachsen wird, wenn Pippi nicht mehr da ist.³³⁶ Sie verlieren nicht den Sinn für die Realität, nehmen diese aber durch Pippis Phantasie anders wahr. Dahrendorf betont weiter, dass diese Art der Verbindung von Phantasie und Wirklichkeit nötig ist, um an der aufgebauten Utopie eines autonomen, kindlichen Lebens festhalten zu können:

[...] aber eine utopische Phantasie, die nicht zur Wirklichkeit hindrängt, die nicht auf Wirklichkeitsbeeinflussung hin angelegt ist, wäre unfruchtbar und diene lediglich einem Sichabfinden mit den Gegebenheiten.³³⁷

Es geht in der Geschichte von Pippi Langstrumpf nicht darum, der Realität zu entkommen, sondern einen Weg aufzuzeigen, auf dem man in eine bessere Welt gehen kann. Pippi zeigt, wie man ohne den Missbrauch von Macht ein glückliches Leben führen kann.

³³³ Vgl. Lindgren: S. 69, 232, 367

³³⁴ Vgl. Lindgren: S. 255

³³⁵ Dahrendorf, Malte: Utopie und Wirklichkeit bei Astrid Lindgren. (1972) (S. 61-66). In: Wolff, Rudolf (Hrsg.): Astrid Lindgren. Rezeption in der Bundesrepublik. Bonn, 1986, S. 63. Künftig zitiert als Dahrendorf

³³⁶ Vgl. Lindgren: S. 265

³³⁷ Dahrendorf; S. 65

4.2.2 Hypothese über Astrid Lindgrens Literaturprogramm

Betrachtet man das Werk Lindgrens fällt sofort auf, dass das Merkmal „gut sein“ eine entscheidende Komponente ist. Lindgrens Geschichten haben keinen Platz für ein siegreiches Böses, sondern sind stets dem Guten zugetan. Überall findet sich ausgleichende Gerechtigkeit. „Gut sein“ ist der einzige Charakterzug, der sich durchsetzt. Dabei handeln Lindgrens Geschichten teilweise von durchaus feindseligen, böartigen Menschen. Der Kampf von Gut und Böse wird zum zentralen Thema. Und auch in der lustigen Geschichte von Pippi blitzt manchmal das Böse auf, etwa in Form des Landstreichers Laban, dem peitschenden Pferdebesitzer oder den Perlendieben Jim und Buck. Doch durch Pippi erhält das Gute eine Macht, die sich gegen jedwede Bedrohung behaupten kann. Literatur zeigt bei Lindgren die Möglichkeit, dass das Gute siegen kann. Im Gespräch mit Felizitas von Schönborn äußert sie ihre Wut über die Gewalt in der Welt und über das Leid der Kinder. Gerade die Kindheit sei ein wertvoller Schatz, der unbedingt unter guten Voraussetzungen stattfinden müsse. Sie selbst schöpfe noch immer aus den Erinnerungen an ihre eigene glückliche Kindheit. Die Erwachsenen sind dazu aufgefordert, sich in die eigene Vergangenheit zurückzusetzen.

Meistens ist das wohl so, dass es da zwei verschiedene Welten gibt. Aber es gibt wohl auch Erwachsene, die diese Brücke bewusst überschreiten. Vielleicht trifft das besonders für Kinderbuchautoren zu, die sich als Wanderer zwischen diesen beiden Welten bewegen können.³³⁸

Gute Literatur hat für Lindgren zwei wichtige Aufgaben. Es ist zum einen ihre Angelegenheit, Erwachsene und Kinder einander näher zu bringen. Thomas und Annika bekennen nach ihrer Südseereise und der damit einhergehenden Trennung von den Eltern: „Bald würden sie bei Mutter und Vater sein. Und sie fühlten plötzlich, dass sie Sehnsucht nach ihnen hatten.“³³⁹ Der Umgang mit Pippi entfremdet die Kinder nicht von den Erwachsenen, sondern führt zu einem verständnisvollen Umgang miteinander. Zum anderen ergibt sich daraus der politische Aufruf, diese Nähe zum Bau einer besseren Welt zu nutzen. Als Astrid Lindgren 1978 den Friedenspreis des Deutschen Buchhandels erhält, drückt sie dies explizit in ihrer Rede „Niemals Gewalt“ aus. Sie spricht davon, dass die Geschicke der Welt in den Händen von Menschen liegen, die alle einmal Kinder waren.

³³⁸ Schönborn von, Felizitas: Astrid Lindgren – Das Paradies der Kinder. Freiburg, 1995, S. 39
Künftig zitiert als Schönborn

³³⁹ Lindgren: S. 378

Ob ein Kind zu einem warmherzigen, offenen und vertrauensvollen Menschen mit Sinn für das Gemeinwohl heranwächst oder aber zu einem gefühlskalten, destruktiven, egoistischen Menschen, das entscheiden die, denen das Kind in dieser Welt anvertraut ist, je nachdem, ob sie ihm zeigen, was Liebe ist, oder aber dies nicht tun. [...] Auch künftige Staatsmänner werden zu Charakteren geformt, noch bevor sie das fünfte Lebensjahr erreicht haben – das ist erschreckend, aber es ist wahr.³⁴⁰

Es ist die Aufgabe des Erwachsenen, dem Kind Liebe mit auf den Weg zu geben, damit es diese Liebe an andere Menschen weitergeben kann. Literatur dient dabei dem Aufbau eines Traums von der Zukunft, einer Utopie, die zeigt, dass es ein solches liebevolles, gewaltfreies Leben ohne Missbrauch von Macht geben kann. In der Geschichte von Pippi wird dies besonders deutlich. Die Utopie des unabhängigen, starken und phantasievollen Kindes ist dabei eng mit der Realität verknüpft und erhält so eine stärkere Verbindlichkeit.

4.2.3 Hypothese über Astrid Lindgrens Überzeugungssystem

Wie sich aus der Untersuchung von *Pippi Langstrumpf* ergeben hat, ist es der tiefe Wunsch Astrid Lindgrens, einen kleinen Beitrag zur Verbesserung der Welt zu leisten, die Möglichkeit eines Lebens ohne Gewalt aufzuzeigen. Dies lässt zugleich Schlüsse bezüglich ihrer Einstellung zum Thema Erziehung zu. Wie in der Analyse bereits angeklungen, wird Erziehung in der Geschichte von Pippi eher zur Nebensache, zu einer Besorgung, die man als Erwachsener manchmal erledigen muss. Doch ist es ebenfalls Astrid Lindgren die darüber spricht, dass Erziehung nötig und von den Kindern auch erwünscht sei.

Freie und un-autoritäre Erziehung bedeutet *nicht*, dass man die Kinder sich selber überläßt, dass sie tun dürfen, was sie wollen. Es bedeutet *nicht*, dass sie ohne Normen aufwachsen sollen, was sie selber übrigens gar nicht wünschen. Verhaltensnormen brauchen wir alle, Kinder und Erwachsene [...].³⁴¹

Ein Blick auf Pippis Alltag zeigt, dass sie trotz fehlender erziehender Instanz nicht unerzogen ist. Zwar mangelt es ihr im gesellschaftlichen Umgang bisweilen an Benehmen, doch stellt sich die Frage, ob es die einzige und wichtigste Aufgabe der Erziehung ist, oberflächliche Benimm-Regeln weiterzugeben. Ihr Sinn für Gerechtigkeit überschreitet dabei bisweilen die Kompetenz der Erwachsenen, so dass Pippi, so kindlich sie auch ist, erwachsener ist als ihr biologisches Alter von

³⁴⁰ Lindgren, Astrid: Niemals Gewalt. (S. 33-40) In: Ansprachen anlässlich der Verleihung des Friedenspreises des deutschen Buchhandels. Frankfurt am Main, 1978, S. 36
Künftig zitiert als Lindgren 1978

³⁴¹ Lindgren 1978: S. 38

neun Jahren vermuten lässt. Für Thomas und Annika ist sie zugleich Spielkamerad, Beschützer und Vorbild. Astrid Lindgren betont zwei Faktoren, die eine glückliche Kindheit ausmachen, „Geborgenheit und Freiheit“.³⁴² In Pippi vereinen sich beide, durch ihren finanziellen Reichtum und ihre Stärke ist sie frei und unabhängig, durch ihre liebevolle Art und ihre phantastischen Geschichten schafft sie Thomas und Annika Sicherheit und Schutz. Durch Pippi genießen sie Freiheiten, die anderen Kindern verschlossen bleiben. Pippi vereint in sich Eigenschaften, die sich idealerweise auch im Erwachsenen wieder finden, der seinen kindlichen Kern bewahrt hat.

4.2.4 Zusammenfassung der Interpretation von *Pippi Langstrumpf*

Wie sich aus der Untersuchung von *Pippi Langstrumpf* ergab, wird als grundlegendes Problem der Gesellschaft von Astrid Lindgren ein Strudel der Gewalt gesehen, der bereits bei der Kindererziehung und im Umgang mit Kindern beginnt. In der Figur von Pippi zeigt sich, dass der Mensch auch ohne den Missbrauch seiner Macht ein erfülltes Leben führen kann. Es wird deutlich, dass das Aufwachsen in einem phantasievollen und kindgerechten Umfeld voller Liebe zu einer Annäherung zwischen Erwachsenen und ihren Kindern führt. Geborgenheit und Freiheit garantieren einen verantwortungsvollen Umgang der Menschen untereinander. Pippis Phantasie und ihre Verknüpfung der Realität mit dieser Phantasie zeigen das Leben in einem neuen Licht. Die Bewahrung des inneren Kindes hilft den Erwachsenen, ihre Einstellung gegenüber den Kindern zu überdenken.

4.2.5 Hinreichende Ähnlichkeiten und signifikante Unterschiede zu Momo

Es wurde versucht zu zeigen, dass sowohl Momo als auch Pippi Langstrumpf Geniusgestalten gemäß der dargelegten Definition sind. Beide verbinden subjektive und objektive Realität. Momo tut dies im Spiel mit den Kindern und bei Meister Hora, Pippi Langstrumpf verbindet Realität und Phantasie in ihren Geschichten und Spielen. Im Gegensatz zur Geschichte von Momo findet sich allerdings bei *Pippi Langstrumpf* keine Verbindung von Mikro- und Makrokosmos, von Mensch und Universum. Das Seelenleben beider ist stark ausgeprägt. Beide Figuren werden zum Repräsentanten wahren Menschentums.

³⁴² Schönborn: S. 62

Durch die neu vermittelte Ganzheit geben sie den Menschen einen neuen Sinn. Momo schafft dies, indem sie die Menschen in ihrer Welt wieder heimisch macht und den Dingen in der Rückwärtsbesinnung ihren ursprünglichen Wert zurückgibt. Pippi Langstrumpf gelingt es, indem sie durch ihr Handeln und ihre Lebensweise die Möglichkeit eines gewaltfreien Lebens zeigt und anderen diesen Wert näher bringt. In der Geschichte von Momo wird der Mensch in der Gegenwart erlöst, indem er sich seinem inneren ewigen Kind, seiner Phantasie öffnet. In der Geschichte Pippi Langstrumpfs erfolgt die Erlösung ebenfalls durch eine Öffnung für das innere Kind. Im Gegensatz zu Momo aber, wird Pippi nicht direkt zur Erlöserin, weil die Ausgangssituation keine wirkliche beziehungsweise offensichtliche Gefahr oder Bedrohung birgt. Pippi erlöst insofern, als sie mögliche Gefahrenquellen wie den prügeln den Pferdebesitzer oder den brutalen Landstreicher Laban bereits im Keim beseitigt. Dies findet in der Kindheit von Thomas und Annika statt, womit zugleich einer problematischen Ausgangssituation der Boden entzogen wird. Denn durch das gewaltfreie Vorbild Pippis und ihre Liebe für die Menschen reduziert sich langfristig die Gewalt der Menschen und es bedarf keiner Erlösung.

Beide Geschichten haben ein glückliches Ende, das sowohl den Kindern als auch den Erwachsenen Geborgenheit garantiert. Bei Michael Ende und Astrid Lindgren wird durch die Zeitlosigkeit der Figuren die Hoffnung genährt, dass die Menschen eine bessere Zukunft haben werden. Bei einem kurzen Blick auf *Momo* wird darüber hinaus deutlich, dass Kinder sich letztlich nicht nach unbegrenzter Macht sehnen, sondern nach der Liebe ihrer Eltern. Die Kinder sind bekümmert darüber, dass die Erwachsenen ihnen diese nicht mehr entgegenbringen. Auch Endes *Unendliche Geschichte* bestätigt dies, als Bastian das Instrument seiner unbegrenzten Macht niederlegt.

5 Schlussbetrachtung

Es war das Ziel der vorliegenden Arbeit, herauszustellen, welchen konkreten Problemen die Menschen nach Auffassung der Autoren gegenüberstehen und welche Lösungen durch die Geniusgestalten angeboten werden. Geniusgestalten wurden dabei als Kinder definiert, die durch ihr Wirken eine neue Ganzheit bei ihren Bezugspersonen erzeugen, neuen Sinn erschaffen und wahres Menschentum repräsentieren.

Ausgangslage war hierfür das Mädchen Momo, welches zunächst untersucht wurde und anschließend mit den Figuren Pippi Langstrumpf und dem kleinen Prinzen verglichen wurde. Die Analyse zeigte, dass drei verschiedene Darstellungsmöglichkeiten von den jeweiligen Autoren genutzt wurden, um die Geniusgestalten zu platzieren. Momo ist eine realistische Figur in einer wunderbaren Textwelt, der kleine Prinz ist eine wunderbare Figur in einer wunderbaren Textwelt und Pippi Langstrumpf ist eine wunderbare Figur in einer realistischen Textwelt.

Hinsichtlich der textprägenden Instanzen erfüllen diese Darstellungsweisen unterschiedliche Aufgaben. Dass Momo als realistische Figur in den wunderbaren Bereich Meister Horas vordringen kann, verleiht diesem eine ebenso anzuerkennende Realität. Die Akzeptanz des Wunderbaren wird zugleich zur Voraussetzung der Erlösung der Menschen durch Momo. Das Problem einer Weltsicht, die menschliche Werte verneint, wird auf diese Weise gelöst.

Als wunderbare Figur verleiht der kleine Prinz den Menschen einen Schimmer von Göttlichkeit, den diese bereits auf der Erde finden könnten. So erklärt sich, dass auch die Textwelt einen wunderbaren Charakter hat. Einsamkeit und Oberflächlichkeit werden durch das Streben nach Gott bzw. dem eigentlich göttlichen Kern des Menschen aufgelöst.

Pippi Langstrumpf bleibt in ihrem Handeln auf eine realistische Textwelt beschränkt, da auch die Probleme der Menschen auf dieser Ebene liegen. Durch ihre wunderbare Gestaltung kann sie auf die Realität einwirken. Das Problem von Gewalt und Machtmissbrauch wird durch ihr Gegenbeispiel aufgehoben.

Trotz unterschiedlicher Gestaltung weisen die untersuchten Geschichten eine wesentliche Gemeinsamkeit auf. Sie werden vereint durch den Aufruf, dass der Mensch sich seinem inneren Kind öffnen muss, um eine bessere Zukunft aufbauen

zu können. Sie weisen darauf hin, dass die Welt an mangelnder Poesie krankt, zugunsten einer zunehmend materiellen und oberflächlichen Weltsicht. Erst die spielerisch – poetische Freiheit des Kindes ermöglicht es, diese Entwicklung deutlich zu machen und aufzuhalten. Gleichgültig, ob dabei religiöse Annahmen eine Rolle spielen, geht es bei allen drei Autoren darum, das Leben der Menschen in unserer Welt zu erlösen.

Die kindlichen Geniusgestalten demonstrieren eine Kindlichkeit, die den anderen Figuren dabei hilft, eine Ganzheit von Phantasie und Vernunft und bisweilen auch eine Ganzheit von Mensch und Universum wieder zu finden. Durch diese erkennen oder schaffen sie den Sinn des Lebens und können neue Werte in die Welt bringen. Die so erzeugten Bilder einer besseren Zukunft lassen erkennen, wie wahres Menschentum sich äußert. Ihre Alterslosigkeit, die damit einhergehende Zeitlosigkeit und die so implizierte Unendlichkeit machen die Hoffnung deutlich, dass sich die Geniusgestalten mit ihren jeweiligen Formen der Erlösung durchsetzen können.

Und nachdem der Jubel und das Umarmen und Händeschütteln und Lachen und Durcheinanderschreien sich gelegt hatte, setzten alle sich rundherum auf die grasbewachsenen steinernen Stufen. Es wurde ganz still.

Momo stellte sich in die Mitte des freien runden Platzes. Sie dachte an die Stimmen der Sterne und an die Stunden-Blumen.

Und dann begann sie mit klarer Stimme zu singen.³⁴³

³⁴³ Ende: S. 297

6 Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Ende, Michael: Momo oder Die seltsame Geschichte von den Zeit-Dieben und von dem Kind, das den Menschen die gestohlene Zeit zurückbrachte. Ein Märchen-Roman. Stuttgart, 2005
- Lindgren, Astrid: Pippi Langstrumpf. Hamburg, 1987
- Saint-Exupéry de, Antoine: Der kleine Prinz. Düsseldorf, 2005

Sekundärliteratur

- Bausinger, Hermann: Momo. Ein Versuch über politliterarische Placeboeffekte. In: Barner, Wilfried u.a. (Hrsg.): Literatur in der Demokratie. Für Walter Jens zum 60. Geburtstag. München, 1983 (S. 137- 145)
- Dahrendorf, Malte: Utopie und Wirklichkeit bei Astrid Lindgren. (1972) In: Wolff, Rudolf (Hrsg.): Astrid Lindgren. Rezeption in der Bundesrepublik. Bonn, 1986 (S. 61-66)
- Devaux, André-A.: Saint-Exupéry und die Frage nach Gott. Frankfurt, 1995
- Ende, Michael: „Literatur für Kinder“? In: Neue Sammlung, 21.Jg., 1981 (S. 310-316)
- Ende, Michael: Lust am Spiel der Phantasie. Warum schreibt man Kinderbücher? In: Universitas, 42.Jg., 1987 (S. 592-604)
- Eppler, E. u.a.: Phantasie/Kultur/Politik: Protokoll eines Gesprächs. Stuttgart, 1982
- Ewers, Hans-Heino: Kindheit als poetische Daseinsform. Studien zur Entstehung der romantischen Kindheitsutopie im 18. Jahrhundert. Herder, Jean Paul, Novalis und Tieck. München, 1989

- Ewers, Hans-Heino: Pippi Langstrumpf als komische Figur. Anmerkungen zu einem Kinderbuchklassiker. In: Ewers, Hans-Heino (Hrsg.): Komik im Kinderbuch. Erscheinungsformen des Komischen in der Kinder- und Jugendliteratur. Weinheim, 1992 (S. 127-134)
- Ewers, Hans-Heino: Romantik. In: Wild, Reiner (Hrsg.): Geschichte der deutschen Kinder- und Jugendliteratur. 2. Aufl., Stuttgart, 2002
- Kaminski, Winfried: Das Innenbild der Außenwelt. Annotationen zu den Kindergestalten im Werk Michael Endes. In: Kinderwelten. Kinder und Kindheit in der neueren Literatur. Festschrift für Klaus Doderer. Weinheim, 1985. (S. 71-85)
- Kirchhoff, Ursula: Michael Ende: „Momo“ und „Die unendliche Geschichte“ (I). Werkanalyse und Ortsbestimmung. In: Jugendbuchmagazin, 34. Jg., H.2, 1994 (S. 13-20)
- Kremer, Detlef: Romantik. Stuttgart, 2003
- Kreuzer, Franz: Zeit-Zauber. Unser Jahrhundert denkt über das Geheimnis der Uhren nach. Wien, 1984
- Kugler, Walter: Rudolf Steiner und die Anthroposophie: Wege zu einem neuen Menschenbild. Köln, 1978
- Nils Kulik: Das Gute und das Böse in der phantastischen Kinder- und Jugendliteratur. Eine Untersuchung bezogen auf Werke von Joanne K. Rowling, J. R. R. Tolkien, Michael Ende, Astrid Lindgren, Wolfgang und Heike Hohlbein, Otfried Preußler und Frederik Hertzmann. Frankfurt am Main: 2005 (= Kinder- und Jugendkultur, -literatur und -medien; 33)
- Lindgren, Astrid: Niemals Gewalt. In: Ansprachen anlässlich der Verleihung des Friedenspreises des deutschen Buchhandels. Frankfurt am Main, 1978 (S. 33-40)
- Nölling-Schweers, Claudia: >>Hei hopp, was ist das für ein Leben!<< Astrid Lindgrens >Pippi Langstrumpf<. In: Hurrelmann, Bettina (Hrsg.): Klassiker der Kinder- und Jugendliteratur. Frankfurt am Main, 1995 (S. 69-89)
- Racky, Ernst August: Die Auffassung vom Menschen bei Antoine de Saint-Exupéry. Wiesbaden, 1954

- Richter, Dieter: Das fremde Kind. Zur Entstehung der Kindheitsbilder des bürgerlichen Zeitalters. Frankfurt am Main, 1987
- Schmidt, Jochen: Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750-1945. Band 1, Darmstadt, 1985
- Schönborn von, Felizitas: Astrid Lindgren – Das Paradies der Kinder. Freiburg, 1995
- Schultheis, Ulrike: „Dieses Gleichnis ist die Zeit!“ In: Weitbrecht, Hansjörg (Hrsg.): Michael Ende zum 50. Geburtstag. Stuttgart, 1981. (S. 49-62)
- Tepe, Peter: Mythos und Literatur. Aufbau einer literaturwissenschaftlichen Mythosforschung. Würzburg, 2001

Sonstige Literatur

- Ende, Michael: Die unendliche Geschichte. Stuttgart, 1979
- Saint-Exupéry de, Antoine: Wind, Sand und Sterne. Düsseldorf, 1953
- Saint- Exupéry de, Antoine: Carnets. Düsseldorf, 1958