Wissenschaftliche Hausarbeit für das erste Staatsexamen
im Studiengang Lehramt an Gymnasien

Erzählung und Märchen. Eine Untersuchung zu Michael Endes "Die unendliche Geschichte"

Vorgelegt von : Marcus Schnöbel
Kiefernring 5a
35428 Lang Göns
Tel. : 0 64 03 / 49 66
Studiengang für das Lehramt an Gymnasien (L3) in den Fächern Deutsch und Geschichte

Prüfer : Prof. Dr. Gerhard Kurz

Justus-Liebig-Universität Gießen
15. Dezember 1995

GLIEDERUNG

1. EINLEITUNG 1

2. INHALTSANGABE DER ERZÄHLUNG 4

3. VORÜBERLEGUNGEN 7
3.1 Möglichkeiten zur Analyse der Erzählung 7
3.1.1 Die Handlungsstränge vor der Verschmelzung 9
3.1.2 Die Handlungsstränge während der Verschmelzung 9
3.1.3 Die Handlungsstränge nach der Verschmelzung 14
3.1.4 Verhältnis zwischen Handlungssträngen und Weltsystemen 15
3.2 Möglichkeiten zur Analyse des Märchenhaften 17
3.2.1 Darstellung und Kritik der Strukturanalyse von Vladimir Propp 21
3.2.2 Darstellung und Kritik der Stilanalyse von Max Lüthi 29
3.3 Abstimmung der Methoden auf den Untersuchungsgegenstand 39

4. STRUKTURANALYSE 44
4.1 Analyse der Personenkonstellationen 44
4.2 Analyse zur Mikrostruktur am Beispiel der "Wünsche" 49
4.3 Analyse der Makrostruktur 53
4.3.1 Der erste Handlungsstrang 53
4.3.2 Der zweite Handlungsstrang 56
4.3.3 Der dritte Handlungsstrang 61
4.4 Ergebnisse der Strukturanalyse 71

5. STILANALYSE 77
5.1 Eindimensionalität 77
5.2 Flächenhaftigkeit 82
5.3 Abstrakter Stil 89
5.4 Isolation und Allverbundenheit 96
5.5 Sublimation und Welthaltigkeit 103
5.6 Ergebnisse der Stilanalyse 109

6. AUSWERTUNG 113
6.1 Bilanz des methodischen Vorgehens 113
6.2 Poetische Affinitäten der Erzählung über das Märchen hinaus 116
6.3 Märchenelemente und die poetische Gesamtstruktur der Erzählung 120
6.3.1 Bedeutung der Märchenelemente für die poetischen Gesamtstruktur 120
6.3.2 Bedeutung der poetischen Gesamtstruktur für die Märchenelemente 126

7. FAZIT UND ZUSAMMENFASSUNG 129

8. ANHANG 131
8.1 Abkürzungsverzeichnis 131
8.1.1 Abkürzungen in den Literaturangaben 131
8.1.2 Abkürzungen für die Handlungskonstituenten 131
8.2 Transkriptionslisten 132
8.2.1 Transkriptionsliste zum ersten Handlungsstrang 132
8.2.2 Transkriptionsliste zum zweiten Handlungsstrang 137
8.2.3 Transkriptionsliste zum dritten Handlungsstrang 144
8.3 Verzeichnis der benutzen Literatur 154
8.3.1 Primärliteratur 154
8.3.2 Sekundärliteratur 154
8.3.3 Artikel aus Zeitungen und Magazinen 158

Anmerkung: Die vorliegende Studie ist mit der abgegebenen Prüfungsarbeit inhaltlich identisch. Eine Ausnahme bilden lediglich die Seitenangaben. Ihre Veränderung war bei einer Aktualisierung des Dateiformats unumgänglich.

Nicht selten schimmert gerade durch das modischste Gewand die Substanz älterer, ja ´dauernder´ Formen, und in unserer Epoche der Vielfalt und des bunten Wechsels wird nur der auf die wenigen Grundformen und Grundformeln stoßen, der sie auch in ihren Verkleidungen aufzufinden und zu entlarven versteht.[1]

Hermann Bausinger

1. EINLEITUNG

Ein Blick in Rezensionen und literaturwissenschaftliche Arbeiten zeigt, daß Michael Endes Buch "Die unendliche Geschichte"[2] sehr häufig als "Märchenroman"[3], "moralisches Märchen"[4], "Märchen für Erwachsene"[5], "phantastische[s] Märchen"[6], "psychologisches Märchen"[7], "Bildungsmärchen"[8] oder einfach als "moderne[s] Märchen"[9] bezeichnet wird. Diesem "Märchenbuch"[10] wird eine Handlung "auf der Märchenebene"[11] in "Märchen-Landschaften"[12] mit einer "märchenhaften Sprache"[13] zugeschrieben, und sein Autor wird in das Zentrum einer "Märchen-Renaissance"[14] gerückt. Angesichts der Tatsache, daß auch in vielen Nachrufen beim Tod Michael Endes wieder von einer Affinität des Buches zum Märchen die Rede ist[15], erscheint es berechtigt, von einer Konstante in der allgemeinen Bewertung dieses Buches zu sprechen. "Die unendliche Geschichte" steht also offensichtlich im Verdacht, ein Märchen

---

1 Bausinger, Hermann: Märchen, Phantasie und Wirklichkeit. Frankfurt 1987 (= Jugend und Medien, Band 13). S. 62.

2 Die genaue Bibliographie lautet: Ende, Michael: Die unendliche Geschichte. Von A bis Z mit Buchstaben und Bildern versehen von Roswitha Quadflieg. Stuttgart 1979. Den Titel dieses Buches kürze ich in bibliographischen Verweisen künftig mit "DuG" ab. Vgl. auch Abkürzungsverzeichnis im Anhang.

3 Donner, Wolf: Krankes Mondenkind. S.188. In: Der Spiegel 26 (23.6.1980). S. 188-190. Vgl. auch Otte, Birgit: Michael Ende. S. 3. In: Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur (KLG). Hg. von Heinz Ludwig Arnold. Band 3. 43. Nlg. (Stand 1.1.1993). München 1978ff. S. 1-12 und A-N. Vgl. zudem Wernsdorff, Christian von: Bilder gegen das Nichts. Zur Wiederkehr der Romantik bei Michael Ende und Peter Handke. Neuss 1983. S. 94. Den Titel von Wernsdorffs Buch kürze ich in bibliographischen Verweisen künftig mit "BgdN" ab. Vgl. auch Abkürzungsverzeichnis im Anhang. Michael Ende ist der Ansicht, daß die inzwischen weit verbreitete Bezeichnung "Märchenroman" als literarische Kategorie ursprünglich aus seiner Feder stammt. Vgl. Ende, Michael: Michael Endes Zettelkasten. Skizzen und Notizen. Stuttgart 1994. S. 266.

4 Donner: Krankes Mondenkind. S. 190.

5 Ebd. S. 190.

6 Goetz, Rainald: Phantasie kreist die Wirklichkeit ein. Michael Endes großer, neuer Märchenroman. S. XIII. In: Buch und Zeit. Literaturbeilage der Süddeutschen Zeitung. Süddeutsche Zeitung 234 (10.10.1979). S. XIII.

7 Rammerskirch, Erich: Ein christliches Märchen? "Die unendliche Geschichte" von Michael Ende. S. 421. In: Christ in der Gegenwart 51 (16.12.1984). S. 421.

8 So steht es im Titel des Buches von: Kuckartz, Wilfried: Michael Ende "Die unendliche Geschichte". Ein Bildungsmärchen. Essen 1984 (= Pädagogik des Vorbilds, Band 1).

9 Kratz-Norbisrath, Gudrun: Ach! die Sinnlichkeit! Oder: Das Seifenblasen-Syndrom. In: Westdeutsche Allgemeine Zeitung 242 (16.10.1981). Ohne Seite.

10 Ebd. Ohne Seite.

11 Goetz: Phantasie kreist die Wirklichkeit ein. S. XIII.

12 Donner: Krankes Mondenkind. S. 190.

13 Goetz: Phantasie kreist die Wirklichkeit ein. S. XIII.

14 Nollert, Heike: Kommt das Glück aus der Phantasie? Zum andauernden Erfolg des Autors Michael Ende. S. 13. In: Kölner Stadt-Anzeiger 297 (23.12.1983). S. 13.

15 Vgl. Tschapke, Reinhard: Wunderbare Welten, unendliche Geschichten. S. 3. In: Die Welt 202-35 (30.8.1995). S. 3. Vgl. auch Arnu, Titus: Lebendige Geschöpfe der Phantasie. S. 13. In: Süddeutsche Zeitung 199 (30.8.1995). S. 13.

zu sein oder diesem zumindest sehr nahe zu stehen. Insofern kann Michael Endes Buch vorläufig als potentiell märchenhaft bezeichnet werden[16].

Da diese **Zuordnungen des Textes zum Märchen** jedoch meist ohne Begründungen erfolgen, liegt die Vermutung sehr nahe, daß sie nur rein intuitiv aufgrund eines zwangsläufig undifferenzierten Gesamteindrucks erfolgt sind. Eine geradezu babylonische Sprachverwirrung ist die Folge dieses intuitiven Zuordnungsverfahrens. Die oben aufgeführten Bezeichnungen, die aus einem Adjektiv und dem Gattungsbegriff "Märchen" zusammengesetzt sind, bringen nämlich keine Klarheit, sondern offenbaren lediglich, daß "Die unendliche Geschichte" wohl doch kein wirkliches Märchen sein kann, denn sonst wären Explikationen durch Adjektive nicht notwendig[17]. Es scheint, als seien dem Buch unzutreffende oder zumindest unzureichende Etiketten aufgeklebt worden. Detaillierte Untersuchungen zur strukturellen und stilistischen Komposition des Textes wären zur Aufklärung dieses diffizilen Sachverhaltes notwendig.

Das **Ziel meiner Examensarbeit** ist es daher, das Verhältnis zwischen dem Märchen und Michael Endes Erzählung "Die unendliche Geschichte" zu bestimmen. Die Bezeichnung "Erzählung" ist dabei im allgemeinsten Sinne zu verstehen und soll das Buch an keine spezielle Gattung terminologisch heranführen, sondern dient lediglich dazu, den Text begrifflich überhaupt faßbar zu machen. Am Ende meiner Arbeit soll dann entschieden werden können, ob bzw. inwieweit mit dem Text ein Märchen vorliegt. Es wird bei meiner Untersuchung nicht allein darum gehen, den zu untersuchenden Text als mehr oder minder gelungene Nachahmung eines Märchens zu beurteilen, sondern es soll das Spiel des Autors mit den Elementen des Märchens untersucht werden.

In meiner Arbeit gehe ich folgendermaßen vor:

1. Kapitel *Einleitung*: Die Motive und Ziele meiner Arbeit werden vorgestellt. Die Vorgehensweise in meinen Untersuchungen wird kurz erläutert.
2. Kapitel *Inhaltsangabe der Erzählung*: Eine kurze Inhaltsangabe soll dem Leser einen Überblick über den Inhalt der Erzählung verschaffen.

---

16 Mit dem Terminus "potentiell märchenhaft" bezeichne ich also eine Erzählung, die aufgrund des allgemeinen Gesamteindrucks *möglicherweise* dem Märchen nahe steht oder gar ein Märchen ist. Ob dies tatsächlich so ist, muß sich allerdings erst noch erweisen.

17 Ich meine hier die Adjektive "moralisch", "phantastisch", "psychologisch" oder "modern" aus den oben genannten Beispielen.

3. Kapitel *Vorüberlegungen*: Es werden Vorüberlegungen angestellt, wie sich die potentiell märchenhafte Erzählung untersuchen läßt. Dabei zerlege ich die Erzählung in Handlungsstränge und stelle die beiden Ansätze der Märchenforscher Vladimir Propp und Max Lüthi, die im Kapitel 4 und 5 zur Anwendung kommen sollen, kurz vor, hinterfrage sie und modifiziere sie teilweise.
4. Kapitel *Strukturanalyse*: Mit Hilfe einer Strukturanalyse, die dem Ansatz von Vladimir Propp folgt, soll geprüft werden, inwieweit die Struktur der Erzählung dem Märchenschema entspricht.
5. Kapitel *Stilanalyse*: In einer Stilanalyse, die nach dem Modell von Max Lüthi gestaltet ist, soll untersucht werden, inwieweit der Stil der Erzählung dem Märchenstil entspricht.
6. Kapitel *Auswertung*: Bei der Auswertung der Ergebnisse aus der Struktur- und Stilanalyse soll zuerst eine Bilanz meiner Methodenkombination gezogen werden. Dann gehe ich auf die poetischen Affinitäten der Erzählung, die über das Märchen hinausgehen, ein. Abschließend soll das Wechselverhältnis zwischen der poetischen Gesamtstruktur und dem Märchen aufgedeckt werden.
7. Kapitel *Fazit und Zusammenfassung*: In einem Fazit soll die eingangs gestellte Frage nach der Adaption der Erzählung an das Märchen kurz und zusammenfassend beantwortet werden.
8. Kapitel *Anhang*: Im Anhang verzeichne ich alle verwendeten Abkürzungen und die benutzte Literatur. Außerdem befinden sich dort die Transkriptionslisten zur Strukturanalyse.

Um die Binnengliederung der acht Kapitel zu verdeutlichen und den Gang meiner Argumentationen auch optisch möglichst transparent zu machen, arbeite ich im Inneren der Kapitel mit einem sich selbst erklärenden System von eingerückten Absätzen sowie Fett- und Kursivschrift.

2. INHALTSANGABE DER ERZÄHLUNG

In der Erzählung "Die unendliche Geschichte" von Michael Ende wird die Geschichte eines Träumers und Außenseiters, des Jungen Bastian, beschrieben, der durch die Lektüre des geheimnisvollen Buches "Die unendliche Geschichte" in die Buchwelt Phantásien gelangt und dort die Erfahrungen macht, die ihn nach seiner Rückkehr aus Phantásien in die Wirklichkeit dazu befähigen, sein Verhältnis zu sich selbst und zu seinen Mitmenschen auf eine neue Basis zu stellen.

Die Handlung setzt ein, als sich Bastian, der von hänselnden Schulkameraden verfolgt wird, in das Antiquariat von Herrn Koreander rettet. Statt Trost erfährt er den Spott des Antiquariatsbesitzers. Während einer zwischenzeitlichen Abwesenheit von Herrn Koreander wird Bastian von einem Buch namens "Die unendliche Geschichte" unwiderstehlich angezogen. Bastian stiehlt das Buch und flieht vor seinem schlechten Gewissen auf den Dachboden der Schule, wo er zu lesen beginnt.
Bastian, der Held der Erzählung, erfährt durch die Lektüre vom Land Phantásien und der ´Kindlichen Kaiserin´. Phantásien wird von dem sich dramatisch ausbreitenden Nichts aufgelöst und die ´Kindliche Kaiserin´ hat eine mysteriöse Krankheit. Die Ärzte Phantásiens sind ratlos, aber sie vermuten einen Zusammenhang zwischen der Krankheit der ´Kindlichen Kaiserin´ und dem Vordringen des Nichts. Auf Verlangen der ´Kindlichen Kaiserin´ wird Atréju, ein Indianerjunge, ausgesandt, um ein Heilmittel für die Kaiserin zu suchen und Phantásien auf diese Weise zu retten. Atréju begegnet auf seiner gefährlichen Reise unter anderem der Uralten Morla in den ´Sümpfen der Traurigkeit´, der ´Stimme der Stille´ im ´Südlichen Orakel´ und dem Werwolf Gmork in der Spukstadt. Von ihnen erfährt Atréju nach und nach, daß die Lügen in der Menschenwelt mit dem Nichts in Phantásien in einem kausalen Zusammenhang stehen und daß nur ein Menschenkind die ´Kindliche Kaiserin´ und Phantásien retten kann, indem es der Kaiserin einen neuen Namen gibt.
Bastian, der von Atréju liest, identifiziert sich mit ihm. Atréju erscheint als das Gegenteil Bastians, denn Atréju ist mutig, zäh, gutaussehend, er wird geachtet und ist in eine Gemeinschaft integriert. In kurzen Lektürepausen reflektiert Bastian über seine psychische und soziale Situation in der Wirklichkeit. Dabei erfährt der Leser von dem mangelnden Verhältnis zwischen ihm und seinem Vater seit dem Tod der Mutter.
Als es zu partiellen Wechselwirkungen zwischen der Wirklichkeit und der Buchwelt kommt, überfallen Bastian Angst und Faszination. Die ´Kindliche

Kaiserin´ erscheint Bastian in einer Vision, und plötzlich weiß Bastian, daß ihr neuer Name "Mondenkind" lauten muß. Obwohl Bastian spürt, daß er das von Atréju in der Buchwelt gesuchte Menschenkind ist, sträubt er sich, in die Handlung des unheimlichen Buches einzugreifen, weil dadurch etwas geschehen würde, was der Logik seiner Wirklichkeit, die ja von der prinzipiellen Differenz zwischen Leser und Gelesenem ausgeht, widersprechen würde.
Atréju kehrt zum Elfenbeinturm, dem Wohnsitz der ´Kindlichen Kaiserin´, zurück und berichtet ihr, daß er kein Heilmittel mitbringen konnte. Die ´Kindliche Kaiserin´ widerspricht ihm, indem sie ihm erklärt, daß ein Menschenkind, nämlich Bastian, ihn während seiner Reise begleitet hat und gedanklich ganz nahe bei ihnen ist. Gemeinsam warten Atréju und die ´Kindliche Kaiserin´ darauf, daß Bastian jetzt den neuen Namen "Mondenkind" ausspricht und Phantásien rettet. Der eigentliche Held, Bastian, zögert jedoch noch immer, weil er sich seine ihm zugedachte Rolle nicht zutraut und weil er nicht glauben kann, daß etwas geschehen kann, das den Gesetzen seiner Welt widerspricht.
Daraufhin bricht die ´Kindliche Kaiserin´ zum ´Alten vom Wandernden Berge´ auf, um Bastian zum Eingreifen zu zwingen. Der ´Alte vom Wandernden Berge´ ist das genaue Gegenteil der ´Kindlichen Kaiserin´: Sie ist der Anfang und er ist das Ende. Indem sich Anfang und Ende begegnen, entsteht eine Erzählschleife, in der das bisherige Geschehen unendlich oft wiederholt wird und trotz Bastians verzweifelter Gegenwehr in seinem Kopf dröhnt. Schließlich beugt sich Bastian dem Terror der ewigen Wiederholungen und spricht den Namen "Mondenkind" aus. Dadurch rettet er den bis auf ein Sandkorn zusammengeschrumpften Rest Phantásiens sowie das Leben der Kaiserin und katapultiert sich selbst in die Dimension der Phantasie. Damit endet das 13. der 26 den Buchstaben des Alphabets entsprechenden Kapitel.

In Phantásien begegnet Bastian Mondenkind, von dem er Auryn, das stellvertretende Zeichen der kaiserlichen Macht, erhält. Damit hat Bastian scheinbar unendlich viele Wünsche gewährt bekommen. Mit Bastians Wünschen entsteht Phantásien schließlich neu : der Nachtwald Perelín, die ´Wüste der Farben´ usw. Unbekümmert äußert Bastian einen Wunsch nach dem anderen, weil er die Inschrift Auryns "Tu was du willst" fälschlicherweise als Aufforderung deutet, zu tun, was auch immer ihm beliebt und weil er nicht weiß, daß er nicht unendlich viele Wünsche hat. Bastian wünscht sich all das, was er in seiner Wirklichkeit nicht besessen hat: Schönheit, Kraft, Mut, Ruhm etc.
Von dem Löwen Graógramán erfährt Bastian dann, daß ihn seine Wünsche zu seinem ´Wahren Willen´ führen sollen. Da Bastian noch immer nicht weiß, daß seine Wünsche endlich sind, läßt er sich von seinen Wünschen ohne rechtes Ziel

durch viele Länder Phantásiens führen und begegnet dabei Atréju. Dieser warnt Bastian vor dem Wünschen, weil er erkannt hat, daß Bastian mit jedem neuen Wunsch eine Erinnerung an seine Wirklichkeit verliert. Es kristallisiert sich heraus, daß die Wünsche Bastian Wege bahnen, aber daß sie ihm durch das Vergessen gleichzeitig auch das - ihm noch nicht bewußte - Ziel, nämlich die Rückkehr in die Wirklichkeit, aus dem Gesichtsfeld rücken.
Von den Belehrungen Atréjus beleidigt wendet sich Bastian von diesem ab und versucht mit Hilfe der eigennützigen Magierin Xayíde, die zunehmend Macht über Bastian gewinnt und ihm falsche Wünsche einflüstert, selbst ´Kindlicher Kaiser´ zu werden. Ein Angriff der Rebellen unter Atréju verhindert im letzten Moment, daß Bastians Krönungszeremonie beendet werden kann. In der Schlacht um den Elfenbeinturm unterliegt der für das Wohl seines verblendeten Freundes Bastian kämpfende Atréju jedoch. Zornentbrannt nimmt Bastian die Verfolgung Atréjus und der Rebellen auf und gelangt - scheinbar zufällig - in die ´Alte Kaiser Stadt´.
Von dem Affen Argax, dem Aufseher der ´Alten Kaiser Stadt´, erfährt Bastian, daß seine Erinnerungen und damit auch seine Wünsche fast aufgebraucht sind und daß ihm der Wahnsinn droht, wenn er nicht rechtzeitig seinen ´Wahren Willen´ und den Rückweg in seine Wirklichkeit findet. Erschrocken schwört Bastian allen Äußerlichkeiten, die seinen Aufenthalt in Phantásien bislang bestimmt haben, ab.
Nach seiner Reise über das Nebelmeer erfährt er bei der Dame Aiuóla mütterliche Zuwendung und entdeckt seinen ´Wahren Willen´: Bastian will selbst lieben können. Im ´Bergwerk der Bilder´ gräbt er ein Traumbild seines Vaters aus und gibt seinem ´Wahren Willen´ somit ein Ziel. Bastian, der nun mit seinem letzten Wunsch sogar seinen eigenen Namen vergessen hat, begegnet noch einmal Atréju. Als Bastian Auryn ablegen will, gelangen sie an den Ort Auryn. Bastian darf, nachdem ihm sein Freund Atréju noch einmal geholfen hat, im Brunnen Auryns in den ´Wassern des Lebens´ baden, davon trinken und schließlich zu seinem Vater in die Wirklichkeit zurückkehren.

Bastian, von dem nun alle äußerlichen Eigenschaften, die er in Phantásien besessen hat, abgefallen sind, kehrt zu seinem besorgten Vater zurück und erzählt ihm von seinen Erlebnissen, so daß dieser Tränen, die ´Wasser des Lebens´, vergießt. Das Buch endet mit Beschreibungen von Bastians neuem Selbstvertrauen, das er in Phantásien erwerben und mit in die Wirklichkeit nehmen konnte. Aber auch Bastians psycho-soziale Situation hat sich nach seinen Erlebnissen gewandelt: Das Verhältnis zu seinem Vater kann er auf eine neue Basis stellen und eine Freundschaft mit Herrn Koreander aufbauen.

3. VORÜBERLEGUNGEN

3.1 Möglichkeiten zur Analyse der Erzählung

In diesem Kapitel stelle ich Überlegungen an, wie an "Die unendliche Geschichte" methodisch sinnvoll untersucht werden kann.

Die **Vielschichtigkeit der Erzählung** von Michael Ende erschwert - wie auch in der Forschung bekundet wird - einen geordneten Zugang. Andreas von Prondczynsky etwa sieht sich deshalb gezwungen, seine "Untersuchung zwischen Nach-Erzählung und Analyse hin und her pendeln [zu, M. S.] lassen"[18]. Anders kann er sich "das Eindringen in die opake Erzählstruktur [...] nach reiflicher Überlegung nicht vorstellen."[19] Ein rein chronologisch-linear am Text orientiertes Vorgehen, wie es Prondczynsky wählt, scheint mir jedoch angesichts der ineinandergreifenden Handlungsebenen und getrennten, aber zusammengehörenden Episodenfragmente sehr problematisch zu sein. Ich wähle daher einen anderen Weg, denn es scheint mir unangemessen zu sein, einen Text auf seine Strukturen hin zu untersuchen, ohne das methodische Vorgehen zumindest auf die wichtigsten Grundzüge des narrativen Bauplans abzustimmen. Ansonsten liefe das methodische Vorgehen nämlich Gefahr, die Ergebnisse a priori zu verfälschen, weil dem Text eine falsche Systematik aufoktroyiert würde. Statt dem Text eine ihm wesensfremde Untersuchungssystematik aufzuzwingen, will ich eine am Text orientierte Systematik des Vorgehens entwickeln.

Um einem **an der Systematik des Textes orientierten Vorgehen** gerecht werden zu können, führe ich den Begriff "Handlungsstrang" ein. Der neue Begriff steht für eine Handlungskette, die ihre Glieder zu einer ganzen Geschichte verbindet. Der Handlungsstrang stellt keine einzelne, isolierte Zwischenepisode dar, sondern das durchgehende Ganze inhaltlich zusammengehörender Episoden oder Teilgeschichten. Der neue Terminus soll also der thematischen Zusammengehörigkeit von komplexen Handlungskonstellationen gerecht werden und das übergreifende Ganze der Erzählung im Auge behalten[20]. Mit Hilfe dieser

---

18 Prondczynsky, Andreas von: Die unendliche Sehnsucht nach sich selbst. Auf den Spuren eines neuen Mythos. Versuch über eine "Unendliche Geschichte". Frankfurt a. M. 1983 (= Jugend und Medien, Band 3). S. 13. Den Titel dieses Buches kürze ich in bibliographischen Verweisen künftig mit "DuSnss" ab. Vgl. auch Abkürzungsverzeichnis im Anhang.

19 Ebd. S. 13.

20 Es ist - vorausgreifend im Hinblick auf die Kapitel 3.2.1 und 3.3 - zu betonen, daß Propps Konzept der Sequenzen durch das Konzept der Handlungsstränge nicht ersetzt worden ist. Die Sequenzen der Erzählung erhalten mit den Handlungssträngen lediglich einen größeren, zusammenhaltenden Rahmen.

Handlungsstränge soll ein textgerechtes Vorgehen bei der späteren Struktur- und Stilanalyse gewährleistet werden.

Der **Ansatz bei der Analyse** der Handlungsstränge muß von der formalen Grundkonstruktion der Erzählung ausgehen. Da bei der Definition der Handlungsstränge gefordert war, daß sie eine Ansammlung zusammengehöriger Episoden zu einem thematischen Ganzen vereinigen müssen, bietet sich eine vorläufige Identifizierung der Rahmen- und der Binnenhandlung mit je einem Handlungsstrang an. Ein Ansatz aus der klassischen Erzählforschung, nämlich die Gliederung eines Textes in Erzählebenen, wird somit zur Grundlage für meine späteren strukturalistischen und stilistischen Nachforschungen gemacht. Der Anschluß strukturalistischer und stilistischer Methoden an einen Ansatz aus der klassischen Erzähltheorie ist möglich, weil die - wie bereits angekündigt - zu benutzenden Methoden Vladimir Propps und Max Lüthis der klassischen Erzählforschung nicht widersprechen, sondern sogar mit ihr korrespondieren. Max Lüthis Ansatz ist nämlich ganz offen der klassischen Literaturbetrachtung verpflichtet, und Vladimir Propp greift in seinem Modell trotz seiner strukturalistischen Orientierung einzelne Einteilungen aus der klassischen Erzählforschung - wie die Episode, die er zur Sequenz macht - auf[21]. Es ist meiner Einschätzung nach daher gerechtfertigt, die Analysemethoden Propps und Lüthis mit einem klassischen Ansatz der Literaturbetrachtung zu verbinden.

Im **Zentrum der Analyse** der Handlungsstränge müssen die Interferenzen zwischen den Erzählebenen stehen, weil "Die unendliche Geschichte" nach Sinn und Gestalt von diesen Interferenzen bzw. der Buch-im-Buch-Konstruktion[22] und der daraus folgenden Verschmelzung der Handlungsebenen geprägt wird. Der Eintritt Bastians nach Phantásien stellt die Vollendung der Verschmelzung dar. Sein Austritt beendet die Verschmelzung. Diese beiden markanten Punkte teilen

---

21 Die klassische Idee der "Episode" hat Propp aufgegriffen. Er hat ihr ein strukturalistisches Gerüst gegeben und sie in "Sequenz" umbenannt. Zum Begriff der Sequenz vgl. Schweikle, Günther: Episode. S. 131. In: Metzler-Literatur-Lexikon. Begriffe und Definitionen. Hg. von Günther und Irmgard Schweikle. 2. überarbeitete Auflage. Stuttgart 1990. S. 131. Vgl. zudem Propp, Vladimir: Morphologie des Märchens. S. 91-94. In: Propp, Vladimir: Morphologie des Märchens. Hg. von Karl Eimermacher. Frankfurt a. M. 1975. S. 9-154. Den Titel von Propps Arbeit kürze ich in bibliographischen Verweisen künftig mit "MdM" ab. Vgl. auch Abkürzungsverzeichnis im Anhang.

22 Zu diesem traditionsreichen Motiv des literarischen Hermetismus: Für allgemeine Aspekte vgl. Japp, Uwe: Das Buch im Buch. Eine Figur des literarischen Hermetismus. In: Neue Rundschau 86 (1975). S. 651-670. Speziell zu Michael Ende vgl. Prondzcynsky: DuSnss. S. 36-39.

"Die unendliche Geschichte" in die Abschnitte vor, während und nach der vollendeten Verschmelzung[23].

3.1.1 Die Handlungsstränge vor der Verschmelzung

Eine Zeichnung der Handlungsstränge vor dem völligen Verschmelzen, bei der je ein Handlungsstrang mit der Rahmen- bzw. Binnenhandlung gleichgesetzt wird, ist - wie ein Blick auf die thematischen Zusammenhänge zeigt - ganz offensichtlich geeignet, die Erzählung inhaltlich sinnvoll zu teilen. Der erste Handlungsstrang erzählt von einem lesenden Jungen; der zweite Handlungsstrang berichtet von einem phantastischen Reich. Auch im Schriftbild findet sich diese Einteilung bestätigt. Die rot bzw. grün gedruckten Passagen decken sich mit je einem der zwei Handlungsstränge.
An die gegenseitigen Durchbrechungen der Handlungsstränge ist ihre zunehmende inhaltliche Annäherung geknüpft. Es kommt zu begrenzten Wechselwirkungen zwischen den Handlungen der beiden Stränge, aber noch nicht zu einer Verschmelzung der Linien. Die per definitionem geforderte thematische Einheit der Handlungsstränge bleibt trotz partieller inhaltlicher Übergriffe der Rahmen- in die Binnenhandlung und umgekehrt im Prinzip gewahrt.

3.1.2 Die Handlungsstränge während der Verschmelzung

Die Zeichnung der Handlungsstränge während der völligen Verschmelzung ist nur nach einer zurückgreifenden Betrachtung des Prozesses möglich, der zu der Verschmelzung geführt hat[24].

Dieser **Prozeß der Verschmelzung** läßt sich in sechs qualitativ unterscheidbare und aufeinander aufbauende Stufen unterteilen[25]:

---

23 Der erste Abschnitt erstreckt sich also von Seite 5-190, der zweite befindet sich auf den Seiten 191-419, und der dritte Abschnitt umfaßt die Seiten 419-428.

24 Der Verschmelzungsprozeß vollzieht sich zwar schon innerhalb des ersten der drei Abschnitte, da aber die Art und Weise der Verschmelzung erst jetzt bedeutsam wird, behandele ich ihn erst jetzt.

25 In Michael Endes Erzählung heben sich diese sechs Stufen zwar nicht so übergangslos voneinander ab, wie es das folgende Modell möglicherweise suggeriert, aber die Gültigkeit des Stufenmodells wird dadurch dem Prinzip nach natürlich nicht beeinträchtigt.

1. Der *Auslöser* für den Verschmelzungsprozeß ist der Diebstahl des Buches. Die Handlungen beider Stränge bewegen sich im auslösenden Moment gleichermaßen aufeinander zu. Bastian geht auf das Buch ein, und das Buch zieht Bastian magisch an[26].
2. Durch *Parallelität und Unabhängigkeit* ist das Nebeneinander der beiden Handlungsstränge am Anfang der Erzählung gekennzeichnet: "Er [Bastian, M. S.] war froh, daß die Unendliche Geschichte nichts mit ihr [der Wirklichkeit, M. S.] zu tun hatte."[27] Bastians rot gedruckte Zwischengedanken kreisen vornehmlich um seine Familien- und Schulsituation[28]. Atréju hat noch keine Einflüsse aus der Menschenwelt erlebt[29].
3. Dann entstehen *Partizipation und einseitige Abhängigkeit*. Bastian beginnt sich zunehmend mit Atréju zu identifizieren[30], da aber Atréju noch immer nichts von Bastian weiß, bleibt die Verbindung zwischen Bastians Welt und Atréjus Welt einseitig. Atréju wächst für Bastian in die Rolle des Vorbilds hinein[31]. Die Handlung des ersten Handlungsstrangs macht einen Schritt auf die Handlung des zweiten Strangs zu.
4. Durch *Korrespondenzen und Koppelungen* beginnen die beiden Handlungsstränge in einer auffälligen Weise zu harmonieren und sich einander anzupassen[32]. Die Teilhandlungen finden zu einem gemeinsamen Spiel zusammen. Dabei kommt die Handlung des ersten Strangs der Handlung des zweiten Strangs stärker entgegen als umgekehrt. Doch die Koppelungen bleiben für beide Welten noch ohne Auswirkungen. Die prinzipielle Trennung der Welten wird nach wie vor aufrecht erhalten.
5. Eine *zunehmende Interferenz* charakterisiert nun das Verhältnis der beiden Handlungsstränge. Die Rahmenhandlung nähert sich der Binnenhandlung in vielen kleinen Schritten. Die Binnenhandlung bewegt sich auf die

---

26 Ende: DuG. S. 10-12.

27 Ebd. S. 25.

28 Vgl. ebd. S. 34-35, 38, 49, 54-55 und 66-67.

29 Zum ersten Mal wirkt Bastian mit einem Schreckensschrei auf Phanásien ein. Vgl. ebd. S. 70.

30 Beispiele für den Einfluß der Lektüre und Identifikation: Vgl. ebd. S. 46 und 57.

31 Bastian beschließt, seine Flucht nicht aufzugeben, denn auch "Atréju würde nicht so schnell aufgeben, nur weil es ein bißchen schwierig wird." Ebd. S. 66.

32 Wenn Atréju ißt, bekommt auch Bastian wie nach einer unsichtbaren Korrespondenz mit Atréju Hunger oder beginnt sogar zu essen. Vgl. ebd. S. 49. Als Atréju bei den Zweisiedlern in einen tiefen Schlaf fällt, nutzt Bastian just diese Zeit für einen Gang zur Toilette. Bastian kehrt genau zu dem Zeitpunkt zurück, als Atréju wieder erwacht. Die Handlungen Bastians und Atréjus passen genau aneinander. Vgl. ebd. S. 79. Die Koppelung zwischen Phantasie und Wirklichkeit wird später auch auf thematisch-konzeptioneller Ebene durch den Zusammenhang zwischen den Lügen in der "Menschenwelt" und den Zerstörungen in Phantásien deutlich. Vgl. ebd. S. 144-145.

Rahmenhandlung in wenigen großen Schritten zu[33]. Die Grenzen zwischen Bastians und Atréjus Welt verschwimmen, aber sie werden noch nicht beseitigt. Partiell ist schon aus dem Nebeneinander ein Ineinander und aus der einseitigen Beeinflussung eine beiderseitige Einflußnahme geworden.

6. Die *Verschmelzung* von Rahmen- und Binnenhandlung resultiert aus den sich häufenden Interferenzen[34]. Um die Verschmelzung zu vollziehen, machen jetzt beide Teilhandlungen einen großen Schritt aufeinander zu. Beide Handlungsstränge liegen nun deckungsgleich übereinander und verbinden sich zu einer neuen Einheit[35]. Der folgende Abschnitt der Erzählung ist weder eine reine Fortsetzung des Bastian-Strangs noch eine reine Fortführung des Phantásien-Strangs, sondern beides zugleich und gleichermaßen[36]. In dem nun folgenden, gemischten Erzählabschnitt ist es nicht mehr möglich, die beiden Ursprungsstränge voneinander zu trennen.

Nun können **Rückschlüsse auf die Konstruktion und Interpretation** von Endes Erzählung in dem Abschnitt des Verschmelzungsprozesses und der völligen Verschmelzung gezogen werden:

Die *Verschmelzung initiiert einen Rollenwechsel Bastians*. Er gibt seine passive, rezipierende Rolle auf und wird zum Produzenten der Erzählung und Akteur in der Erzählung. Mit anderen Worten: Der passive Held Bastian wird zu einem kreativen und aktiven Helden[37]. Nach der Verschmelzung von Rahmen- und

---

33 Beispiele für die Entwicklung beider Stränge aufeinander zu: das Erscheinen der ´Kindlichen Kaiserin´ auf dem Dachboden oder Bastians Aufforderung an Atréju beim Ohne Schlüssel Tor. Vgl. ebd. S. 160-162 und 101. Die Einwirkungen des ersten auf den zweiten Handlungsstrang sind zwar zahlreicher als im umgekehrten Fall, aber das Erscheinen der Kaiserin auf dem Dachboden ist für den Fortgang der Erzählung viel bedeutsamer als etwa Bastians Schrei bei Ygramul.

34 "In der raschen Aufeinanderfolge von Sätzen der Rahmen- und der Binnenhandlung werden Bastians ängstliche Zweifel an seiner Fähigkeit zu helfen und die zuversichtliche Hoffnung der Kindlichen Kaiserin auf die Heilung durch einen neuen Namen einander konfrontiert, so daß sich die Spannung auf den Augenblick hin steigert, in dem der Junge ihn endlich ausspricht." Kirchhoff, Ursula: Michael Ende: "Momo" und "Die unendliche Geschichte" (II). Werkanalyse und Ortsbestimmung. Teil II. S.59. In: Jugendbuchmagazin 34 (1984). S. 58-64.

35 Am deutlichsten wird diese Überlagerung im Sternenkloster, als Bastian mit Hilfe von Al´Tsahir zeigt, daß unmittelbar über Phantásien der Speicher des Schulhauses ist. Vgl. Ende: DuG. S. 334.

36 Die fortgesetzte Verwendung der grünen Schrift ist irreführend, denn sie mißachtet die gleichzeitige Fortführung phantásischer *und* realer Elemente. Eine grün-rote Mischfarbe (Braun) wäre konsequent gewesen (aber sie hätte den ohnehin schon aufwendigen Zweifarbendruck wohl noch weiter verteuert). Es werden nach der völligen Verschmelzung nämlich nicht nur Elemente aus Phantásien, sondern auch aus der Wirklichkeit weitergetragen. Die Weiterführung von Elementen aus der Realität zeigt sich etwa in der fortgesetzten Personengeschichte Bastians oder etwa an den Gestalten der drei ´Tief Sinnenden´, die aus den ausgestopften Tieren auf dem Dachboden entstanden sind.

37 Vgl. Kirchhoff: Michael Ende. Teil II. S. 59-60.

Binnenhandlung kann "Die unendliche Geschichte" nur noch mit ihm und durch ihn weitergeführt werden. "Allerdings hat dies interessanterweise keinerlei Auswirkungen auf die Erzählperspektive [...]."[38] Der auktoriale und allwissende Erzähler bleibt erhalten, obwohl er als Mittelsmann zwischen Fiktion und Realität in dieser Erzählkonstruktion gar keinen Platz mehr hat[39]. Dieser dem Märchen formal entsprechende Erzähler ist durch die Verschmelzung in einen Widerspruch zur Form geraten.

Da Michael Ende den *phantastischen Charakter der Interferenzen* zunächst lediglich andeutet, ohne ihn jedoch als solchen unmißverständlich zu kennzeichnen[40], bleiben Bastian und der Leser lange Zeit unschlüssig, ob sie einen seltsamen aber natürlichen Zufall oder aber ein unheimliches und übernatürliches Phänomen beobachten. Diese Unschlüssigkeit entspricht der zentralen Konzeption Tzvetan Todorovs zur Beschreibung der phantastischen Literatur[41]. Im Laufe des weiteren Geschehens macht es Michael Ende Bastian und dem Leser jedoch immer schwerer, an einen Zufall zu glauben[42]. Bastian nimmt diese Interferenzen und die schwindende Distanz zwischen den Welten mit Schrecken und Faszination hin[43].

Mit der Verschmelzung ist eine *neue Erzähleinheit* entstanden. Diese neue Erzähleinheit beruht insbesondere auf der Konzeption der Wünsche. Teilweise greift der neue Bedingungskontext alte Handlungselemente, die schon vor der Verschmelzung eine Rolle gespielt haben, auf[44]. Aber das ändert nichts daran, daß nach der Verschmelzung neue Voraussetzungen, Motive, Ziele, Intentionen und

---

38 Lehnert, Gertrud: Moderne und postmoderne Elemente in der "phantastischen" Kinderliteratur des 20. Jahrhunderts. S. 186. In: Kinderliteratur und Moderne. Ästhetische Herausforderungen für die Kinderliteratur im 20. Jahrhundert. Hg. von Hans-Heino Ewers in Verbindung mit der Arbeitsgemeinschaft Kinder- und Jugendliteraturforschung. Weinheim 1990. S. 175-196.

39 Vgl. Filz, Walter: Es war einmal? Elemente des Märchens in der deutschen Literatur der siebziger Jahre. Diss. Köln. Frankfurt a. M. 1989 (= Kölner Studien zur Literaturwissenschaft, Band 1). S. 156. Den Titel dieses Buches kürze ich in bibliographischen Verweisen künftig mit "Ewe" ab. Vgl. auch Abkürzungsverzeichnis im Anhang. Wather Filz kommt zu dem Ergebnis, daß "das Buch über alle Ebenen hinweg immer nur auf sich selbst verweist und damit hermetisch ´dicht´ ist. ´Die unendliche Geschichte´ gibt sich als ihr eigener Produzent aus." Ebd. S. 156-157.

40 Der Schrei bei Ygramul und das Spiegelbild beim zweiten Tor legen zwar den Einfluß Bastians sehr nahe, aber die Möglichkeit einer zufälligen Übereinstimmung bleibt zumindest theoretisch bestehen.

41 Vgl. Todorov, Tzvetan: Einführung in die fantastische Literatur. München 1972. S. 140.

42 Beim Ohne Schlüssel Tor ist es schon schwierig, noch an einen Zufall zu glauben. Bastian scheint dort Atréju durch das Tor zu lenken. Vgl. Ende: DuG. S. 101. Als Bastian die ´Kindliche Kaiserin´ auf dem Dachboden erscheint, wird die Ahnung, daß es sich hier um keine Zufälle handelt, schließlich zur Gewißheit. Vgl. ebd. S. 160-162.

43 Vgl. ebd. S. 99-100.

44 Wieder aufgegriffen werden: die ´Kindliche Kaiserin´, Atréju, Fuchur, Auryn, der Elfenbeinturm, Bastian und seine Probleme in der Wirklichkeit.

Handlungsmuster entstehen[45]. Diese neuen thematischen, intentionalen und strukturellen Konstruktionen sind keine bloße Weiterführung der ursprünglichen Handlungsstränge. Mit der Verschmelzung ist vielmehr ein neuer Handlungsstrang mit einer eigenen Handlungsgrundlage entstanden[46]. Dieser dritte Handlungsstrang reicht vom Eintritt Bastians nach Phantásien bis zu seinem Austritt und stellt einen Teil der Binnenhandlung dar[47].

Durch die Verschmelzung werden *Phantasie und Wirklichkeit* zusammengeführt. In der Mischwelt des dritten Handlungsstrangs begegnen sich aber nicht nur Wirklichkeit und Phantasie, sondern auch "Ich und Welt, Innen und Außen, Subjekt und Objekt"[48]. Dieser "Ansatz ist [...] romantischen Ursprungs: was aus der Phantasie hervorgeht [...], erweitert den alltäglichen Erfahrungsraum."[49] Endes Intention liegt darin, diese Dualitäten künstlerisch zusammenzuführen und aufzuheben[50]. Durch den Verschmelzungsprozeß führt Ende Phantasie und Wirklichkeit zu einer ausbalancierten Synthese, die im Laufe des dritten Handlungsstrangs durch Bastians Wünsche langsam zerstört wird. Das Mischungsverhältnis von Phantasie und Wirklichkeit entwickelt sich also dynamisch und entspricht der von Marianne Wünsch für die phantastische Literatur beschriebenen "Unschärferelation"[51]. Der Bezug zur Phantasie beginnt

---

45 Die ´Kindliche Kaiserin´ ist nun nicht mehr die Empfangende, sondern die Gebende. Ihre düstere Seite wird mit ihrer Gleichgültigkeit gegenüber Bastians Schicksal in Phantásien deutlich. Atréju und Fuchur werden aus dem Zentrum der Handlungen an den Rand gerückt und meist zu Helfern degradiert. Die Bedeutung Auryns hat sich gewandelt. Bastians Probleme und Wünsche stehen nun nicht mehr - wie in der ersten Hälfte des Buches - am Rande, sondern im Zentrum des Geschehens. Es wird nun nicht mehr die Bedrohung der Phantasie, sondern deren Heilungskraft und Gefahr für die Psyche des Menschen thematisiert. Dazu bedient sich Ende mit Hilfe der Wünsche eines neuen Konzepts. Beispiele für das Aufgreifen und Verändern von Elementen aus der ersten Hälfte des Buches sind aber auch in Details zu finden. An den Gegenständen auf dem Schulspeicher wird dies deutlich: Der verstaubte Spiegel wird zum Zauberspiegel, der Leuchter zum Fahnenemblem und die ausgestopften Tiere zu den drei ´Tief Sinnenden´. Vgl. Kirchhoff, Ursula: Michael Ende: "Momo" und "Die unendliche Geschichte" (I). Teil I. S 15. In: Jugendbuchmagazin 34 (1984). S. 13-19.

46 Zu der Neuartigkeit des Konzepts im dritten Strang vgl. Kapitel 4.1 und 4.3.3.

47 Er erstreckt sich in der Erzählung von Seite 191 bis Seite 419.

48 Kirchhoff: Michael Ende. Teil I. S. 14.

49 Wernsdorff: BgdN. S. 71.

50 Ende sagt selbst, daß er versucht, "Innenwelt in Außenwelt zu verwandeln, so daß sich das eine im anderen wiedererkennt" Eppler, Erhard. Ende, Michael. Tächl, Hanne: Phantasie/Kultur/Politik. Protokoll eines Gesprächs. Stuttgart 1982. S. 123. Durch die Technik des Interferierens und Verschmelzens soll "suggeriert werden, daß Phantasie und Wirklichkeit keine strengen Grenzen gegeneinander ziehen, sondern ein ständiger Austausch zwischen ihnen stattfindet." Prondczynsky: DuSnss. S. 38-39.

51 Wünsch, Marianne: Die fantastische Literatur der frühen Moderne (1890-1930). Definition. Denkgeschichtlicher Kontext. Strukturen. München 1991. S. 248. "Gemeint ist damit, daß es in diesem Literatursystem Relationen zwischen zwei Größen gibt, von denen gilt, daß, wenn die eine realisiert bzw. dominant ist, die andere notwendigerweise ausgeblendet oder als unterworfen und abhängig erfahren wird. [...] Von zwei korrelierten Größen werden also nicht beide gleichzeitig im selben Umfang realisiert, sondern immer nur auf Kosten der

allmählich, die Oberhand zu gewinnen[52]. Der dritte Handlungsstrang, der anfangs aus einem ausgewogenen Verhältnis von Phantasie und Wirklichkeit bestanden hat, bekommt eine zunehmend einseitige Gewichtung[53]. Nur knapp entgeht Bastian seiner Auflösung in der Phantasie.

Zusammenfassend kann also für die Zeichnung der Handlungsstränge während des Verschmelzungsprozesses und der völligen Verschmelzung gesagt werden:

1. Im *Vorfeld der Verschmelzung* bewegen sich die Handlungen der ersten beiden Handlungsstränge aufeinander zu. Die Handlung des ersten Handlungsstrangs macht dabei viele kleine Schritte; die Handlung des zweiten Handlungsstrangs macht wenige große Schritte.
2. Durch die *völlige Verschmelzung der beiden Ursprungsstränge* entsteht ein dritter Handlungsstrang. Der dritte Strang beginnt mit Bastians Aufbruch aus der Wirklichkeit und endet mit dessen Rückkehr.
3. *Im Laufe des dritten Handlungsstrangs* geht dessen anfänglich ausgewogene Mischung verloren, so daß Bastians Bezug zur Wirklichkeit zugunsten seines Bezuges zu Phantásien vernachlässigt wird. Die Umorientierung auf die Wirklichkeit gelingt Bastian gerade noch rechtzeitig.

3.1.3 Die Handlungsstränge nach der Verschmelzung

Bastians Rückkehr in die Wirklichkeit hat weitreichende Konsequenzen für die Zeichnung der Handlungsstränge, denn der dritte Handlungsstrang wird bei der Rückkehr Bastians aufgelöst, und die strikte Trennung der Welten wird wiederhergestellt. Das einzige, was Bastian aus Phantásien mitnehmen kann, ist seine dort gemachte Erfahrung. Der erste Handlungsstrang wird wieder aufgegriffen. Wie in einem Bildungsroman werden abschließend nur noch die Veränderungen im Leben des Helden angedeutet, die sich durch seine innere Entwicklung ergeben haben.

---

anderen. Diese Unschärferelation ist kein statisches Gleichgewicht, sondern ein dynamisches Ungleichgewicht. Sie ist immer ein Prozeß, in dem es um ein Mehr oder Weniger an Dominanz oder Dominiertheit geht [...]." Ebd. S. 248.

52 Im Nachtwald von Perelín ist Bastians Balance zwischen Phantasie und Realitätsbezug noch kaum bedroht. Aber die Wünsche Bastians eliminieren zunehmend seine Verbindungen zur Wirklichkeit und zementieren somit sein Gefängnis in der Phantasie.

53 Wenn der dritte Strang in rot-grüner Mischfarbe abgedruckt wäre, dann müßte er in seinem weiteren Verlauf immer grüner werden. Die "roten" Elemente aus der Wirklichkeit gehen allmählich verloren. Bastian droht, zum Phantásier zu werden.

Der zweite Handlungsstrang wird nach Bastians Rückkehr in die Wirklichkeit nicht mehr weiter verfolgt. Dies ist auch gar nicht notwendig, denn die Geschichte Phantásiens entwickelt sich nicht wirklich weiter, sondern wiederholt sich nur in immer neuen Variationen. Anders als in der linear verstandenen Geschichte der Wirklichkeit[54] ist Phántasien in einem zyklischen Weltablauf gefangen. Phantásien muß nämlich durch die Namensgebung eines Menschenkindes immer wieder erneuert werden[55].

Es kann also zum einen festgehalten werden, daß nach der völligen Verschmelzung nur der erste Handlungsstrang weitergeführt wird. Zum anderen läßt sich sagen, daß das Verhältnis von Menschenwelt und Phantásien bzw. von Rahmen- und Binnenhandlung durch den Gegensatz von dem zyklisch geprägten Weltaufbau Phantásiens und dem linear geprägten Weltverständnis der Wirklichkeit bestimmt wird.

3.1.4 Verhältnis zwischen Handlungssträngen und Weltsystemen

In diesem Kapitel sollen abschließende Bemerkungen zu der Zeichnung der Handlungsstränge gemacht werden.

Für das **Verhältnis zwischen Handlungssträngen und Erzählebenen** muß - wie die bisherigen Untersuchungen ergaben - festgehalten werden:

1. Der *erste Handlungsstrang* deckt sich mit der rot gedruckten Rahmenhandlung.
2. Der *zweite Handlungsstrang* umfaßt den Teil der grün gedruckten Binnenhandlung bis zur Rettung Phantásiens vor dem Nichts.
3. Der *dritte Handlungsstrang* schließlich umfaßt den - irreführenderweise ebenfalls grün gedruckten - Teil der Binnenhandlung, der von der Rettung Phantásiens bis zur Rückkehr Bastians in die Wirklichkeit reicht.

---

54 Die Wirklichkeit wurde im Bereich des Christentums von der Vorstellung geprägt, daß der Ablauf der Geschichte linear ist. Die Geschichte der Wirklichkeit wird nach abendländischer Anschauung also nicht als Kreislauf verstanden. Vgl. Elser, M. Ewald, S. Murrer, G.: Enzyklopädie der Religionen. Augsburg 1990. S. 403.

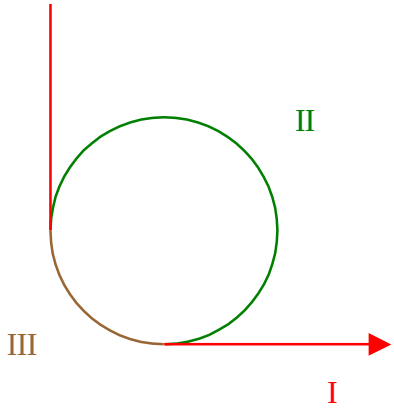
55 Vor Bastian waren schon viele andere Menschen in Phantásien. Zu diesen gehört beispielsweise Herr Koreander und einer, "der *Schexpir* oder so ähnlich geheißen hatte." Ende: DuG. S. 273. Deutlicher wird der Zyklus Phantásiens in dem daran geknüpften Leben der Kaiserin. Die Uralte Morla sagt über das Leben der Kaiserin und somit über Phantásien: "Ihr Dasein bemißt sich nicht nach Dauer, sondern nach Namen. Sie braucht einen neuen Namen, immer wieder einen neuen." Ebd. S. 60. Phantásien braucht immer Besucher aus der Menschenwelt. "Sonst geht Phantásien früher oder später von neuem zugrunde [...]." Ebd. S. 289.

Der Begriff der Binnenhandlung ist also als Oberbegriff für den zweiten und dritten Handlungsstrang zu betrachten. Die Rahmenhandlung kann mit dem ersten Handlungsstrang identifiziert werden.

Für das **Verhältnis der drei Handlungsstränge zueinander** kann daher unter Berücksichtigung der verschiedenen Weltsysteme die folgende graphische Darstellung entworfen werden: Eine gerade rote Linie (Bastians Leben in der Wirklichkeit) steuert auf einen großen grünen Kreis (den Zyklus Phantásiens) zu. Dann berührt die Linie den Kreis, verschmilzt mit der Kreisbahn (Eintritt Bastians nach Phantásien) und folgt ihr draufhin ein Stückchen (Bastians Aufenthalt in Phantásien). Dabei wird die Linie immer mehr von ihrer ursprünglichen Richtung abgelenkt. Als die Linie schließlich ganz in den Bann der Kreisbahn zu geraten droht (Bastian läuft Gefahr, Phantásien nie wieder verlassen zu können), löst sich die Linie von den Anziehungskräften des Kreises. Als gerade rote Linie verläßt sie die Kreisbahn in eine nun veränderte Richtung (Bastian kehrt in die Wirklichkeit als Veränderter zurück.). Die Darstellungsform der drei Handlungslinien resultiert also aus den unterschiedlichen Weltentwürfen. Die Abbildung 1 zeigt das generelle Verhältnis von Menschenwelt und Phantásien bzw. von Rahmen- und Binnenhandlung in Endes Erzählung.

Abbildung 1:

Rot	:	*Handlungsstrang I*
Grün	:	*Handlungsstrang II*
Braun	:	*Handlungsstrang III*
Kreis	:	*Phantasie / Phantásien*
Linie	:	*Bastian / Wirklichkeit*



3.2 Möglichkeiten zur Analyse des Märchenhaften

Dieses Kapitel umfaßt einige grundsätzliche Vorüberlegungen, wie das potentiell Märchenhafte überhaupt untersucht werden kann. Die folgenden Absätze stellen insofern den zweiten Teil des methodischen Fundaments meiner Arbeit dar. Zuerst muß das Märchen von der scheinbar nahe verwandten Phantastik abgegrenzt werden. Dann soll eine Bestimmungsgrundlage für das potentiell Märchenhafte gefunden werden, und zuletzt will ich die Wahl der Untersuchungsmethoden begründen.

Eine **Abgrenzung des Märchens von der Phantastik** ist für den Gang meiner Untersuchung erforderlich, um eine Verwechslung von Märchenelementen mit Elementen der Phantastik auszuschließen. Volks- bzw. Kunstmärchen und Phantastik stehen zwar nicht beziehungslos nebeneinander, aber zu Recht stellen Marli Schütze und Marianne Wünsch fest, daß eine Gleichsetzung von Phantastik und Kunstmärchen, wie sie etwa Hermann Bausinger vornimmt[56], die Gegenstände in ein falsches Licht rückt[57]. Unter "Phantastik" verstehe ich im Anschluß an Marianne Wünsch keinen "Texttyp", sondern eine "elementarere narrative Struktur"[58]. Mit diesen Strukturen teilt das Märchen zwar die Verletzung "fundamental-ontologische[r] Basispostulate"[59] und den Bezug auf einige ähnliche Motive, aber dennoch unterscheiden sich Märchen und Phantastik in mehreren wichtigen Grundzügen:

1. Die *Abfolge der Erzähleinheiten* ist - wie Vladimir Propp zeigt - im Märchen bedeutsam[60]. Die phantastische Struktur ist hingegen "nicht an eine bestimmte Stelle in der Textabfolge gebunden"[61].
2. Die *Verletzung der Basispostulate* wird von den Märchenfiguren - anders als vom "Klassifikator der Realitätsinkompatibilität"[62] in der phantastischen

---

56 Vgl. Bausinger: Märchen, Phantasie und Wirklichkeit. S. 170.

57 Vgl. Schütze, Marli: Neue Wege nach Narnia und Mittelerde. Handlungskonstituenten in der Fantasy-Literatur von C. S. Lewis und J. R. R. Tolkien. Diss. Gießen. Frankfurt a. M. 1986 (= Europäische Hochschulschriften, Band 156). S 9. Auf diese Verkürzung macht auch Marianne Wünsch aufmerksam. Vgl. Wünsch: Die fantastische Literatur. S. 34.

58 Ebd. S. 34. Das letzte Wort des Zitats ist im Orginal kursiv gedruckt. Normalschrift durch mich, M. S.

59 Ebd. S. 34.

60 Vgl. Propp: MdM. S. 28.

61 Vgl. Wünsch: Die fantastische Literatur. S. 34.

62 Ebd. S. 36. Marianne Wünsch knüpft mit diesem Terminus an Todorovs und Finnés Konzeption des implizierten Lesers an. Da dessen Funktion nicht nur von einer Person, sondern auch von einer Instanz wahrgenommen werden kann, spricht Marianne Wünsch jedoch korrekter als diese von einem "Klassifikator der Realitätsinkompatibilität".

Literatur - nicht als unerklärlich oder erstaunlich, sondern als selbstverständlich betrachtet[63].

3. Die *Opposition zweier Teilwelten*, d. h. die Welten des Natürlichen und des Übernatürlichen, ist dem Märchen im Gegensatz zur Phantastik fremd, weil das Märchen trotz einer häufig durchgeführten räumlichen Trennung des Natürlichen vom Übernatürlichen eine prinzipiell eindimensionale Welt zeigt[64].

Analysen zum potentiell Märchenhaften können also nur sehr bedingt etwas mit Untersuchungen zu phantastischen Strukturen gemeinsam haben. Meine Analysen dürfen sich folglich nicht an den Untersuchungsmustern der Phantastik orientieren, sondern müssen sich einen eigenen Weg suchen.

Es muß also eine **Bestimmungsgrundlage für das Märchenhafte** in Endes Erzählung gefunden werden. Es ist dabei zunächst zu prüfen, ob es prinzipiell gerechtfertigt ist, die Definitionen des Volksmärchens zu einer solchen Bestimmungsgrundlage zu machen, denn "Die unendliche Geschichte" ist ja kein Volksmärchen, sondern bestenfalls ein Kunstmärchen[65]. Als Bestimmungsgrundlage kann das Kunstmärchen jedoch nicht dienen, weil es für das Kunstmärchen im Gegensatz zum Volksmärchen keine ausreichende Definition gibt[66]. Der scheinbar grundsätzliche Gegensatz von Volks- und Kunstmärchen löst sich jedoch auf, wenn man bedenkt, daß Kunstmärchen "keine selbständige literarische Gattung"[67] bilden und "erst durch den Bezug auf die Folie Volksmärchen"[68] ihre Berechtigung erhalten. Die strikte Differenzierung in Volks- und Kunstmärchen gilt ohnehin als Hindernis für die sachgerechte Definition des

---

63 Todorov stellt für das Märchen und alle anderen ´unvermischt wunderbaren´ Texttypen fest, daß hierbei die übernatürlichen Ereignisse - im Gegensatz zur Phantastik - keinerlei Überraschung auslösen. Vgl. Todorov: Einführung in die fantastische Literatur. S. 51.

64 Zur Eindimensionalität im Märchen vgl. Lüthi, Max: Das europäische Volksmärchen. Form und Wesen. 9. Auflage. Tübingen 1992 (= UTB, Band 312). S. 8-12. Den Titel dieses Buches kürze ich in bibliographischen Verweisen künftig mit "DeV" ab. Vgl. auch Abkürzungsverzeichnis im Anhang.

65 Schließlich kommt "Die unendliche Geschichte" von einem bestimmbaren Autor und wurde nicht durch das Volk vermittelt. Zur Unterscheidung von Volks- und Kunstmärchen vgl. Tismar, Jens: Kunstmärchen. 2. durchgesehene und vermehrte Auflage. Stuttgart 1983. S. 1-4.

66 "Trotz der Vielzahl von Kunstmärchenstudien gibt es bislang keine hinreichend umfassende und befriedigende Definition der Erzählgattung Kunstmärchen. Der Versuch, sie zu definieren, endet bisher zumeist in einer Darstellung ihrer Geschichte [...]." Ebd. S. 4.

67 Ebd. S. 3. Das Wort "selbständige" ist im Orginal kursiv gedruckt. Normalschrift durch mich, M. S.

68 Ebd. S. 3. Die Wort "Volksmärchen" ist im Orginal kursiv gedruckt. Normalschrift durch mich, M. S.

Märchens[69]. "Das Gemeinsame der Kunstmärchen liegt im Volksmärchen, auf das sie sich durchweg beziehen, allerdings von Fall zu Fall auf unterschiedliche Weise und in unterschiedlichem Maß. [...] Die Vielfalt der Kunstmärchen hat ihren Hauptnenner nicht in sich, sondern außer sich. Sie hat ihn nicht in einem eigenen, selbstentwickelten Merkmalbestand, sondern in einem Orientierungsmuster, das vor und jenseits der eigenen Gattungsgeschichte besteht."[70] Und schließlich: "Eine Gattung im strengen literaturwissenschaftlichen Sinn bilden die Kunstmärchen [...] nicht; sie sind [...] Auseinandersetzungen mit Wesen und Struktur des Volksmärchens im Kontakt mit literarischen Moden [...] oder geistesgeschichtlichen Strömungen."[71] Diese Beobachtungen legen zwei Schlußfolgerungen nahe.

Zum einen: Die *Untersuchung eines Kunstmärchens* mit Hilfe von Kategorien des Volksmärchens ist nicht nur prinzipiell möglich, sondern sogar absolut notwendig. Bausinger lehnt es zwar ab, das Kunstmärchen allein nach seiner Nähe zum Volksmärchen zu bewerten, aber auch er gibt zu, daß das Volksmärchen zweifellos "dienliche Kategorien zur Beurteilung des Kunstmärchens an[bietet, M.S.]"[72]. Es ist festzuhalten, daß die Methoden, die für Volksmärchen konzipiert worden sind, sich ebenso für die Beurteilung von Kunstmärchen eignen, weil das Kunstmärchen nur auf der Grundlage von Volksmärchen verstanden werden kann.

Zum anderen: Nur *bestimmte Bausteine der Gattung "Märchen"* werden entliehen. Kunstmärchen beziehen sich zwar auf das Schema des Volksmärchens, aber sie tun dies nicht in jeder Hinsicht. Kunstmärchen sind also aus den Bausteinen verschiedener Gattungen - unter anderem aus denen des Märchens - zusammengesetzt. Einen aus dem Märchen entliehenen Gattungsbaustein bezeichne ich fortan mit dem Begriff "Märchenelement". Mit diesem Terminus sind nicht die konkret-inhaltlichen Motive auf der Oberfläche der einzelnen Märchen, sondern die tiefer liegenden morphologischen und stilistischen Strukturen gemeint, die einen Text zum Märchen machen. Schließlich sind es die grundlegeneden Stil- und Strukturmerkmale und weniger die konkret-inhaltlichen Motive auf der Textoberfläche, die das Märchen als Gattung formen[73]. Unter

---

69 Moser, Dietz-Rüdiger: Theorie- und Methodenprobleme der Märchenforschung. Zugleich der Versuch einer Definition des "Märchens". S. 63. In: Jahrbuch für Volkskunde Neue Folge 3 (1980). S. 47-64.

70 Klotz, Volker: Das europäische Kunstmärchen. Fünfundzwanzig Kapitel seiner Geschichte von der Renaissance bis zur Moderne. Stuttgart 1985.

71 Tismar, Jens: Kunstmärchen. S. 257. In: Metzler-Literatur-Lexikon. Begriffe und Definitionen. Hg. von Günther und Irmgard Schweikle. 2. überarbeitete Auflage. Stuttgart 1990. S. 256-257.

72 Bausinger, Hermann: "Historisierende" Tendenzen im deutschen Märchen seit der Romantik. Requisitverschiebung und Requisiterstarrung. S. 285. In: Wirkendes Wort 10 (1960). S. 279-286.

73 Ein konkret-inhaltliches Märchenmotiv auf der Textoberfläche wäre beispielsweise das Stiefmutter-Motiv. Diese Oberflächenstrukturen sind jedoch nicht mit dem Begriff

einem Märchen-element verstehe ich folglich einen der Gattungsbausteine, aus denen die Gattung Märchen zusammengesetzt ist. Je nachdem, ob ein Kunstmärchen viele oder wenige bzw. zentrale oder unwichtigere Märchenelemente in sich vereinigt und sie in märchentypischer Weise gruppiert, orientiert es sich folglich mehr oder weniger stark an seiner Vorbildgattung. Indem eine potentiell märchenhafte Erzählung auf die Einbeziehung von Märchenelementen hin untersucht wird, läßt sich also das Ausmaß und der Charakter des Märchenhaften bestimmen.
Unter diesen Voraussetzungen wird sich das Verhältnis zwischen Endes Erzählung und dem Volksmärchen herauskristallisieren. Die Ergebnisse meiner Untersuchung werden nicht über den Gesamteindruck des Textes herangetragen, sondern basieren auf der systematisierten Erfassung von Märchenelementen.

Durch die **Kombination einer Strukturanalyse mit einer Stilanalyse** soll der Komplexität der Märchenelemente Rechnung getragen werden. Diese Methodenkombination läßt nicht nur eine größere Systematik, sondern auch ein differenzierteres Ergebnis erwarten. Außerdem wird durch die Anwendung von zwei grundsätzlich unterschiedlichen Analysen das methodische Vorgehen in meiner Untersuchung ausbalanciert und gegen einseitige Tendenzen abgeschirmt. Für diese Zwecke bietet sich eine Kombination der Methoden von Vladimir Propp und Max Lüthi an, zumal Max Lüthi Propps Strukturanalyse explizit als "eine Art Gegenstück"[74] zu seiner Stilanalyse bezeichnet. Lüthis Überlegung, daß Propps Konzeption durch sein Konzept ergänzt werden müßte, führt ihn zu der Überzeugung: "Propps Strukturanalyse und meine Stilanalyse ergänzen einander."[75] Und Vladimir Propp sagt seinerseits ganz ausdrücklich: "Der Märchenstil ist ein Phänomen, das gesondert zu erforschen ist."[76]
Angesichts der Tatsachen, daß beide Methoden in der Märchenforschung anerkannt sind und trotz aller Kritik in einem sehr hohen wissenschaftlichen

---

"Märchenelement" gemeint. Das Stiefmütter-Motiv ist nämlich kein genuines Gattungsmerkmal des Märchens. Und auch das Vorhandensein beispielsweise eines Königs, eines Drachens und eine Suche nach einer Prinzessin macht einen Text noch nicht zum Märchen. "Vom Motiv her läßt sich die Gattung Märchen nicht bestimmen, es kommt auf ihre Darstellung und Funktion, auf Struktur und Stil an." Poser, Therese: Das Volksmärchen. Theorie, Analyse, Didaktik. München 1980. S. 22. Weil sich das Märchen nicht durch Motive definiert, können die Motive folglich kein geeigneter Maßstab sein, um die Beziehung einer Erzählung zum Märchen zu untersuchen. Im Märchen werden allgemeine Motive nämlich nur in eine besondere, märchenhafte Form gegossen. Vgl. Lüthi: DeV. S. 69-70. Die Motive schwimmen lediglich auf der Oberfläche grundlegenderer stilistischer und morphologischer Strukturen.

74 Ebd. S. 115.

75 Ebd. S. 121.

76 Propp: MdM. S. 112.

Ansehen stehen, daß die Methoden relativ einfach kombinierbar sind, daß Vladimir Propp und Max Lüthi selbst ergänzende Untersuchungen fordern und daß die Verwendung mehrerer Untersuchungsmethoden in der Forschung oft propagiert wird, kann man sich eigentlich nur wundern, daß die Methoden Propps und Lüthis scheinbar noch nicht - zumindest ist mir trotz intensiver Suche kein einziger Fall bekannt - zur Untersuchung des potentiell Märchenhaften kombiniert worden sind. In den beiden folgenden Unterkapiteln werde ich auf beide Methoden näher eingehen.

3.2.1 Darstellung und Kritik der Strukturanalyse von Vladimir Propp

Im folgenden Kapitel werde ich mich mit der morphologischen Methode des Russen Vladimir Propp beschäftigen. Propp nennt seine Methode morphologisch und beruft sich auf Goethes naturwissenschaftliche Forschungen. So wie Goethe die Urpflanze finden wollte, so versucht Propp, die Frage nach dem Urmärchen zu beantworten.

Vladimir **Propps Grundüberlegungen** basieren auf der systematischen Analyse von einhundert russischen Zaubermärchen, aber sie lassen sich auch auf die Märchen anderer Völker übertragen[77]. Propp entdeckt bei seinen Untersuchungen, daß viele Märchen sehr ähnliche Strukturen haben. Das folgende Beispiel Propps führt diesen Sachverhalt vor Augen:

1. Der Zar gibt dem Burschen einen Adler. Dieser bringt den Burschen in ein anderes Reich. [...]
2. Der Großvater gibt Sucenko ein Pferd. Das Pferd bringt Sucenko in ein anderes Reich. [...]
3. Der Zauberer gibt Ivan ein kleines Boot. Das Boot bringt Ivan in ein anderes Reich. [...]
4. Die Zarentochter gibt Ivan einen Ring. Die Burschen, die in dem Ring stecken, bringen Ivan in das fremde Zarenreich. [...][78]

Propp folgert daraus, daß es in den Märchen konstante und variable Größen gibt. In diesem Beispiel "wechseln die Namen und die entsprechenden Attribute der handelnden Personen, konstant bleiben ihre Aktionen bzw. Funktionen."[79]

---

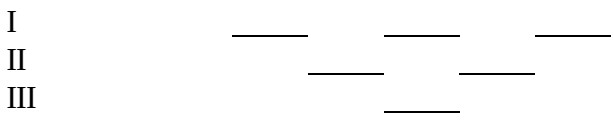
77 Vgl. Poser: Volksmärchen. S. 80.
78 Propp: MdM. S. 25.
79 Ebd. S. 25.

Folglich stehen in Propps Konzept nicht die Charaktere, sondern deren unveränderliche Funktionen im Vordergrund. Von den Funktionen sagt Propp:

> Unter Funktionen wird hier eine Aktion einer handelnden Person verstanden, die unter dem Aspekt ihrer Bedeutung für den Gang der Handlung definiert wird.[80]

"Für die Erforschung der Märchen ist daher die Frage primär, *was* die Märchengestalten tun; die Frage nach dem *wer* und *wie* sind nur noch sekundärer Art."[81] "Damit bilden die Funktionen der handelnden Personen die Grundelemente des Märchens [...]."[82] Doch Propp gibt zu bedenken, daß die "Handlung [einer Person, M. S.] niemals isoliert von ihrer Stellung im Gang der Erzählung definiert werden [kann, M. S.]. Man muß also von den Bedeutungen ausgehen, die die betreffende Funktion im Handlungsablauf besitzt."[83] Eine Funktion kann von scheinbar verschiedenen Handlungen gebildet werden, und umgekehrt können verschiedene Funktionen durch ein und dieselbe Handlung ausgedrückt werden. Aufgrund dieser fundamentalen Beobachtungen entwickelt Propp zwei Modelle zur Beschreibung des Märchens.

Im ersten Modell konzentriert sich Propp auf den Aufbau der Märchen durch Funktionen. Bei der Analyse eines Märchens bestimmt Propp zunächst, wie sich die Funktionen verketten. Diese Verkettungen von Handlungen nennt er Sequenzen. "Jede neue Schädigung und jedes neue Fehlelement führen zu einer neuen Sequenz. [...] Die einzelnen Sequenzen können unmittelbar aufeinanderfolgen, sie können aber auch miteinander verflochten sein, wobei die laufende Sequenz unterbrochen und eine neue eingefügt wird."[84] Propp entwirft mehrere Sequenzmodelle, von denen ich hier ein komplexeres Schema mit drei Sequenzen (I, II, III) wiedergebe[85], um zu zeigen, daß selbst Durchbrechungen und Überlagerungen mehrerer Sequenzen mit Propps Modell vereinbar sind:



Propp stößt auf die Tatsache, daß sich in den Sequenzen der Märchen nur etwa 30 verschiedene Funktionen ausfindig machen lassen. Mit diesen Funktionen läßt

---

80 Ebd. S. 27. Im Orginal in Kursivschrift. Normalschrift durch mich, M. S.
81 Ebd. S. 26.
82 Ebd. S. 26.
83 Ebd. S. 26-27.
84 Ebd. S. 91.
85 Vgl. ebd. S. 92.

sich die Struktur von jedem Märchen beschreiben. Diese Funktionen ordnen sich zudem nach einer ganz bestimmten Reihenfolge, an der sich auch dann nichts ändert, wenn in einem Märchen - was häufig der Fall ist - nicht alle Funktionen vorkommen. Propp stellt folgende allgemeine Strukturformel für das Märchen auf, die auf sein gesamtes Belegmaterial übertragen werden kann[86]:

K S
A B C ↑ Sch H Z W M L ↓ V - R X U E Ü T St H*
P Lö

Propps Formel ist - wenigstens dem Prinzip nach - wie folgt zu verstehen: Das Märchen beginnt mit einer Schädigung (A). Nach einer Auftragsvermittlung (B) erklärt sich der Märchenheld bereit (C), die Aufgabe zu übernehmen und zieht aus (↑). Er begegnet Schenkern (Sch), bei denen er eine Probe bestehen muß (H), um deren Hilfe, die meist aus einem Zaubermittel besteht, zu erlangen (Z). Nach einer Raumvermittlung (W) muß der Held den Schadensstifter in einer kämpferischen Konfrontation (K) besiegen (S) und/oder eine schwere Prüfung (P) bestehen (Lö). Während des Kampfes bzw. während der Prüfung wird der Held durch eine Wunde markiert (M). Dann wird die anfängliche Schädigung beseitigt (L). Der Held kehrt zurück (↓). Er wird verfolgt (V), aber gerettet (R). Unerkannt kommt der Märchenheld an (X). Ein falscher Held macht zwar seine unrechtmäßigen Ansprüche geltend (U), aber der wahre Held wird aufgrund seiner Markierung erkannt (E), und der falsche Held wird überführt (Ü). Die Märchenformel endet mit einer Transfiguration des Helden - etwa in einen Prinzen - (T), der Bestrafung des falschen Helden (St) und der Belohnung des Helden, die meist in eine Hochzeit und/oder eine Thronbesteigung mündet (H*).

In dieser Formel sind zwar nicht alle Funktionen, die er herausgefunden hat, enthalten, aber diese Grundformel stellt die "Maßeinheit für Märchen"[87] dar. Die Märchen lassen sich nämlich trotz aller von ihm vorgesehenen Variationsmöglichkeiten "an diesem Schema messen und dadurch definieren."[88] "Morphologisch gesehen kann als Zaubermärchen jede Erzählung bezeichnet werden, die sich aus einer Schädigung (A) oder einem Fehlelement (α) über entsprechende Zwischenfunktionen zur Hochzeit (H*) oder anderen konfliktlösenden Funktionen entwickelt."[89] Vladimir Propp faßt seine Feststellungen in vier Punkten zusammen:

[86] Vgl. ebd S. 104. In dieser allgemeinen Formel sind nicht alle, aber die allerwichtigsten Funktionen erhalten. Zu einer Auflistung aller Funktionen vgl. ebd. S. 31-66 oder S. 146-151 oder Kapitel 8.1.2.

[87] Ebd. S. 66.

[88] Ebd. S. 66.

[89] Ebd. S. 91.

1. Die konstanten und unveränderlichen Elemente des Märchens sind die Funktionen der handelnden Personen unabhängig davon, von wem oder wie sie ausgeführt werden. Sie bilden die wesentlichen Bestandteile des Märchens.
2. Die Zahl der Funktionen ist für das Zaubermärchen begrenzt. [...]
3. Die Reihenfolge der Funktionen ist stets ein und dieselbe. [...]
4. Alle Zaubermärchen bilden hinsichtlich ihrer Struktur einen einzigen Typ.[90]

Hinsichtlich der Variationsmöglichkeiten, die das Märchen innerhalb dieses Schemas besitzt, bleibt dem Märchenerzähler eine schöpferische Freiheit in folgenden Bereichen:

1. Bei der Auswahl der Funktionen [im Rahmen der allgemein festgelegten Reihenfolge], die er in seiner Erzählung ausläßt bzw. verwendet.
2. Bei der Wahl der verschiedenen Möglichkeiten zur Realisierung einer Funktion. [...] [Ein Beispiel: Ein Schenker, der den Helden mit einer Wegbeschreibung belohnt, veräußert zwar kein Zaubermittel, aber die Funktion der Belohnung (Z) ist trotzdem realisiert worden. M. S.]
3. Bei der Wahl der Nomenklatur und der Attribute der handelnden Personen. Theoretisch besteht hier uneingeschränkte Variationsfreiheit, denn ein Baum kann als Wegweiser, ein Kranich als Schenker, ein Meißel als Verräter usw. fungieren. [...]
4. Bei der Wahl der sprachlichen Mittel. [...] Der Märchenstil ist ein Phänomen, das gesondert zu erforschen ist.[91]

Diese vereinfachten und generalisierten Prämissen dürfen jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, daß Propp in seinen Überlegungen viele Ausnahmen und Sonderregelungen aufnimmt, deren Darstellung den Rahmen dieses Kapitels sprengen würde. Dies gilt insbesondere für die Ausnahmen hinsichtlich der Änderung der Reihenfolge der Funktionen. An den entsprechenden Stellen meiner Analyse werde ich gegebenenfalls darauf zurückkommen.

Propps zweites Modell stellt nur eine Erweiterung des ersten dar. Propp verteilt die Funktionen im Märchen auf sieben Handlungskreise. Es sind die Kreise des Schadensstifters, Schenkers, Helfers, der gesuchten Gestalt, des Senders, des Helden und schließlich des falschen Helden. Allerdings decken sich die Handlungskreise nicht immer mit den Personen. "Eine Person kann also mehrere

---

90 Ebd. S. 27-29. Im Orginal in Kursivschrift. Normalschrift durch mich, M. S.

91 Ebd. S. 112.

Handlungskreise in sich vereinigen, umgekehrt kann sich ein Handlungskreis auf mehrere Personen verteilen."[92] Propp definiert das Märchen also auch dadurch, daß es "dem 7-Personenschema unterworfen"[93] ist. Diese zweite Definition tritt jedoch nie aus dem Schatten der ersten heraus[94]. "Der Aktionsradius, d.h. die Distribution der Funktionen nach Rollen, macht das zweite Modell von dem ersten, dem Grundmodell, abhängig."[95]

Eine **internationale Beschäftigung mit Propps Modellen** setzte erst in den sechziger und siebziger Jahren ein, weil sein bereits 1928 in der Sowjetunion erschienenes Buch erst 1958 ins Englische übersetzt wurde. Die deutsche Übersetzung ließ sogar bis 1972 auf sich warten. Dennoch wurde sein Buch zum Anstoß für eine "lebhafte strukturalistische Märchenforschung"[96]. Vladimir Propps Werk hat viel Lob, aber auch einige Kritik erfahren. In den folgenden Absätzen will ich deshalb auf einige Vorwürfe gegen ihn und abschließend - damit kein falscher Eindruck entsteht - auf die Würdigungen seines Werkes kurz eingehen.

Der Vorwurf der Vorauswahl: "Wenn Propp seinen Untersuchungen ein bestimmtes Material zugrundelegt, so hat er ja schon eine Vorentscheidung über das getroffen, was er als Zaubermärchen ansieht; hier erweist sich wieder einmal die Gültigkeit des hermeneutischen Zirkels."[97] Nach dieser Kritik findet Propp in seiner Untersuchung nur das heraus, was er durch die vorherige Auswahl des Materials seinem Textkorpus schon vorgegeben hat. Der Vorwurf ist zwar - theoretisch - gerechtfertigt, allerdings wird mit ihm meiner Einschätzung nach übersehen, daß es für Propp in der Praxis gar keinen anderen Weg gab, als eine Vorauswahl zu treffen. Wie hätte Propp auch die Strukturen des Märchens untersuchen können, wenn er seinen Untersuchungen nicht ganz explizit Märchen zugrundegelegt hätte? Propp konnte also nicht auf irgendwelche Texte zurückgreifen, sondern mußte sich ganz bestimmte Texte, nämlich Märchen, vornehmen.

---

92 Poser: Volksmärchen. S. 76.

93 Propp: MdM. S. 98.

94 Ilse Nolting-Hauff schreibt: "Primär ist das Handlungsmodell". Nolting-Hauff, Ilse: Märchen und Märchenroman. Zur Beziehung zwischen einfacher Form und narrativer Großform in der Literatur. S. 141. In: Poetica 6 (1974). S. 129-178. Das Personenmodell "wird sekundär aus ihm [dem Handlungsmodell, M. S.] erschlossen." Ebd. S. 141.

95 Meletinskij, Eleasar. Zur strukturell-typologischen Erforschung des Volksmärchens. S. 246. In: Propp, Vladimir: Morphologie des Märchens. Hg von Karl Eimermacher. Frankfurt a. M. 1975. S. 241-276.

96 Lüthi: DeV. S. 115.

97 Poser: Volksmärchen. S. 80. Max Lüthi schlägt in die gleiche Kerbe. Vgl. Lüthi: DeV. S. 120.

Der Vorwurf der Oberflächlichkeit: Claude Lévi-Strauss wirft Propp einen oberflächlichen Formalismus vor[98], denn der in den Mythen verankerte Sinn des Märchens kann für Lévi-Strauss "nicht an den isolierten Elementen hängen, die hier [bei Propp, M. S.] in ihrer Zusammensetzung erscheinen [...]."[99] Vor dieser Kritik muß, wie ich meine, Propp verteidigen werden, denn es geht ihm ja gar nicht um den Sinn der Märchen oder um deren mythische Verankerung, sondern um die strukturellen Gemeinsamkeiten der Gattung. Der Kritik von Claude Lévi-Strauss kann mit Hilfe von Tzvetan Todorov aber auch offensiver begegnet werden: "Jedes Werk besitzt eine Struktur, die die Elemente zueinander in Beziehung setzt [...], und diese Struktur ist gleichzeitig der Ort der Bedeutung"[100] - d. h. des Sinns. Wenn nun wie bei Todorov der Sinn und die Struktur so eng aneinandergerückt werden, dann kann dem Strukturforscher Propp nicht mehr vorgeworfen werden, daß er die Bedeutung bzw. den Sinn vernachlässige.

Der Vorwurf, die Bedeutung des konkreten Inhalts unterschätzt zu haben: Auf diesen zweiten Vorwurf von Claude Lévi-Strauss[101] reagiert Vladimir Propp mit dem Hinweis, daß seine Strukturanalyse nicht als Ersatz für weitere Untersuchungen zu betrachten ist. Er sieht in seiner Analyse lediglich eine Grundvoraussetzung für weitere - insbesonders historische - Untersuchungsschritte[102].

Der Vorwurf, die Permutierbarkeit der Funktionen unterschätzt zu haben: Claude Lévi-Strauss wirft Propp letztlich vor, bei der Analyse auf halbem Wege stehen geblieben zu sein[103]. Lévi-Strauss weist darauf hin, daß Propps Funktionen auf noch elementarere Strukturen zurückführbar sind. Dabei übersieht er meiner Einschätzung nach, daß eine noch weitere Reduzierung des Funktionsbestandes eine praktische Anwendbarkeit von Propps Analysesystem unmöglich machen würde, weil eine weitere Reduktion des Modells unweigerlich mit größeren

---

98 Voller Polemik schreibt Lévi-Strauss: "Der Formalismus vernichtet seinen Gegenstand. Bei Propp führt er zu der Entdeckung, daß es in Wahrheit nur ein einziges Märchen gibt." Lévi-Strauss, Claude: Die Struktur und die Form. Reflexionen über ein Werk von Vladimir Propp. S. 202. In: Propp, Vladimir: Morphologie des Märchens. Hg. von Karl Eimermacher. Frankfurt a. M. 1975. S. 181-214.

99 Lévi-Strauss, Claude: Strukturale Anthropologie. Frankfurt a. M. 1971. S. 231.

100 Todorov: Einführung in die fantastische Literatur. S. 126.

101 "Propp hat entdeckt [...], daß der Inhalt der Märchen *permutierbar* ist, allzu oft hat er daraus geschlossen, daß er *willkürlich* ist, und eben dies ist der Grund für die Schwierigkeiten, auf die er stieß, denn selbst Substitutionen unterliegen Gesetzen." Lévi-Strauss: Die Struktur und die Form. S. 202-203.

102 Vgl. Propp, Vladimir: Die Bedeutung von Struktur und Geschichte bei der Untersuchung des Märchens. S. 224. In: Propp, Vladimir: Morphologie des Märchens. Hg. von Karl Eimermacher. Frankfurt a. M. 1975. S. 215-240. Außerdem hat ja Propp selbst einige Jahre später eine solche Ergänzungsuntersuchung vorgelegt. Vgl. Propp, Vladimir: Die historischen Wurzeln des Zaubermärchens. München 1987.

103 Vgl. Lévi-Strauss: Die Struktur und die Form. S. 204-205.

Generalisierungen und nicht unerheblichen Ungenauigkeiten einhergehen müßte[104]. Es scheint mir deshalb außerordentlich zweifelhaft zu sein, ob eine noch weitere Reduktion des Modells, wie es etwa Alan Dunde vornimmt, gewinnbringend ist[105].

Der Vorwurf der Übertragbarkeit: Bei dieser Kritik von Claude Lévi-Strauss wird Propp vorgeworfen, daß sich dessen Modell auch auf Mythen übertragen läßt und deshalb nicht ausreichend märchenspezifisch sei. Meiner Einschätzung nach wird dieser Einwand von Claude Lévi-Strauss schon dadurch etwas relativiert, wenn bedacht wird, daß Märchen und Mythen ja auch sehr nah verwandt sind. Insofern ist es gar nicht verwunderlich, daß es Strukturverwandtschaften zwischen Märchen und Mythen gibt. Im übrigen aber würde eine Strukturanalyse eines Mythos - anders als Lévi-Strauss glaubt - gar kein Strukturbild ergeben, das dem Märchenschema gleicht, denn: "Während Prüfungen, Tests (trials) für das Zaubermärchen charakteristisch sind, spielen sie im Mythos eine untergeordnete Rolle [...]."[106] Und: "Was im Märchen Ziel ist, ist im Mythos und in der mythologischen Erzählung Mittel [...]."[107]

Der Vorwurf der Nicht-Übertragbarkeit: Renate Steinchen behauptet, daß Propps Ergebnis "nur für einen Teil der Märchen, nämlich für die Zaubermärchen"[108], gelte. Dem ist jedoch entgegenzuhalten, daß das Zaubermärchen als das eigentliche Märchen gilt[109]. Propps Methode zielt also nicht auf den Rand im Gattungsfeld des Märchens, sondern ins Zentrum. Durch die Gegensätzlichkeit der Vorwürfe einer zu großen bzw. zu geringen Übertragbarkeit relativieren sich beide Vorwürfe zudem von selbst.

Der Vorwurf mangelnder Abstraktion bei der Benennung der Belohnung: Nach Propp entwickelt sich das Zaubermärchen von einer Schädigung oder einem Mangel hin zur Hochzeit. Lüthi meint, daß Propp statt "Hochzeit" besser einen abstrakten Begriff gewählt hätte, denn eine Hochzeit sei keine strukturelle Größe,

---

104 Deshalb wirft Propp Lévi-Strauss zu Recht vor, daß er mit "mechanistischen Kombinationen" arbeitet und daß diese ein "unbrauchbar[es] und [...] falsches Bild liefern." Propp: Die Bedeutung von Struktur und Geschichte. S. 230. Nach Propp führt die "Reduzierung [...] nicht zum Verständnis der Gesetzmäßigkeiten des Handlungsganges und der Entwicklung des Sujets". Ebd. S. 230.

105 Siehe etwas weiter unten im Text.

106 Lüthi: DeV. S. 119.

107 Ebd. S. 119.

108 Steinchen, Renate: Märchen - eine Bestandsaufnahme. S. 152. In: Kinder und Jugendliteratur. Hg. von Margareta Gorschenek, und Annamaria Rucktäschl. München 1979 (= UTB, Band 742). S. 129-164.

109 Vgl. Lüthi, Max: Märchen. 7. durchgesehene und ergänzte Auflage. Stuttgart 1979. S. 2. Es wäre zu ergänzen, daß Propps Konzept nicht nur für russische Zaubermärchen gilt, denn: "Wenn auch Propps Funktionen stark auf das russische Zaubermärchen zugeschnitten sind, so lassen sie sich im allgemeinen doch auf deutsche oder andere europäische Märchen übertragen." Poser: Volksmärchen. S. 80.

sondern lediglich eine konkrete Ausformung bei der Belohnung des Helden[110]. Diese Kritik ist, wie ich meine, zwar gerechtfertigt, aber ohne Auswirkungen auf Propps Modell als Ganzes.
Viel *Lob und Anerkennung* hat Propp trotz aller Kritik bekommen. Seit Propp ist es nämlich möglich, die unveränderlichen Elemente im Märchen von den veränderlichen zu trennen[111]. Vladimir Propp ist der strukturalistischen Forschung um mehr als ein Vierteljahrhundert vorausgeeilt. Tzvetan Todorov bezeichnet ihn deshalb als "Pionier der Strukturanalyse"[112]; und Max Lüthi nennt Propps Hauptwerk trotz aller Kritik die "international erfolgreichste und folgenreichste wissenschaftliche Analyse des Volksmärchens in unserem Jahrhundert."[113] Propp ist nach Lüthi zudem die "Überwindung des motif-hunting, des Atomismus"[114], zu verdanken, denn Propp kommt - so Lüthi - dem "Bedürfnis unseres Jahrhunderts"[115] entgegen, das Ganze vor die Teile zu stellen.

Von **Alan Dundes** ist Propps Modell innerhalb des amerikanischen Strukturalismus weiterentwickelt worden. Dundes bringt zwar keine wesentliche Erneuerung des Konzeptes, aber er definiert einige Begriffe klarer und vereinfacht das Konzept Propps[116]. Die Vereinfachungen Dundes münden allerdings in eine erheblichen Simplifizierung der Sachverhalte. Zu Recht kritisiert Marli Schütze, daß Dundes dadurch den Anwendungskreis seines Modells stark eingrenzt[117]. Für meine Untersuchung zum potentiell Märchenhaften ist Propps Modell deshalb besser geeignet, als das im Anwendungskreis zu stark eingegrenzte Modell von Alan Dundes[118].

---

110 Vgl. Lüthi: DeV. S. 118.

111 Vgl. Pop, Mihai: Neue Methoden zur Erforschung der Struktur der Märchen. S. 439. In: Wege der Märchenforschung. Hg. von Felix Karlinger. Darmstadt 1973 (= Wege der Forschung, Band 255). S. 428-439.

112 Todorov: Einführung in die fantastische Literatur. S. 9.

113 Lüthi, Max. Auf dem Einband von: Propp: Die historischen Wurzeln des Zaubermärchens.

114 Lüthi: DeV. S. 117.

115 Ebd. S. 117.

116 Den Begriff "Funktion" ersetzt Dundes beispielsweise durch "motifeme"; die konkrete inhaltliche Manifestation einer Funktion bezeichnet er als "allomotif". Er hat damit aber lediglich eine alte Differenzierung Propps zwischen Strukturschablone und Strukturauffüllung klarer benannt. Dundes greift außerdem Propps Beobachtung auf, "daß zahlreiche Funktionen paarweise angeordnet sind". Propp: MdM. S. 65. Zu diesen Paaren zählen etwa K-S, P-Lö, V-R usw. Dundes kommt dabei zu dem Schluß, daß die den Märchen zugrundeliegenden Handlungsabfolgen sich auf wenige Funktionspaare reduzieren und damit vereinfacht darstellen lassen. Vgl. Dundes, Alan: The Morphology of North American Indian Folktales. S. 52. In: Folklore Fellow Communications 195 (1964). S. 7-134.

117 Schütze: Neue Wege nach Narnia und Mittelerde. S. 41-42.

118 Ilse Nolting Hauff sieht sich ebenfalls vor die Wahl gestellt, zwischen verschiedenen Konzepten auswählen zu müssen. Nach ihren Überlegungen liefert für die "benötigte Beschreibung der Textklasse ´Märchen´ und ihrer Gattungsspezifika [...] das Proppsche

3.2.2 Darstellung und Kritik der Stilanalyse von Max Lüthi

In diesem Kapitel sollen die fünf Kategorien näher betrachtet werden, mit denen Max Lüthi den stilistischen Idealtyp des Volksmärchens beschreibt, denn anhand dieser fünf - stark zusammenhängenden und sich teilweise überschneidenden[119] - Kategorien kann die stilistische Anlehnung der Erzählung an das Märchen bestimmt werden. Max Lüthis sagt selbst: "Unsere Kriterien machen es möglich, echt und unecht [...] zu unterscheiden."[120] Damit aber möglichst klare Vergleiche zwischen dem Märchenstil und Endes Erzählstil gezogen werden können, muß aus Lüthis Beschreibungen das ausgewählt und zugespitzt werden, was für die Bildung seiner Kategorien zentral ist und sich gut vergleichen läßt. Das Ziel in den nächsten Abschnitten ist es also, die wichtigen Aspekte aus den fünf Stilmerkmalen darzustellen. Um die enge Verbindung zwischen meiner Darstellung und Lüthis Werk hervorzuheben, werde ich ganz bewußt Max Lüthi in den folgenden Abschnitten häufig zitieren und oft auf ihn verweisen[121]. Abschließend werde ich Lüthis Kritiker zu Wort kommen lassen.

Die **Eindimensionalität** ist nach Max Lüthi das erste Kennzeichen des Märchens. Er meint damit das Verhältnis im Märchen zum Numinosen.
Das *Fehlen numinoser Angst oder numinoser Neugier*: Der Märchenheld wird (etwa bei einer Begegnung mit sprechenden Tieren) weder von Angst noch von Neugier erfüllt. "Der Märchenheld erfährt das Wunder ohne innere Bewegung; er handelt, ohne über den Charakter des Wunderbaren nachzudenken."[122] Das Alltägliche ist im Märchen so selbstverständlich wie das Wunderbare[123], denn im Märchen fehlt den Personen das Gefühl für das Übernatürliche[124].

Modell [...] noch die brauchbarste Grundlage". Nolting-Hauff: Märchen und Märchenroman. S. 142.

119 Da Lüthis Gattungskriterien des Märchens aufeinander aufbauen und sich teilweise überschneiden, sind die Kriterien in ihrem Zusammenhang zu sehen. Poser bemerkt etwa: "Die Flächenhaftigkeit ist ein Teil des abstrakten Stils, beide Phänomene gehen ineinander über." Poser: Volksmärchen. S. 47. Es wäre zu ergänzen, daß sich nicht nur die Gattungskriterien der Flächenhaftigkeit und des abstrakten Stils überschneiden.

120 Lüthi: DeV. S. 95.

121 Hinsichtlich der Begriffsverwendung innerhalb von Zitaten aus dem Werk Max Lüthis mache ich darauf aufmerksam, daß Lüthis Begriffe sich nicht mit Propps und den von mir eingeführten Termini decken. Dies gilt insbesondere für die Begriffe "Funktion" und "Element". Lüthis Funktionsbegriff bezieht sich nicht speziell auf handelnde Personen; und mit "Element" ist nicht ein Märchenelement im Sinne eines Gattungsbausteins gemeint. Max Lüthi benutzt diese beiden Begriffe im allgemeineren Sinne.

122 Rötzer, Hans Gerd: Märchen. Bamberg 1982 (= Themen - Texte - Interpretationen, Band 1). S. 51. Rötzer referiert Max Lüthi.

123 Vgl. Lüthi: DeV. S. 11.

124 Vgl. ebd. S. 10.

Das *Fehlen eines geistigen Abstandes zwischen den Dimensionen*: Das Märchen kennt zwar vieles aus dem Fabelreich, aber "die Menschen des Märchens, Helden wie Unhelden, verkehren mit den Jenseitigen, als ob es ihresgleichen wären. [...] Ihnen fehlt das Erlebnis des Abstandes zwischen sich und jenen anderen Wesen. Sie sind ihnen wichtig als Helfer und Schädiger, aber nicht interessant als Erscheinung. [...] Nicht als Staunender, sondern als Handelnder tritt er [der Märchenheld, M. S.] dem Drachen mit zwei Köpfen gegenüber [...]."[125]
Die *räumliche Trennung der Dimensionen*: Obwohl dem Märchen ein numinoses Empfinden fremd ist, unterscheidet es dennoch zwischen Diesseits und Jenseits. "Das Märchen [...], das den geistigen Abstand [zwischen Diesseits und Jenseits, M. S.] erlebnismäßig nicht spürbar werden läßt, neigt dazu, Diesseits und Jenseits wenigstens örtlich auszudrücken."[126] Das Jenseits ist nur in geographischer, aber nicht in geistiger Hinsicht fern und kann deshalb auf einer Wanderung oder etwa durch einen Flug erreicht werden[127]. "Der Märchendiesseitige hat nicht das Gefühl, im Jenseitigen einer anderen Dimension zu begegnen."[128] Er kommt lediglich in ein anderes Land.
Das Märchen zeichnet also eine Welt, in der Diesseits und Jenseits auf einer Ebene liegen. In diesem Sinne spricht Max Lüthi von der Eindimensionalität des Märchens.

Die **Flächenhaftigkeit** des Märchens nennt Max Lüthi an zweiter Stelle und bezieht sich dabei auf die Gestaltung der Dinge und Personen[129].
Die *Gegenstände werden nur flächenhaft dargestellt*: Die Plastizität der Dinge ist nicht mehr spürbar. Die Gegenstände im Märchen tragen keine "Spuren lebendigen täglichen Gebrauchs, sie sind nicht in den Lebensraum ihres Besitzers eingebettet [...]."[130] Sie sind einfach da.
Die *fehlende Körperlichkeit der Märchengestalten*: Das Märchen erzählt von der Krankheit einer Prinzessin, aber es zeigt keine häßlichen Schwellungen und Wunden[131], denn die Prinzessin besitzt ebensowenig wirkliche Körperlichkeit wie das dreibeinige Pferdchen, das genauso schnell läuft wie das vierbeinige. Die

---

125 Ebd. S. 9.
126 Ebd. S. 11.
127 Vgl. ebd. S. 11.
128 Ebd. S. 12.
129 Nach Therese Poser wurde der "Begriff der Flächenhaftigkeit [...] von der bildenden Kunst auf ein literarisches Phänomen übertragen". Poser: Volksmärchen. S. 47.
130 Lüthi: DeV. S. 13.
131 Diese Ansicht teilt auch Hermann Bausinger. Er schreibt: "Krankheit als partielle und fortschreitende Deformation, als mählicher Verfall oder komplexe Störung, hat keinen Platz im Märchen." Bausinger: Märchen, Phantasie und Wirklichkeit. S. 33.

Märchengestalten sind Figuren ohne Plastizität. So kennen sie daher auch keinen körperlichen Schmerz[132].

Die *fehlende Innenwelt der Märchengestalten*: Seelischer Schmerz oder Gefühlsregungen sind den Märchenfiguren fremd, denn es mangelt ihnen an einem Innenleben. "Die Märchenheldin bringt es fertig, das Schweigegebot sieben Jahre lang zu erfüllen; von den seelischen Nöten und Konflikten, die in ihr dabei entstehen müssen, erzählt uns das echte Märchen nichts [...]."[133] Anstelle seelischer Triebkräfte werden im echten Märchen äußere Anstöße gesetzt[134]. "Eigenschaften und Gefühle sprechen sich in Handlungen aus"[135]. Die Märchengestalten können keine Erfahrungen sammmeln und sich innerlich verändern[136]. Sie "haben keine Tiefe, sondern nur Oberfläche."[137]

Das *Verhältnis der Märchenfiguren untereinander* resultiert aus dem bislang Genannten. Die Beziehungen zwischen Helden und Helfer werden verdinglicht und sind vor allem durch "ein äußeres Erkennungszeichen"[138] sichtbar. "So treten die Beziehungen, statt eine innere Gliederung zu schaffen, veräußerlicht zwischen die Märchenfiguren."[139]

Das *Verhältnis zur Zeit*: Den Märchenhelden "fehlt die Beziehung zur Vorwelt und zur Nachwelt, zur Zeit überhaupt."[140] Daher sind im Märchen "die Jungen unverändert jung und die Alten unverändert alt. Die alten Könige sterben nur, damit die Helden das Reich erben und so die Handlung ihren Schlußpunkt finden kann; von Zeitverrinnen ist dabei nichts spürbar."[141]

Max Lüthi faßt zusammen: "Das Märchen verzichtet auf räumliche, zeitliche, geistige und seelische Tiefengliederung. [...] Mit bewundernswerter Konsequenz projiziert es die Inhalte der verschiedensten Bereiche auf ein und dieselbe Fläche [...]."[142]

---

132 Vgl. Lüthi: DeV. S. 14.

133 Ebd. S. 16.

134 Vgl. ebd. S. 17.

135 Ebd. S. 15.

136 Vgl. ebd. S. 22.

137 Ebd. S. 17. Kurt Ranke sieht die Menschen des Märchens ebenso: "Sie sind in der Tat vollkommen antimenschlich: kein körperliches Schmerzgefühl, keine Möglichkeit seelischer Qual, keinerlei menschliche Emotionalität eignet ihnen." Ranke, Kurt: Betrachtungen zum Wesen und zur Funktion des Märchens. S. 344. In: Wege der Märchenforschung. Hg. von Felix Karlinger. Darmstadt 1973 (= Wege der Forschung, Band 255). S. 320-360.

138 Lüthi: DeV. S. 19.

139 Ebd. S. 19.

140 Ebd. S. 13.

141 Ebd. S. 22-23.

142 Ebd. S. 23.

Der **abstrakte Stil** bildet die dritte Kategorie Max Lüthis. Max Lüthi bezeichnet damit die wirklichkeitsferne und kontrastreiche Darstellungsart, die sich aus der Eindimensionalität und der Flächenhaftigkeit ergibt.

Die "*Technik der bloßen Benennung*"[143]: "Die scharfe Kontur kommt im Märchen schon dadurch zustande, daß es die einzelnen Dinge nicht schildert, sondern nur nennt. [...] Wenn es seinen Helden [...] auf eine eiserne Stadt treffen läßt, so verschwendet es kein einziges Wort an die Beschreibung der eisernen Bauten; ohne links oder rechts zu blicken [...] verfolgt der Held sein Ziel."[144] Durch diese "echt epische Technik der bloßen Benennung"[145] wird das Ganze einer Sache in ein einziges Wort eingefangen, "kein tastendes Ausmalen gibt uns das Gefühl, daß nicht alles erfaßt sei."[146]

Durch die *Neigung, die Dinge zu metallisieren oder zu mineralisieren*, werden im Märchen ebenfalls scharfe Konturen und feste Formen erzeugt. Typische Märchenrequisiten sind daher etwa goldene Äpfel und steinerne Gewänder[147]. Auch bei der Auswahl der anderen Requisiten neigt das Märchen zu festen Formen und scharfen Umrißlinien. Schlösser aus Stein sind dem Märchen deshalb lieber als dumpfe Erdhöhlen, die in die Sagenwelt gehören[148].

Dem *Hang zum Extremen* begegnet man im Märchen, weil auch dadurch der Kontrast vergrößert werden kann. Der Held ist ein stolzer Prinz oder ein dummer Bauernjunge. Das Pferd ist schnell oder lahm. Besonders bei Verboten, Bedingungen, Belohnungen, Bestrafungen oder Zauberdingen zeigen sich die Extreme. Im Wunder begegnet man dem Extremen in reinster Form[149].

Die *Farbwahl im echten Märchen* ist besonders auffällig, denn es werden reine Farben bevorzugt. Häufig verwendet es Gold, Silber, Rot, Weiß, Schwarz oder Blau. Individuelle Tönungen wie bräunlich oder gelblich fehlen. Um jene Farben noch klarer herausleuchten zu lassen, benutzt das Märchen insgesamt nur wenige Farbbezeichnungen[150]. Die märchentypische Formbestimmtheit der Dinge und Figuren tritt durch die Farbgebung noch klarer hervor.

Die *Zeichnung der Handlung*: Der Inhalt entfaltet sich nach einer klaren Aufgabenstellung handlungsfreudig, entschlossen und zielstrebig[151]. "Nichts bleibt

---

143 Ebd. S. 26.
144 Ebd. S. 25.
145 Ebd. S. 26. Im Orginal stehen die letzten vier Worte des Zitats in Kursivschrift. Normalschrift durch mich, M. S.
146 Ebd. S. 26.
147 Vgl. ebd. S. 27-28.
148 Vgl. ebd. S. 26-27.
149 Vgl. ebd. S. 35.
150 Vgl. ebd. S. 28-29.
151 Vgl. ebd. S. 30.

unbestimmt und hintergründig"[152], denn was "in der Wirklichkeit ein nicht durchschaubares Ganzes bildet oder in langsamem, verborgenem Werden sich entfaltet, vollzieht sich im Märchen in scharf getrennten Stationen."[153] Alle Figuren und Dinge dienen dem Fortgang der Handlung; nichts ist zufällig oder überflüssig.

Die *Fristen* werden "gerne voll ausgenützt oder knapp überschritten"[154]. Der Held ist immer zur rechten Zeit am rechten Ort, während der Unheld im entscheidenden Augenblick stets versagt.

Die *Formelhaftigkeit*: "Das Märchen arbeitet mit starren Formeln. Es liebt Einzahl, Zweizahl, Dreizahl, Siebenzahl und Zwölfzahl: Zahlen von fester Prägung und ursprünglich magischer Bedeutung und Kraft."[155] In der Episodenbildung gibt die Zweizahl und Dreizahl der Handlung eine feste Form. Dabei benennt das Märchen sich wiederholende Geschehen mit den gleichen Worten. Dies wirkt gliedernd, formgebend, rhythmisierend und ornamental[156]. Dem Märchen liegt ein anderes Zahlenverständnis zugrunde als in der Wirklichkeit. Typisch für das Märchen sind schließlich noch die starren Eingangs- und Ausgangsformeln: "Es war einmal" und "so leben sie noch heute".

Letztlich dienen im Märchen bei Lüthi alle "Abstraktionen [...] der Ordnung der Dinge, dem Erfassen von Wirklichkeit außerhalb der realen Komplexität der Erscheinungen."[157] So kommt es, daß die abstrakte Stilisierung dem Märchen "Helligkeit und Bestimmtheit"[158] gibt.

Die **Isolation und Allverbundenheit** beschreibt Max Lüthi als nächstes Kriterium. Bevor ich auf die relevanten Aspekte dieses Kriteriums eingehe, scheint es mir notwendig zu sein, zunächst zu beschreiben, was unter Isolation und Allverbundenheit überhaupt zu verstehen ist.

Die Flächenhaftigkeit des Märchens gesteht den Dingen keinerlei Tiefe zu, und der abstrakte Stil duldet keine Unschärfen im Bild. Alle Elemente liegen flächig nebeneinander auf einer Ebene, und hier heben sie sich klar voneinander ab. Die Formbestimmtheit der Elemente sorgt für ihre Isolation. Die einzelnen Elemente stehen verbindungs- und bedingungslos nebeneinander. Aber gerade aufgrund dieser Isolation sind die Elemente universal kombinierbar. "Beides bedingt sich

---

152 Ebd. S. 30.
153 Ebd. S. 29.
154 Ebd. S. 31.
155 Ebd. S. 33. Im Orginal stehen die Worte "starren Formeln" in Kursivschrift. Normalschrift durch mich, M. S.
156 Vgl. ebd. S. 33.
157 Rötzer: Märchen. S. 51.
158 Lüthi: DeV. S. 36.

gegenseitig. Nur was nirgends verwurzelt, weder durch äußere Beziehung noch durch Bindung an das eigene Innere festgehalten ist, kann jederzeit beliebige Verbindungen eingehen und wieder lösen. Umgekehrt empfängt die Isolation ihren Sinn erst durch die allseitige Beziehungsfähigkeit, ohne sie müßten die äußerlich isolierten Elemente haltlos auseinanderflattern."[159] Nach diesem Kompositions-prinzip von Isolation und Allverbundenheit richtet sich nach Max Lüthi alles im Märchen aus.

Der *Märchenheld* steht im Zentrum der allseitigen Kontaktfähigkeit, denn "nur für den Helden wird die latente Beziehungsfähigkeit immer wieder zur aktuellen Beziehung."[160] Den Verirrten, Jüngsten oder den Waisen macht das Märchen am liebsten zum Helden[161]. Er steht unverbunden da und kann deshalb jede beliebige Verbindung eingehen. "Wäre sie [die Märchenfigur, M. S.] eingebaut in feste Bindungen [...], so wäre sie nicht frei für das Eingehen immer gerade der Bindung, welche die jeweiligen Situationen erfordern"[162]. Auf diese Weise sorgt der Held für den Zusammenhalt und Fortgang der Handlung. Die erste feste Verbindung des Märchenhelden ist seine letzte. Ein typischer Märchenschluß ist deshalb die Heirat[163].

Die *Gabe*: Der Held, der ja ohne Innenleben und damit eigentlich ohne Entschlußfähigkeit ist, bedarf einer äußeren Führung durch eine Gabe. "Die Gabe, die der Held empfängt, ist wie dieser von normaler Gestalt, nicht zwergisch oder riesenhaft oder verzerrt; sie sieht aus wie ein gewöhnliches Ding, besitzt aber phantastische Wirkungsmöglichkeit. [...] Sie selber steht, so wie der Held durch sie, in unsichtbarem Kontakt mit dem ganzen Weltengewebe."[164] Sie ermöglicht dem Helden vorübergehende Verbindungen[165].

Das *Wunder* steht dem Märchenhelden zwar zur Verfügung, aber er ist nicht der Herr über die Wunderdinge, denn er erschafft sie nicht, "erfleht sie nicht einmal, er denkt gar nicht an sie - aber dort, wo sie ihm nötig sind, werden sie ihm zuteil. [...] Daß der Held immer gerade das empfängt, was ihm not tut, ist an sich schon Wunder genug."[166] Das Wunder ist im Märchen selbstverständlich. Es wird dem Helden "von außen"[167] geschenkt.

---

159 Ebd. S. 49.
160 Ebd. S. 60.
161 Vgl. ebd. S. 61.
162 Ebd. S. 52.
163 Vgl. ebd. S. 53.
164 Ebd. S. 55.
165 Vgl. ebd. S. 53-55.
166 Ebd. S. 55.
167 Ebd. S. 55.

Die *Handlungsführung*: Die Handlung besteht aus Episoden, in denen eine Verbindung mit dem Helden aktualisiert wird. Dabei handelt der Held "immer wieder neu aus der Isolation heraus"[168], denn auch die "Episoden sind in sich verkapselt"[169] und somit untereinander isoliert. "Die einzelnen Elemente brauchen nicht aufeinander Bezug zu nehmen. Die Figuren des Märchens [...] achten nicht auf die Ähnlichkeit der Situationen, sondern handeln immer wieder neu aus ihrer Isolation heraus."[170]

Das "*stumpfe Motiv*"[171]: So bezeichnet Lüthi Elemente, die für das Märchen nur in einer Hinsicht funktional sind, ansonsten aber zusammenhangslos bleiben. Bis auf eine Funktion sind sie stumpf - d. h. isoliert. Stumpfe Motive beherrschen das Märchen, denn sie sind eine Konsequenz aus Isolation und Allverbundenheit. Der aktualisierte Zauberspruch dient dem Märchen funktional zur Handlungsfortführung, aber alle anderen Zusammenhänge der Magie interessieren es nicht. Das Märchen deutet die magische Ordnung nur an, ohne ihre Existenz zu bezweifeln oder ihr nachzugehen[172].

"Isolation und potentielle Allverbundenheit sind Korrelate. Nicht trotz ihrer Isolierung ist die Märchenfigur kontaktfähig mit allem und jedem, sondern wegen ihrer Isolierung."[173] So kommt Max Lüthi zu dem Schluß: "Sichtbare Isolation, unsichtbare Allverbundenheit, dies darf als Grundmerkmal der Märchenform bezeichnet werden."[174]

Das fünfte Kriterium heißt **Sublimation und Welthaltigkeit**. Max Lüthi umschreibt mit diesem Doppelbegriff, welche Stoffe das Märchen aufnimmt, wie es sie verwandelt und was sie repräsentieren.

Die *Sublimation*: "Die Motive, die das Märchen erfüllen, sind nicht im Märchen selber gewachsen."[175] Das Märchen hat sie aus alten Riten, Sitten, Gebräuchen, Profanem, Magischem und Mythischem entlehnt[176]. Erst durch die Anpassung

---

168 Ebd. S. 38. Dies gilt zwar nicht nur für den Helden, aber es gilt gerade für ihn in bezeichnender Weise. Über den Helden werden die Episoden zwar zusammengehalten, aber er lernt nichts aus ihnen. Auch ähnliche Situationen sind ihm immer wieder wie neu. Er bleibt der stets unbekümmert Handelnde.

169 Ebd. S. 38. Im Orginal in Kursivschrift. Normalschrift durch mich, M. S.

170 Ebd. S. 38.

171 Ebd. S. 56.

172 Vgl. ebd. S. 56-60. Motive, die nach *allen* Seiten hin funktionslos (d. h. stumpf) sind, nennt Lüthi blinde Motive. Diese sind im Märchen selten. Auch sie deuten geheime Ordnungen an.

173 Ebd. S. 52.

174 Ebd. S. 49. Lüthi schreibt das Wort "Allverbundenheit" kursiv. Normalschrift durch mich, M. S.

175 Ebd. S. 63.

176 "Grundsätzlich stehen dem Märchen stofflich alle Möglichkeiten offen." Ebd. S. 71. Zu den im Text aufgezählten Entlehnungsbereichen vgl. ebd. S. 63-73.

dieser Stoffe an die wirklichkeitsferne Märchenform werden diese Motive zu "Märchenmotiven". Die Aufnahme und Verwandlung der Motive bezeichnet Lüthi als Sublimation. Sublimation "bedeutet Verlust und Gewinn zugleich. Verloren gehen Konkretheit und Realität, Erlebnis- und Beziehungstiefe, Nuancierung und Inhaltsschwere. Gewonnen aber werden Formbestimmtheit und Formhelligkeit. [...] Alle Elemente werden rein, leicht, durchscheinend und fügen sich zu einem mühelosen Zusammenspiel [...]."[177]

Die *Welthaltigkeit*: Die "sublimierende Kraft des Märchens schenkt ihm die Möglichkeit, die Welt in sich aufzunehmen. Das Märchen wird welthaltig."[178] Die Ursprungsmotive sind durch die Sublimation zwar entstellt, aber dennoch schimmern alle Fragen und Inhalte der menschlichen Existenz hervor[179]. Das Märchen vereinigt alle "entscheidenden Pole des Seins: Ende und Weite, Ruhe und Bewegung, Gesetz und Freiheit, Einheit und Vielheit"[180]. Die "Märchenmotive" sind "selber zwar keine Realitäten mehr; aber sie repräsentieren sie. In den Glasperlen des Märchens spiegelt sich die Welt."[181]

Bezüglich der **literarischen Wirkung des Märchenstils** folgert Max Lüthi aus seinen Analysen: Das, "was sich auf dem beleuchteten Vordergrund abspielt, ist so klar gezeichnet und stimmt so rein mit sich selber zusammen, daß eine beglückende Sicherheit von der Darstellung ausströmt."[182] Das Märchen erklärt oder deutet die Kräfte und Dinge nicht, "zeigt aber ihr sicheres und sinnvolles Wirken."[183] Nach Lüthi beschreibt es eine Welt, wie sie sein soll. Zugleich glaubt das Märchen, daß die Welt im Innersten wohl letztlich auch so ist, wie es sie sich wünscht. "Das Märchen ist Seinsdichtung und Seinsollensdichtung in einem."[184] Die Absicht des Märchens liegt seiner Meinung nach darin, der gegebenen Ordnung zu vertrauen. Das Märchen ist so optimistisch und voller Vertrauen auf diese Ordnung, daß die Schwachen und das Recht am Ende immer siegen.

---

177 Ebd. S. 69.

178 Ebd. S. 69.

179 Vgl. ebd. S. 72. Hierzu fragt Rötzer kritisch nach, "ob man diese ´wesentlichen Elemente des menschlichen Seins´ als statische Größen für sich, unberührt von historisch-gesellschaftlichen Entwicklungen, beschreiben kann und darf [...]." Rötzer: Märchen. S. 52. Da Max Lüthi jedoch nicht von zeitgebundenen Gegebenheiten, sondern von anthropologischen Konstanten ausgeht, stellt sich diese Frage meiner Einschätzung nach nicht.

180 Lüthi: DeV. S. 73.

181 Ebd. S. 75.

182 Ebd. S. 79.

183 Ebd. S. 79.

184 Ebd. S. 82.

Die **Kritik an Max Lüthis Buch** über das europäische Volksmärchen:

Der *Vorwurf, dem Märchen eine falsche Harmlosigkeit zu unterstellen*. Volker Klotz meint, daß Lüthi dem Märchen hinsichtlich seiner literarischen Wirkung "eine Harmlosigkeit und genügsame Vertrauensseligkeit [unterstellt, M. S.], die es in diesem Maß nicht hat."[185] Volker Klotz kommt zu dem Ergebnis, daß das Märchen "nach Angemessenheit, Stimmigkeit, Ausgewogenheit, Vollkommenheit"[186] strebt. Nach seiner Meinung ist die Weltordnung im Märchen "keine Ordnung der Gerechtigkeit, sondern der Harmonie."[187] Die Standpunkte von Max Lüthi und Volker Klotz sind allerdings gar nicht so weit entfernt, wie es vielleicht scheint, denn erstens schließen sich Gerechtigkeit und Harmonie ja keineswegs aus, und zweitens muß ja auch das Streben nach Harmonie als harmlos bezeichnet werden. Eine Kombination der Meinungen von Max Lüthi und Volker Klotz scheint mir angemessen zu sein.

Der *Vorwurf der einseitigen Konzentration* kam aus der Volkskunde. Nach diesem Vorwurf sind Lüthis Forschungen "zu einseitig auf die Gestalt und die Stilzüge"[188] gerichtet. Kurt Ranke wirft Max Lüthi "eine Nichtbeachtung des Märchens als lebendiges, im Menschen und seiner seelisch-geistigen Schöpferkraft fundiertes Erzählgut"[189] vor. Der Vorwurf der Volkskunde betrifft meine Untersuchung nicht. Im Gegenteil: Das, was sie als nachteilig empfindet, verwandelt sich innerhalb meiner Forschungen in einen Vorteil. Schließlich interessiert mich ja gerade der Märchenstil und nicht das Märchen als Äußerung der Volksseele.

Der *Vorwurf der Unflexibilität* wurde von Lutz Röhrich geäußert. Nach Lutz Röhrich geht Lüthi zu sehr "von einer starren europäischen Modellform"[190] aus. Diese Klage betrifft meine Analysen ebensowenig wie der Vorwurf aus der Volkskunde, denn Lüthi kommt es ja gerade darauf an, die Grundform des Märchens zu finden; "wir suchen das, was das Märchen zum Märchen macht. Der Typus kommt in der Wirklichkeit nie rein vor."[191] Max Lüthi war sich also bewußt, daß er eine Idealform beschreibt, dem nicht jedes Märchen in jeder Hinsicht entspricht. "Nur durch diese Zuspitzung aber kann er das Märchen so präzis als Kunstform analysieren und darstellen."[192]

Der *Vorwurf der Überbewertung der Welthaltigkeit* des Märchens wurde von Volker Klotz formuliert. Nach Klotz sperrt sich das Märchen nämlich "gegen

---

185 Klotz, Volker: Weltordnung im Märchen. S. 83. In: Neue Rundschau 81 (1970). S. 73-91.
186 Ebd. S. 84.
187 Ebd. S. 85.
188 Poser: Volksmärchen. S. 48.
189 Ranke: Betrachtungen zum Wesen und zur Funktion des Märchens. S. 345.
190 Röhrich, Lutz: Märchen und Wirklichkeit. 3. Auflage. Wiesbaden 1974. S. 62.
191 Lüthi: DeV. S. 7.
192 Poser: Volksmärchen. S. 49.

umfangreiche soziale und psychische Problemkomplexe: z. B. Erfolg und Versagen im Beruf, Politik, Konflikt zwischen Pflicht und Neigung, Reibungen zwischen Klassen, Rassen, Religionen. Ferner gegen Motive, die von psychischen und gesellschaftlichen Komplikationen ausgehen und in handfesten Ereignissen sich entladen: Selbstmord, Kindsmord, Vatermord. All dies dürfte Welthaltigkeit nicht ausschließen."[193] Diese Einwände halte ich für berechtigt. In der Tat hat sich Max Lüthi hier etwas zu weit vorgewagt. Er hat trotz seiner eigenen Einsicht, daß das Märchen die Welt nur repräsentiert, versäumt, die sich daraus ableitenden Konsequenzen hinsichtlich der Welthaltigkeit zu bedenken. Aber dennoch kann diese Kritik den wissenschaftlichen Erfolg von Lüthis Buch kaum schmälern.

Wenn man sich *Lob und Anerkennung*, die Max Lüthi mit seinem Buch erhalten hat, vergegenwärtigt, dann wird schnell ersichtlich, warum Max Lüthi als "hervorragender Vertreter der Märchenforschung"[194] gilt. Sein Buch gilt in der Forschung zu Recht als "genialer Wurf"[195]. Lutz Röhrich rechnet es in seinem Nachruf auf Max Lüthi "zu den Grundwerken der Literaturwissenschaft im 20. Jahrhundert"[196]. Von den Beschreibungskategorien dieses Buches sieht er eine "eine ungeheure Faszination"[197] ausgehen. "Was uns Max Lüthi geschenkt hat, ist ein Werk von großer Vielfalt und innerer Konsequenz. [...] So hat er das Ansehen der Märchenforschung als einer international anerkannten Disziplin gemehrt. Gleichzeitig hat er es stets vorbildlich verstanden, wissenschaftlichen Anspruch mit einer leicht verständlichen, klaren Darstellungsform zu verbinden."[198]

---

193 Klotz: Weltordnung im Märchen. S. 80.

194 Steinchen: Märchen - eine Bestandsaufnahme. S. 150.

195 Röhrich, Lutz: Max Lüthi - ein europäischer Märchenforscher. S. 21. In: Märchen und Märchenforschung in Europa. Ein Handbuch. Hg. von Dieter Röth und Walter Kahn im Auftrag der Märchen-Stiftung. Frankfurt a. M. 1993. S. 20-23.

196 Ebd. S. 20.

197 Ebd. S. 23

198 Ebd. S. 23.

3.3 Abstimmung der Methoden auf den Untersuchungsgegenstand

Die methodischen Vorüberlegungen sollen mit einer behutsamen Anpassung der Modelle von Vladimir Propp und Max Lüthi an die speziellen Erfordernisse meiner Untersuchungen abgeschlossen werden. Es geht in diesem letzten Abschnitt des Kapitels 3 also um eine Abstimmung der Methode auf den Untersuchungs-gegenstand. Die Logik der Untersuchungsmethoden darf natürlich nicht unter diesen Modifikationen leiden.

Für die **Strukturanalyse** müssen einige Anpassungen vorgenommen werden, um später ein qualitativ hochwertiges "Röntgenbild"[199] der Erzählstruktur zu erhalten. Zuerst will ich *Überlegungen zu den Einheiten der Transkriptionsliste* anstellen. Ilse Nolting-Hauff hat mit Propps Methodik den Artusroman und den hellenistischen Liebesroman untersucht[200]. Dabei stellt sie fest: "Strukturell gesehen bedeutet der Übergang von der einfachen Form zur narrativen Großform eine Veränderung im System"[201]. Der Roman ist nicht nur einfach länger; er weist vor allem "ein anderes Verhältnis von Handlungsschema und Text"[202] auf. Die "erzählerische Expansion [...] ist verändert."[203] Anders als bei der narrativen Großform "konstituiert [im Text eines Märchens, M. S.] häufig (nicht immer) schon ein Satz eine Handlungseinheit. [...] Natürlich können auch im Märchen Handlungselemente mehr oder weniger stark amplifiziert (´expandiert´) werden, die Amplifikation bewegt sich jedoch in sehr engen Grenzen [...]. Die Möglichkeit der Variation durch unterschiedliche Ausführlichkeit des Erzählens wird erst im Roman systematisch genutzt [...]."[204] "Das Handlungsschema eines Romans kann also nicht durch Segmentierung des Textes gewonnen werden, sondern nur durch ´Resümieren´, d. h. durch Reduktion auf die großen Handlungseinheiten, zu denen die Einzelhandlungen mehr oder weniger unmittelbar konvergieren [...]."[205] Man wird also wie Ilse Nolting-Hauff davon ausgehen müssen, "daß der kleinsten

---

199 Schütze: Neue Wege nach Narnia und Mittelerde. S. 14.

200 Obwohl ihr Untersuchungsgegenstand, der Artusroman, von meinem Untersuchungsgegenstand, einer größeren Erzählung, gattungspoetisch unterschieden werden muß, stellen doch beide, Artusroman und Endes Erzählung, den Anwender von Propps Konzept vor das gleiche Problem, nämlich die narrative Expansion der beiden Texte.

201 Nolting-Hauff: Märchen und Märchenroman. S. 138.

202 Ebd. S. 139.

203 Ebd. S. 139.

204 Ebd. S. 139. Die von Ilse Nolting-Hauff beschiebene narrative Expansion zeigt sich - wie sie später feststellt - konkret an fünf Merkmalen: "1) Tendenz zur Dialogisierung 2) Dehnung von Handlungseinheiten durch Zerlegung in Teilphasen 3) Einschub von Handlungen (meistens dekorativen und zeremoniösen Charakters) 4) Deskriptive Einschübe 5) Erzählerreflexionen". Ebd. S. 157.

205 Ebd. S. 139.

Einheit einer Märchenhandlung, einer ´Funktion´ im Sinne Propps, ein größerer Handlungskomplex im Roman entspricht, auf den die Bezeichnung ´Funktion´ nicht mehr ohne weiteres angewandt werden darf [...]."[206] Ich ersetze ihn deshalb durch den Begriff der Handlungskonstituente[207]. Propps Idee von der Funktion bleibt dabei als Fundament der Handlungskonstituente erhalten. Die Handlungskonstituente ist lediglich für größere narrative Expansionen geschaffen worden.

Die Frage, welche *Konsequenzen aus dem Umfang* der Erzählung für die Transkriptionen gezogen werden müssen, schließt sich an die eben skizzierte Problematik direkt an. Die Analysen sollen einen übersichtlichen Bauplan der Textkonstruktion hervorbringen. Dabei verdienen diejenigen Handlungsaspekte eine besondere Aufmerksamkeit, die der Gesamtkomposition des Textes ihre Struktur verleihen. In den Analysen werde ich mich also auf diejenigen Konstituenten konzentrieren, die die Textarchitektur entscheidend beeinflussen[208]. Meine Transkriptionsstrategie lehnt sich also an die resümierende Methode von Ilse Nolting-Hauff an. Von dieser Strategie wird lediglich die Beispielanalyse aus dem Bereich der Mikrostruktur nicht berührt, weil es bei dieser ja gerade auf die Details ankommt[209]. Mein Vorgehen stellt insgesamt einen Kompromiß zwischen zergliedernder Atomisierung und simplifizierender Schematisierung dar[210].

Bei der *Sequenzanalyse* gehe ich von Propps Grundüberlegung aus, daß mit jedem neuen Handlungsknoten eine neue Sequenz beginnt. Wenn davon ausgegangen wird, daß das Konstituentenmuster jedes Handlungsknotens auch vollständig ist, dann kann mit Propp gesagt werden, daß jede neue Schädigung bzw. jedes neue

---

206 Ebd. S. 139-140.

207 Marli Schütze verwendet zwar denselben Begriff im Titel ihrer Arbeit, aber sie operiert mit dem Begriff in einer anderen Weise. Ihre Begriffsverwendung ist daher nicht mit meiner zu verwechseln. Vgl. Schütze: Neue Wege nach Narnia und Mittelerde.

208 An einem Beispiel wird schnell deutlich, welche Handlungsaspekte für die Zeichnung des Strukturplans wichtig sind: Der Held verläßt den Wald des einen Schenkers, geht zum Teich des nächsten Schenkers und fliegt dann zur Höhle des dritten Schenkers. Die aneinandergereihten Begegnungen mit Schenkern (Sch) bilden einen wichtigen Strukturrahmen. Die reine Bewegung des Helden vom Wald zum Teich (W) ist hingegen wenig bedeutsam, weil sie am Strukturschema nichts ändert.

209 Vgl. Kapitel 4.2.

210 Die Strukturanalyse soll nicht so verwirrend und atomisierend sein wie bei Marli Schütze; sie soll die Dinge aber auch nicht so stark vereinfachen und sich so weit von Propp entfernen, wie dies etwa bei Ingrid Spörk oder Antje Syfuß geschehen ist. Vgl. Schütze: Neue Wege nach Narnia und Mittelerde. Vgl. Syfuß, Antje: Zauberer mit Märchen. Eine Studie zu Thomas Mann. Diss. Gießen. Frankfurt a. M. 1993 (= Europäische Hochschulschriften, Band 1359). S. 79-84. Vgl. Spörk, Ingrid: Studien zu ausgewählten Märchen der Brüder Grimm. Frauenproblematik - Struktur - Rollentheorie - Psychoanalyse - Überlieferung - Rezeption. Königstein/Ts. 1985 (= Hochschulschriften Literaturwissenschaft, Band 66). S. 24-25 und 148-149.

Fehlelement für den Beginn einer neuen Sequenz sorgt[211]. Da eine neue Sequenz jedoch auch mit einem lückenhaften Handlungsknoten beginnen kann[212] oder weil eine alte Schädigung durch eine neue Schädigung auch nur bekräftigt werden kann, ohne daß eine neue Sequenz beginnt, muß man in allgemeinerer Form und deshalb in leichter Abwandlung von Propps Konzept sagen, daß nicht mit jeder Schädigung bzw. jedem Fehlelement, sondern mit jeder neuen Knüpfung eines Handlungsknotens, die in der Strukturformel erkennbar wird, eine neue Sequenz beginnt. Propps Grundidee ist durch die Modifikation nicht in Frage gestellt, sondern bestätigt worden.

Propps *Anweisung, erst die Sequenzanalyse und dann die Transkription* anzufertigen, ignoriert die Tatsache, daß sich Transkription und Sequenzanalyse gegenseitig bedingen. Die Zeichnung der Sequenzen setzt einerseits voraus, daß zumindest bekannt ist, wo die Handlungsknoten geknüpft und wo sie gelöst werden. Aber andererseits können die Knüpfungen und Lösungen der Handlungsknoten erst dann transkribiert werden, wenn man eine Vorstellung davon besitzt, wie die Sequenzen zusammenhängen. Dieser von Propp nicht erkannte Widerspruch ist nur dann auflösbar, wenn die Sequenzanalyse und die Transkription gleichzeitig erfolgen.

Ein anderes Problem stellen *morphologische Doppelbedeutungen* von Handlungen dar. Beispielsweise kann der echte Held den falschen Helden bestrafen (St) und damit gleichzeitig ein Verbot übertreten (c). Zwei verschiedene Bedeutungen überlagern sich dann in einer einzigen Handlung. Propp schließt nicht aus, daß es im Märchen zu Doppelbedeutungen kommen kann, aber er legt auch kein Lösungsangebot vor[213]. Um diesem Problem zu begegnen, werde ich morphologische Doppelbedeutungen mit Doppelkonstituenten übersetzen. Auf diese Weise versuche ich, den verschiedenen Bedeutungsaspekten gleichermaßen gerecht zu werden. Das oben stehende Beispiel würde demnach als Doppelkonstituente St/c übersetzt werden.

Anders als das erste Modell wird *das zweite Modell von Propp* nur sehr vage umrissen. Propp erlaubt hinsichtlich der Handlungskreise und Personen so viele Überschneidungen und Doppelbedeutungen, daß aus diesem Erweiterungsmodell kein so kontrastreiches Analysebild wie aus dem Grundmodell hervorgehen

---

211 Vgl. Propp: MdM. S. 91. Ein vollständiger Handlungsknoten setzt sich mindestens aus den Handlungskonstituenten A-B-C-↑ (Handlung basiert auf der Schädigung A) oder α-B-C-↑ (Handlung basiert auf der Mangelsituation α) zusammen.

212 Mehrere Beispielanalysen von Propp weisen ein lückenhaftes Konstituentenmuster auf. Die zweite Sequenz im Märchen Nr. 133 besitzt beispielsweise keine eigene Schädigung und kein eigenes Mangelelement. Vgl. Ebd. S. 138.

213 Vgl. Ebd. S. 70.

kann[214]. Obwohl ich mich daher auf Propps erstes Modell konzentriere, will ich zumindest die Grundkonzeption der Personenkonstellation im Märchen mit derjenigen in Endes Erzählung kurz vergleichen. Dazu werde ich nach dem resümierenden Verfahren von Ilse Nolting-Hauff den sieben Handlungskreisen die handelnden Personen zuordnen[215]. Dann kann ich vergleichen, ob das Verhältnis von Handlungskreisen und Personen dem Märchen wenigstens dem Prinzip nach entspricht. Da das Verfahren von Ilse Nolting-Hauff nicht mehr an das Vorhandensein einer fertigen Transkription der Funktionen bzw. Konstituenten gebunden ist, ist es aus seiner hinderlichen Abhängigkeit vom ersten Modell befreit worden. Deshalb kann die Analyse der Personenkonstellationen quasi als Vorbereitung vor der Transkription erfolgen.

Für die **Stilanalyse** müssen lediglich bei dem Kriterium Sublimation und Welthaltigkeit klärende Bemerkungen und Anpassungen gemacht werden.
Da eine genaue *Untersuchung zum Sublimationsverhalten* von Endes Erzählung meine Analyse bei weitem sprengen würde, muß der Blick auf das Grundsätzlichste und Notwendigste gelenkt werden, denn genauere Untersuchungen füllen ganze Dissertationsschriften[216]. Innerhalb meiner Stilanalysen konzentriere ich mich daher auf die Frage, ob "Die unendliche Geschichte" ihre Stoffe ebenso wie das Märchen aus alten Riten, Sitten, Gebräuchen, Profanem, Mythischem und Magischem entlehnt. Die Beantwortung der sich daran anschließenden Frage, ob diese Stoffe in eine märchenhafte Form verwandelt werden, muß - um nicht vorzugreifen - einer Ergebnissammlung vorbehalten bleiben, weil dazu auch die Ergebnisse aus dem Vergleich mit anderen Stilkriterien herangezogen werden müssen.
Der *Grad der Explikationen bei der Analyse der Welthaltigkeit* muß aus dem selben Grund wie beim Sublimationsverhalten sehr begrenzt sein. Nur das Notwendigste und Grundsätzlichste kann betrachtet werden.

---

214 Die Stärke von Propps Grundmodell liegt ja - anders als beim zweiten Modell - in seiner überaus hohen Validität und Reliabilität. Das heißt, daß die Ergebnisse aus dem ersten Modell nicht nur qualitativ hochwertig sind, sondern daß sie sich auch gut mit dem Märchenschema vergleichen lassen.

215 Der resümierende Erkenntnisweg ist notwendig, um den Sinn der Erzählung bzw. der Erzählabschnitte im Auge behalten zu können. Der streng an der Zuordnung von Funktionen orientierte Weg Propps führt nur zu einer wenig hilfreichen Zergliederung und Verschleierung der Grundzüge in Bezug auf die Konstellation der Personen.

216 Ich verweise an dieser Stelle nachdrücklich auf die Dissertationsschrift von Claudia Ludwig, die sich ausschließlich mit der Frage befaßt, welche Stoffe Michael Ende aus der Kulturgeschichte der Welt entlehnt. Vgl. Ludwig, Claudia: Was du ererbt von deinen Vätern hast... Michael Endes Phantasien - Symbolik und literarische Quellen. Diss. Frankfurt a. M. Frankfurt a. M. 1988 (= Europäische Hochschulschriften, Band 1071).

Die *Einschränkungen der Welthaltigkeit* im Märchen, wie sie Volker Klotz in Kritik zu Lüthi aber zu Recht gefordert hat, soll konstruktiv einbezogen werden, um die Welthaltigkeit zu einem gut vergleichbaren, "harten" Kriterium zu machen. Konkret heißt das, daß in der Stilanalyse gemäß der gemachten Einschränkungen von Volker Klotz zu prüfen ist, ob die Welthaltigkeit der Erzählung tatsächlich märchenkonform ist. Um sich als märchenkonform zu erweisen, darf die Welthaltigkeit nicht im Sinne Max Lüthis potentiell universal sein, sondern darf im Sinne von Volker Klotz keine "umfangreiche soziale und psychische Problemkomplexe"[217] umfassen. Es ist also zu prüfen, ob auch in Endes Erzählung diese Einschränkung beachtet wird. Die Einschränkung der Welthaltigkeit durch Volker Klotz hat sich also nicht als Nachteil, sondern als ein Vorteil für meine Nachforschungen erwiesen, denn erst aufgrund dieser Einschränkung kann genau geprüft werden, ob die Erzählung auch wirklich nur diejenige Welthaltigkeit umfaßt, die dem echten Märchen innewohnt.

Der **Vergleich zwischen Endes Erzählung und dem Märchen** wird sich - wie bereits angekündigt und begründet - sowohl bei der Struktur-, als auch bei der Stilanalyse an den drei Handlungssträngen orientieren. Ich werde also die von Propp und Lüthi vorgegebenen Maßstäbe an alle drei Handlungsstränge anlegen. Da die Handlungsstränge nicht beziehungslos nebeneinander stehen, muß bei den Betrachtungen der Kontext der anderen Erzählstränge jeweils mitberücksichtigt werden.

---

217 Klotz: Weltordnung im Märchen. S. 80.

4. STRUKTURANALYSE

4.1 Analyse der Personenkonstellationen

Im folgenden Kapitel soll überlegt werden, ob sich die Personenkonstellation in Endes Erzählung mit derjenigen des Märchens vereinbaren läßt. Dabei betrachte ich die Personenkonstellationen zuerst vor und dann nach der Verschmelzung der Handlungsstränge. Diese getrennte Betrachtung ist notwendig, weil sich mit der Verschmelzung der Handlungsstränge erhebliche Veränderungen ergeben.

Für den **Teil der Erzählung bis zur Verschmelzung der Handlungsstränge** läßt sich unter Anwendung des Verfahrens von Ilse Nolting-Hauff über die strukturelle Bedeutung der einzelnen Personen feststellen:
Das Nichts bzw. die Lügen bilden den Gegenspieler, weil sie für die Schädigungen verantwortlich sind. Es ist untypisch für ein Märchen, daß es sich hier nicht um eine wirkliche Person oder um einen Gegenstand, sondern um ein abstraktes Gebilde handelt. In Gmork findet das Nichts nur vorübergehend eine märchengerechte Personifizierung. Der Werwolf Gmork kann somit als Personifizierung des Gegenspielers und als feindlich gesonnener Schenker, der unfreiwillig zum Helfer wird, identifiziert werden.
Die Person Atréju dient ebenso wie die Person der Kaiserin während ihres Auszuges zum ´Alten vom Wandernden Berge´ der Motivierung Bastians. Beide können - und insofern sind Atréju und die ´Kindliche Kaiserin´ wie alle falschen Märchenhelden ja auch erfolgreich - den Auszug des eigentlichen Helden lediglich motivieren. Sie wissen, daß nur ein Menschenkind zum Helden Phantásiens werden kann, und daß Phantásien nur von einem Menschenkind gerettet werden kann. Atréju und die Kaiserin haben "nur" die Spuren gelegt, denen Bastian folgt. Ihr Heldentum ist demjenigen Bastians funktional untergeordnet[218]. Als falsche Helden sind sie Bastians Fährtenleger. Die falschen Helden dienen der Einbeziehung des eigentlichen Helden, der in diesem Falle gleichzeitig der zentrale Helfer und die gesuchte Gestalt ist. Über Bastian läßt sich demnach in zugespitzter Form sagen, daß seine Geschichte bis zum Verschmelzen mit Phántasien die Geschichte seiner wachsenden Erkenntnis ist, daß er selbst die

---

218 "So ähnelt Atréjus Funktion ein wenig der des Täufers Johannes im Neuen Testament: Vor der Ankunft Christi durchwandert Johannes das Land, um den Weg für Christus vorzubereiten. Dazu ist er vorbestimmt [...]." Ludwig: Was du ererbt von deinen Vätern hast... S. 55. "Atréju war also lediglich Mittel zum Zweck auf einer nicht inhaltlich ausgerichteten Suche nach dem Retter Phantásiens." Wilke, Sabine: Poetische Strukturen der Moderne. Zeitgenösssische Literatur zwischen alter und neuer Mythologie. Stuttgart 1992. S. 211. Es wäre zu ergänzen, daß das Gesagte auch auf die Kaiserin zutrifft.

gesuchte Person bzw. der Helfer ist und seine passive Heldenrolle in eine aktive eintauschen muß.
In der Person der ´Kindlichen Kaiserin´ werden die Handlungskreise des Senders, des falschen Helden und der Schenkerin vereinigt. Diese Konstellation ergibt sich aus der Zurückhaltung des eigentlichen Helden. Als Schenkerin tritt die Kaiserin Bastian in seiner Vision auf dem Dachboden gegenüber. Der Zentauer Caíron ist nichts anderes als ein Stellvertreter für die kranke Kaiserin. Er hat daher ebenfalls Anteil am Handlungskreis des Senders und des Schenkers.
Die anderen Personen (der Büffel, Morla, Fuchur, Ygramul, die Zweisiedler, Uyalála, die Windriesen etc.) sind von weniger exponierter Bedeutung. Sie sind Schenker, die Atréju mit ihrer Hilfe belohnen. Ich zähle sie deshalb sowohl zu den Schenkern wie zu den Helfern. Nach diesen Überlegungen läßt sich die folgende Verteilung der Personen auf die sieben Handlungskreise vornehmen:

1.	*Gegenspieler*	:	das Nichts bzw. die Lügen, Gmork
2.	*Schenker*	:	die ´Kindliche Kaiserin´, Gmork, Caíron, der Büffel, Fuchur, Ygramul, die Zweisiedler, Uyalála und die Windriesen
3.	*Helfer*	:	Bastian, Gmork, der Büffel, Fuchur, Ygramul, die Zweisiedler, Uyalála, die Windriesen etc.
4.	*Gesuchte Gestalt*	:	Bastian
5.	*Sender*	:	die ´Kindliche Kaiserin´, Caíron
6.	*Held*	:	Bastian
7.	*falscher Held*	:	Atréju, die ´Kindliche Kaiserin´

Überschneidungen der Handlungskreise liegen zwar mehrfach vor, aber nach Propps Modell brauchen die Handlungskreise und die Gestalten nicht kongruent zu sein. Eine Person darf mehreren Handlungskreisen angehören, und auch umgekehrt darf sich ein Handlungskreis auf mehrere Personen verteilen[219]. Da sich durch die genannten Überschneidungen keine logischen Widersprüche ergeben[220], läßt sich die Personenkonstellation im ersten und zweiten Handlungsstrang mit dem Märchenschema prinzipiell vereinbaren.

Für den **Teil der Erzählung nach der Verschmelzung der Handlungsstränge** läßt sich unter Anwendung des gleichen Verfahrens sagen:
Bastian ist der Held der Erzählung und gleichzeitig sein eigener Gegenspieler, denn er droht sich mit seinen Wünschen selbst in die ´Alte Kaiser Stadt´ zu

---

219 Vgl. Propp: MdM. S. 80-81.

220 Ein Widerspruch läge beispielsweise vor, wenn Held und Schädiger oder Held und Anti-Held in einer Person zusammenfielen.

führen. Die Rolle als gesuchte Gestalt geht von Bastian erst auf Atréju (im ´Tempel der Tausend Türen´), dann auf die Schenkerin Mondenkind (bei der Reise zum Elfenbeinturm) und schließlich auf Bastians Vater (im ´Bergwerk der Bilder´) über. Es ist dabei untypisch für ein Märchen, daß nicht alle gesuchten Gestalten gefunden werden, denn zu einem Wiedersehen zwischen Bastian und der Kaiserin kommt es nach Bastians Aufbruch von Perelín nicht mehr.

Die Bedeutung Atréjus ist sehr vielschichtig. Nachdem er die gesuchte Gestalt war, sendet er in Armagánth Bastian aus, damit dieser den Rückweg in die Wirklichkeit sucht. Durch seine prinzipiell unrechtmäßigen Ansprüche auf Auryn wird er später einerseits zum Helfer und andererseits zum falschen Helden, denn der unrechtmäßige Anspruch ist eine typische Charakteristik des falschen Helden. Beim Kriegszug gegen Bastian wächst Atréju gleichzeitig in die Rolle des Schädigers und des Helfers hinein. Vor den Schlangen Auryns wird er schließlich wieder ganz zum Helfer Bastians.

Die Magierin Xayíde übernimmt die Rolle der Betrügerin, d.h. der Schädigerin. Gleichzeitig wird sie von Michael Ende als böse Schenkerin und Helferin eingesetzt. Die Person Xayíde ist aus einer Mischung der Typenstrukturen der Märchenhexe, die vor allem als Schädigerin auftritt, und der okkultistisch begabten Frau in der phantastischen Literatur, die eher die Funktion als Helferin hat, hervorgegangen[221].

Der Löwe Graógramán und Auryn treten jeweils als Schenker, Helfer und Sender in Erscheinung. Auryn übernimmt mit der Vermittlung der Handlungsmaxime "Tu was du willst" Aufgaben einer Person. Die Schlangen Auryns werden gegen Ende der Erzählung erst zu Schenkern und dann zu Helfern. Helfende und aussendende Funktionen hat auch die Dame Aiuóla. Sie schickt Bastian zum ´Wasser des Lebens´ aus.

Die Weggenossen sind zunächst nur Schenker, die sich mit einem Versprechen Bastians, ihnen eine Geschichte zu erzählen, zufrieden geben und danach zu seinen Helfern werden. Darüber hinaus verkünden sie später das Unglück der Entführung durch Xayíde und dann auch die Kriegserklärung Atréjus. Sie sind also nicht nur Schenker und Helfer, sondern übernehmen auch die vermittelnden Aufgaben eines Senders.

---

221 Marianne Wünsch schreibt zur phantastischen Literatur: "Zu den helfenden oder feindlichen Katalysatoren gehören neben den Trägern okkulten Wissens und okkulter Macht nicht zuletzt Frauen, mit denen der Held erotische Beziehungen anstrebt oder eingeht, die ihn seinem Ziele näher oder von diesem abführen." Wünsch: Die fantastische Literatur. S. 235. Für eine klare Identifizierung als Märchenhexe fehlt Xayíde das Bucklige, Alte und Verknöcherte; für eine eindeutige Einordnung in die phantastische Literatur mangelt es Xayíde an einer stärkeren Ausgestaltung der erotischen Komponente.

Die anderen Personen (die drei Ritter, die Stadtbewohner Amargánths, die Archarai/Schlamuffen, die ´Tief Sinnenden´, Yorn, Fuchur etc.) sind nur von untergeordneter Bedeutung. Sie treten als Schenker bzw. Helfer auf. Aufgrund der Überlegungen lassen sich die Personen wie folgt auf die Handlungskreise verteilen:

1.	*Gegenspieler*	:	Bastian, Atréju, Xayíde
2.	*Schenker*	:	´Kindliche Kaiserin´, Xayíde, Graógramán, Auryn, die Weggenossen, die drei Ritter, die Stadtbewohner, Yorn und Fuchur
3.	*Helfer*	:	Atréju, Xayíde, Graógramán, Auryn, die Weggenossen, die drei Ritter, die Stadtbewohner, Yorn, Fuchur etc.
4.	*Gesuchte Gestalt*	:	Atréju, ´Kindliche Kaiserin´, Vater
5.	*Sender*	:	Atréju, Graógramán, Auryn, Aiuóla, Weggenossen
6.	*Held*	:	Bastian
7.	*falscher Held*	:	Atréju

Auch bei dieser Personenkonstellation lassen sich viele Überschneidungen der Handlungskreise und Personen erkennen. Die Überschneidungen ergeben sich aber nicht nur deshalb, weil sich mehrere Sequenzen mit sehr unterschiedlichen Handlungskreisen überlagern[222], sondern weil innerhalb des dritten Handlungsstrangs manche Personen nur aus ihrer Dialektik heraus zu verstehen sind. Dabei entstehen a priori Widersprüche: So ist Bastian etwa Held und Gegenspieler in einer Person; Atréju ist beim Sturm auf den Elfenbeinturm gleichzeitig Schädiger und wohlgesonnener Helfer; bei seinem prinzipiell ungerechtfertigten Anspruch auf Auryn handelt er als wohlgesonnener Helfer und ist doch der falsche Held. Propp erlaubt dem Märchen zwar viele Freiheiten bezüglich der Ausgestaltung des Personenschemas, aber widersprüchliche Identitäten - wie sie in den Personen Bastians und Atréjus vorliegen - müssen die Konzeption des Märchens, das zwar Freundschaftsproben kennt[223], aber stets zwischen Freund und Feind, das heißt zwischen Gut und Böse unterscheidet, zwangsläufig sprengen[224]. Die Personenkonstellation geht im zweiten Teil der Erzählung durch die innere Dialektik einiger Personen also eindeutig über das Personenschema des Märchens hinaus.

---

222 Zu den hierbei relevanten Sequenzen vgl. Kapitel 4.3.1 und 4.3.3.

223 Vgl. Röhrich: Märchen und Wirklichkeit. S. 240.

224 "Die Gestalten im Märchen sind nicht ambivalent, also nicht gut und böse zugleich, wie wir alle es in Wirklichkeit sind." Ebd. S. 239. Ende hat damit die Polarisierungen des Seins, die der Märchenform eigen sind, gesprengt.

Eine **Erklärung zu dem Verhältnis zwischen Bastian und Atréju** haben mehrere Forscher angeboten. Ihre Überlegungen ergänzen sich:

1. Das *psychoanalytische Modell* Prondczynskys: "Es geht darum, daß Bastian sein ICH ausbildet; zunächst lebt er in Phantásien sein ES aus; in verschiedenen Formen stellt Atréju sein ÜBER-ICH dar."[225] Es geht in diesem Modell also um die Emanzipation des Ich gegenüber Es und Über-Ich. Auf seinem Weg durchläuft Bastian "die Etappen einer bis ins foetale Stadium regredierenden Therapie"[226]. Wenn man nur dieser psychologisierenden und schematisierenden Interpretation konsequent folgt, dann bleibt - wie bei Prondczynsky - von Bastians Entwicklungsgeschichte im Kern natürlich nur noch der Prozeß der Psychoanalyse übrig[227].
2. Das *Modell der eigentlichen Identität von Bastian und Atréju*: Wilfried Kuckartz sagt: "Bastian ist die innere Wahrheit Atréjus, dieser ist nur sein Wunschbild"[228].
3. Das *Modell eines Spiegelverhältnisses*: Wilfried Kaminski begreift die Beziehung zwischen Bastian und Atréju "als ein Spiegelverhältnis. Der Weg, den Michael Ende seine Helden gehen läßt, steht im Spannungsfeld zwischen archaischer Queste und Entwicklungsroman, wobei Atréju die Queste durchläuft und Bastian eine Entwicklung durchmacht. [...] Das hat damit zu tun, daß Atréju ist, während Bastian erst noch wird."[229]

Die Repräsentation einer Gesamtpersönlichkeit durch zwei Personen steht nicht im Widerspruch zum Märchen, sondern wird dort sogar thematisiert. Max Lüthi liefert ein Beispiel aus einem Volksmärchen: "Wenn die echte Prinzessin sich in die Rolle der Gänsemagd zwingen läßt, während die niedrige Magd sich die führende Stellung anmaßt, so heißt das, daß die falsche, unedle Seite der Gesamtpersönlichkeit die Herrschaft gewinnt und das eigentlich königliche unterdrückt."[230]

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß sich im ersten und zweiten Handlungsstrang (vor ihrer Verschmelzung) kein Widerspruch zur Märchenform feststellen läßt. Nach der Verschmelzung (also im dritten Handlungsstrang) habe ich hingegen eine in Atréju und Bastian verankerte Dialektik aufgedeckt, die über

---

225 Prondczynsky: DuSnss. S. 21.

226 Ebd. S. 41.

227 Vgl. ebd. S. 41.

228 Kuckartz: Michael Ende "Die unendliche Geschichte". S.61.

229 Kaminski, Winfred: Einführung in die Kinder- und Jugendliteratur. Literarische Phantasie und gesellschaftliche Wirklichkeit. Weinheim 1987. S. 88-89.

230 Lüthi, Max: Es war einmal. Vom Wesen des Volksmärchens. 5. durchgesehene Auflage. Göttingen 1977. S. 106.

das Märchenschema hinausgeht. Diese Dialektik kann mit Hilfe einer psychoanalytischen Deutung oder damit erklärt werden, daß Atréju und Bastian lediglich die Komponenten einer Gesamtpersönlichkeit darstellen.

4.2 Analyse zur Mikrostruktur am Beispiel der "Wünsche"

Im folgenden Kapitel soll untersucht werden, welche Handlungsaspekte der Akt des Wünschens besitzt. Doch vor der eigentlichen Analyse will ich kurz begründen, warum gerade der Akt des Wünschens auf mikrostruktureller Ebene untersucht werden soll:

1. Für die *Transkription des dritten Handlungsstrangs* ist die Betrachtung der Mikrostruktur der Wünsche eine Vorraussetzung, denn die Wünsche sind ein wesentlicher Bestandteil des dritten Strangs. Ohne eine differenzierte Betrachtung des Wünschens ist eine differenzierte Transkription des dritten Strangs nicht möglich.
2. Die *Bewertung der Gesamtstruktur* im allgemeinen und des dritten Handlungsstrangs im besonderen hinsichtlich der Nähe zum Märchen kann ohne eine genaue Beurteilung der Wünsche nicht gelingen.
3. Die *Flexibilität von Propps Methode* wird bei der Analyse der Mikrostruktur auf die Probe gestellt. Es wird sich zeigen, ob mit Propps Methode auch solche vielschichtigen Handlungen wie das Wünschen in Endes Erzählung beschrieben werden können[231].

Die **direkten und implizierten Vorgänge beim Vollzug des Wünschens** müssen näher betrachtet werden, um alle Handlungsaspekte beim Akt des Wünschens aufzudecken. Dabei ist festzustellen: Die Wünsche kommen von Bastian, aber erst durch seine Helferin Mondenkind bzw. stellvertretend durch ihr Zaubermittel Auryn gehen die Wünsche in Erfüllung[232]. Beim Wünschen verliert Bastian Erinnerungen[233], d.h. Markierungen, die ihn als Menschenkind auszeichnen und ihm die Möglichkeit zur Rückkehr geben. Durch das Wünschen nehmen die

---

231 Ein Resümee zu diesem Aspekt werde ich erst im Kapitel 6.1 formulieren.

232 Mondenkind wird die ´Gebieterin der Wünsche´ genannt. Sie sagt über Bastians Wünsche: "Durch mich werden sie Wirklichkeit." Ende: DuG. S. 194. Auryn hat die gleiche Bedeutung: "Und solange er [Bastian, M. S.] dieses Zeichen [Auryn, M.S.] trug, würde es sein, als wäre sie bei ihm." Ebd. S. 199.

233 Im Vergessen symbolisiert Ende die "Gefahr des Identitätsverlustes". Prondczynky: DuSnss. S. 68.

Fehlelemente zu. Die zunehmende Mangelsituation droht, Bastian in den Wahnsinn zu führen und damit zu einer Schädigung zu werden[234]. Doch das Anwachsen des Mangels und der Verlust der Markierungen ist nicht zu verhindern[235], weil Bastian gezwungen ist, den ´Weg der Wünsche´ zu gehen. Atréju sagt zu Bastian sehr treffend: Das Wünschen "gibt dir den Weg und nimmt dir gleichzeitig das Ziel."[236]. Diese Ambivalenz der Wünsche hat Mondenkind Bastian verheimlicht. Bastian muß zwar mit jedem Wunsch zwangsläufig auf das Betrugsmanöver der Kaiserin eingehen[237], aber seine Wünsche weisen ihm innere Wege[238], die ihn auf seinen ´Wahren Willen´ zu oder von ihm weg führen. Auf Umwegen und nach vielen Rückschlägen gelangt er bei Aiuóla schließlich zur Erkenntnis seines ´Wahren Willens´ und im Brunnen Auryns zu der Fähigkeit, nach seinem ´Wahren Willen´ zu handeln.

Die **Handlungsaspekte beim Wünschen** können demnach folgendermaßen übertragen werden:

Z	Anwendung eines Zaubermittels bzw. Dienst einer Helferin.
M_{contr}	Verlust einer Markierung.
α	Vermehrte Fehlelemente bzw. verschärfter Mangel.
N	Ambivalenz zwischen Weg und Ziel. Da dem Märchen Ambivalenzen fremd sind, muß das Element N integriert werden.
g	Eingehen des Helden auf ein Betrugsmanöver.
$N\sim W_{(pos/neg)}$	Begehung eines Entwicklungsweges, der Bastian seinem ´Wahren Willen´ näher bringt ($N\sim W_{pos}$) bzw. ihn von ihm abbringt ($N\sim W_{neg}$). Nur in sehr wenigen Fällen ist eine eindeutige Beurteilung, ob ein Wunsch in die richtige oder in die falsche Richtung führt,

234 Ende führt dem Leser die drohende Schädigung vor Augen, als er Bastian die ´Alte Kaiser Stadt´ betreten läßt.

235 Am deutlichsten wird die Notwendigkeit des Wünschens, als Bastian vergeblich versucht, eine Burgruine zu verlassen. Vgl. Ende: DuG. S. 290-292.

236 Ebd. S. 278. Durch die Wünsche kann Bastian seinen Weg gehen, aber auf diesem Weg verliert er auch die Voraussetzungen (Erinnerungen), um den Weg zu beenden.

237 Bastian fragt: "Wieviele Wünsche habe ich denn frei?" Mondenkind antwortet: "Soviele du willst - je mehr desto besser, mein Bastian. Umso reicher und vielgestaltiger wird Phantásien sein." Ebd. S. 194. Diese Auskunft der Kaiserin ist falsch, denn Bastian hat nur so viele Wünsche, wie er auch Erinnerungen an seine Welt besitzt. Die Gefahr und die Ambivalenz der Wünsche erwähnt Mondenkind überhaupt nicht. Sie betrügt ihn. Das Schicksal Bastians ist der Kaiserin nach der Rettung Phantásien in Wahrheit gleichgültig. Für sie zählt nur, *daß* es Phantásien gibt. Aber *in* Phantásien macht sie keine Unterschiede und läßt alle Kräfte - gute und böse - gewähren. Atréju und Fuchur haben diesen Zusammenhang und den gefährlichen Eigennutz der Kaiserin erkannt, aber wagen es nicht, ihn offen auszusprechen. Vgl. ebd. S. 294.

238 Graógramán antwortet Bastian, nachdem dieser ihn fragt, wie er zu seinem ´Wahren Willlen´ gelangen kann: "Indem du den Weg der Wünsche gehst, von einem zum anderen und bis zum letzten. Der wird dich zu deinem Wahren Willen führen." Ebd. S. 228.

nicht möglich[239]. In allen Fällen aber sind die Wünsche der Teil eines Entwicklungsweges. Dieser Weg verläuft in Endes Erzählung nicht - wie von Propp definiert[240] - allein im Raum, sondern vor allem im Inneren des Helden[241]. Um dieser Verzerrung der Märchenkon-stituente W gerecht zu werden, verbinde ich W mit dem Element N.

Die **Mikrostrukturformel für einen Wunsch** ergibt sich, wenn die einzelnen Handlungsaspekte verbunden werden. Die folgende Strukturformel ist nur hinsichtlich der Indizierung der Konstituente N~W situationsabhängig. Ansonsten gilt für Bastians Wünsche allgemein:

$$Z / M_{contr} / \alpha / N / g / N{\sim}W_{(pos/neg)}$$

Mit den **Sammelkonstituenten** Q_{posx}, Q_{negx} und Q_x kürze ich je nach Status des Teilelements N~W diese komplexe Strukturformel ab. Diese Sammelkonstituenten beschreiben die allgemeine Handlungsdynamik beim Wünschen und die implizierte Entwicklungsrichtung Bastians.

1. Mit Q_{pos} bezeichne ich diejenigen Wünsche, die Bastian der Erkenntnis oder der Verwirklichung seines ´Wahren Willens´ näher bringen ($N{\sim}W_{pos}$).
2. Das Symbol Q_{neg} hingegen kennzeichnet Wünsche, die Bastian von einem solchen Weg abbringen ($N{\sim}W_{neg}$).
3. Und Q steht für Wünsche, für deren innere Wegweisung sich keine eindeutige Richtung angeben läßt (N~W).

Um **morphologischen Mehrfachbedeutungen eines Wunsches** gerecht zu werden, kann diesen Sammelkonstituenten eine weitere Handlungskonstituente beigefügt werden. Wenn der Held beispielsweise mit einem schlechten Wunsch (Q_{negx}) gleichzeitig ein Gebot übertritt (c_y), dann muß die Superkonstituente Q_{negx}/c_y gebildet werden.

Auch die **Erfüllung der Wünsche** muß in eine Transkription Eingang finden. In Erfüllung gegangene Wünsche stellen im allgemeinen Problemlösungen dar (L). Da sich diese Lösungen jedoch in sehr verschiedenen konkreten Formen äußern, müssen Wunscherfüllungen meistens mit Doppelkonstituenten beschrieben werden. Hierfür wird die Konstituente L mit derjenigen Konstituente verbunden,

---

239 In diesen Fällen besitzt die Konstituente N~W keine Indizierung.

240 Vgl. Propp: MdM. S. 52-53.

241 "Dieser Weg führt nach ´innen´. Er ist reinigende, meditative Selbstschau nach dem Vorbild fernöstlicher Lehren wie Konfuzianismus und Zen-Buddhismus". Filz: Ewe. S. 150.

die die situative Bedeutung der Lösung ausmacht[242]. Der Akt des Wünschens hat in Verbindung mit seiner Erfüllung folglich die allgemeine Grundformel:

$$Q_{(pos/neg)x}.....L_x/\text{situative Form der Lösung}$$

Zur **Mikrostruktur eines Wunsches** läßt sich festhalten, daß der Wunsch eine dynamische Verkettung von verschiedenen Handlungen darstellt. Er kann deshalb nicht mit einem einfachen Zauberspruch gleichgesetzt und entsprechend transkribiert werden. Die Mikrostruktur eines Wunsches entspricht aus vier Gründen nicht dem Märchenschema:

1. Propp stellt *α als eine Folge von A* dar[243]. Ende konstruiert hingegen A als Folge von α. Es handelt sich bei dieser logischen Umkehrung nicht nur um eine kleine Variation des Märchenschemas, denn α steht in einem dynamischen Verhältnis zu A. Die Beziehung zwischen Mangel und Schädigung entspricht daher nicht dem Märchenschema.
2. Ende führt außerdem eine *märchenfremde Ambivalenz* (N) ein. In dieser Ambivalenz liegen Tragik und Dramatik des dritten Handlungsstrangs, denn der Wünschende ist gezwungen, sich zu schädigen (α) und auf Betrugsmanöver einzugehen (g), um der Schädigung (A) zu entgehen[244].
3. Ein und *dasselbe Betrugsmanöver* (g) wird durch das Wünschen in märchenuntypischer Weise während des ganzen Handlungsstrangs mehrfach wiederholt. Zudem geht der Held teilweise ganz bewußt auf den Betrug ein. Im echten Märchen ist sich der Held des Betruges zum einen nicht bewußt[245], und zum anderen sieht Propps Modell ein Betrugsmanöver eigentlich nur für den Einleitungsteil vor[246].
4. Die *Wegweisungen der Wünsche* sind im Gegensatz zum Märchen nicht nur räumlicher, sondern grundsätzlich auch geistiger Art (N~W).

---

242 Ein Beispiel: Ein Wunsch, der den Helden von einem Ort zum nächsten bringt, stellt seine Lösung (L) in Form einer Raumvermittlung (W) dar. Es wäre in diesem Fall die Doppelkonstituente L/W zu bilden.

243 Propp weist zwar darauf hin, "daß Märchen sehr häufig die Funktion der Schädigung übergehen und direkt mit einer Mangelsituation beginnen". Propp: MdM. S. 39. Wenn aber in einem Märchen Schädigung *und* Fehlelement vorkommen, dann ist das Fehlelement (der Mangel) eine Konsequenz aus der Schädigung. Vgl. ebd. S. 39. Propps Märchenschema reiht also die Schädigung (A) vor dem Mangel (α) ein. Vgl. ebd. S. 36-40.

244 Es ist mir völlig unverständlich, wie Kaminski schreiben kann: "Endes Gestaltungen mangelt es [...] an Ambivalenz." Kaminski: Einführung in die Kinder und Jugendliteratur. S. 91.

245 Propp schreibt zur Charakterisierung der Funktion g: "Das Opfer fällt auf das Betrugsmanöver herein und hilft damit unfreiwillig dem Gegenspieler." Vgl. Propp: MdM. S. 35.

246 Vgl. ebd. S. 35-36.

Zur **Wirkung der Mikrostruktur der Wünsche auf die Makrostruktur** des dritten Handlungsstrangs kann gesagt werden, daß die Mikrostruktur der Wünsche in vier Hinsichten auf die Makrostruktur des dritten Strangs einwirkt:

1. Die *Episoden des dritten Handlungsstrangs* werden über das Konstituentenpaar Q-L strukturell und inhaltlich miteinander verklammert. Dem Märchen sind solche Strukturnetze jedoch fremd.
2. Auf mikrostruktureller Ebene findet ein *allmählicher Wechsel* von $N{\sim}W_{neg}$ zu $N{\sim}W_{pos}$ statt. Strukturnetze aus $N{\sim}W_{neg}$ zu $N{\sim}W_{pos}$ sind dem echten Märchen ebenfalls fremd.
3. Die *Dynamik von α zu A und die Ambivalenz beim Wünschen* (N) wirken dynamisierend und dramatisierend in der Makrostruktur des dritten Handlungsstrangs. Zwei märchenuntypische Konstruktionen werden von der Mikro- auf die Makrostruktur übertragen.
4. Der *Sinn der Mikrostruktur ist konstitutiv* für den Sinn der Makrostruktur des dritten Handlungsstrangs. Ohne den auf mikrostruktureller Ebene angelegten Sinn der Wünsche bekäme die Makrostruktur eine ganz andere Bedeutung.

4.3 Analyse der Makrostruktur

4.3.1 Der erste Handlungsstrang

In diesem Kapitel soll die Strukturformel des ersten Handlungsstrangs interpretiert werden. Die Transkriptionsliste findet sich im Anhang. Aus ihr ist die folgende Strukturformel hervorgegangen[247]:

R_1 Sch_1 $H_{1neg}/X_1/\alpha_1$ g_1 Z_1 R_2 Z_2 N_1 N_2/α_1 N_3/α_1 N_4/α_1

N_5/α_{1contr} Sch_2 Z_3 E_1 $L_1/H_2/\uparrow_1$ ..... L_2 H_{3pos} Z_4

Der **innere Zusammenhalt des ersten Handlungsstrangs** wird siebenfach gesichert. Das Zusammenklammern des Inhalts durch Konstituentenpaare und andere Strategien ist gerade für den ersten Strang von großer Bedeutung, da er nur aus einer einzigen, sehr langen Sequenz besteht. Ohne diese Verklammerungen würde dem ersten Strang, der ja fast nur aus kleinen und zudem inhaltlich recht

247 Eine gepunktete Linie bezeichnet hier und in an allen weiteren Fällen eine Unterbrechung des Strangs.

unterschiedlichen Einschüben besteht, das Auseinanderfallen in unzusammenhängende Teile drohen. Jene sieben Strategien zum Zusammenklammern sind:

1. Die Konstituenten X_1 und E_1 bilden eine Klammer.
2. Von Sch_2 zu H_2 erstreckt sich eine zweite Klammer.
3. Verklammernd wirkt auch das Konstituentenpaar α_1-L_2.
4. Die Klammer Sch_1-H_{1neg}-H_{3pos}-Z_4 hält die Handlung ebenfalls zusammen.
5. Handlungskonstituenten, die sich wie α_1 über mehrere Einschübe erstrecken, vernetzen auf diese Weise die einzelnen Einschübe untereinander. Sie tragen somit dazu bei, die Einheit des Strangs zu wahren.
6. Eine zusammenhaltende Aufgabe hat auch die Konstituente Z_2. Sie gibt den Reflexionen und den Handlungen Bastians einen Anlaß und eine Projektionsfläche. Der Lesebeginn Bastians kann zwar durchaus im Einklang mit Propp als Benutzung eines Zaubermittels beschrieben werden, aber seine weitreichende strukturelle Bedeutung ist dem echten Märchen fremd. Propps Modell sieht eine so grundsätzliche Aufgabe für eine einzelne Funktion bzw. Konstituente gar nicht vor. Das Element Z_2 ist nämlich die Voraussetzung für die Buch-im-Buch-Konstruktion und alle daran anknüpfenden Phänomene.

Verfolgungen werden zugunsten der Rettungen (R_1 und R_2) vernachlässigt. Als sich Bastian in das Antiquariat von Herrn Koreander rettet, wird die Verfolgung Bastians durch Schulkameraden nur nachträglich angedeutet[248]. Und als sich Bastian nach dem "Diebstahl" des Buches auf den Dachboden seiner Schule rettet, hat Ende die realen Verfolger, wie sie das Märchen kennt, durch den inneren Druck des schlechten Gewissens ersetzt und gibt der Konstituente R_2 somit einen nicht märchengerechten Gehalt. In beiden Fällen, bei R_1 und R_2, sprengt Michael Ende das Konstituentenpaar V-R auseinander und nimmt der abgetrennten Konstituente R somit die Vereinbarkeit mit dem Märchenschema. Die Lage der Konstituenten R_1 und R_2 zu Beginn des Märchenschemas ist zudem märchenuntypisch.

Nach Propp hat die **konkrete Gestalt des Mangels** "keinen Einfluß auf die Struktur des Märchens."[249] Bastians ´Weg der Wünsche´ im dritten Strang ist jedoch nur unter Berücksichtigung der konkreten Ausgestaltung der Konstituente α_1 verständlich. Bastian bezieht sich nämlich mit seinen Wünschen auf seinen Mangel (α_1). Sein weiterer Entwicklungsgang hängt von der Problemstruktur des Elements α_1 ab. Deshalb ist α_1 strukturgebend. Obwohl Bastians Mangelsituation

248 Vgl. Ende: DuG. S. 7-9.
249 Propp: MdM. S. 40.

scheinbar mühelos mit der Konstituente α_1 übersetzt werden kann, widerspricht α_1 aufgrund ihrer strukturgebenden Konstruktion der Maßgabe des Märchens.

Märchenfremde **Reflexionen (N_1 bis N_5)** verleihen dem ersten Handlungsstrang Charakterzüge, die nicht an ein Märchen, sondern an einen Bildungs- bzw. Entwicklungsroman erinnern.

Die **Knüpfung des Handlungsknotens**, die sich nach Propp aus A-B-C-↑ oder aber α-B-C-↑ ergeben muß[250], ist unvollständig. Die Mangelsituation (α_1) und der Auszug ($\uparrow_1$) sind zwar vorhanden, aber es fehlt mindestens das Moment der Vermittlung (B)[251]. Die große Bedeutung des Vermittlungsmoments B liegt "darin, daß es den Auszug des Helden veranlaßt."[252] Bastian zieht jedoch aus ($\uparrow_1$), ohne einem ausdrücklichen Auftrag zu folgen.

In die **Konstituenten X_1 - E_1** ist die gesamte Bedeutung des ersten Handlungsstrangs eingeschlossen worden. Die Konstituenten X_1 und E_1 werden - anders als es das Märchenschema vorsieht - zum eigentlichen Sinn der Handlung. Im echten Märchen haben diese Konstituenten eine weitaus geringere Bedeutung und ordnen sich in das Strukturschema ein. Im ersten Handlungsstrang wird das Prinzip umgekehrt: Nicht die Konstituenten X_1 und E_1 ordnen sich in die Struktur ein, sondern die Struktur gestaltet sich nach X_1 und E_1. Damit ist eine Konstruktion enstanden, die vom Märchenmuster ebenfalls signifikant abweicht.

Die **Begegnungen mit der Kaiserin bzw. mit Herrn Koreander** stellen jeweils leichte Variationen dar. Die Konstituentenfolge Sch_2 - Z_3 - H_2 ist aus einer begrenzten Inversion von H und Z hervorgegangen. Das Handlungsmuster Sch_1 - H_{1neg} - H_{3pos} - Z_4 hat sich aus einer einfachen Verdoppelung von H ergeben.

Die **Dreier-Konstituente $L_1/H_2/\uparrow_1$** ist keine einfache morphologische Mehrfachbedeutung, weil sie zu drei Strängen gleichermaßen gehört. Sie unterscheidet sich somit grundlegend von anderen morphologischen Mehrfachbedeutungen, die jeweils nur einem Strang angehören. Jene Dreier-Konstituente besitzt daher eine strukturelle Qualität, die über Propps Konzept und das Märchenschema hinausreicht.

---

250 Vgl. ebd. S. 39 und S. 43.

251 Die Konstituente C ist nur bei suchenden Helden obligatorisch. Vgl. ebd. S. 42. Allerdings sieht das Märchenschema B sowohl für suchende als auch für leidende Helden vor. Vgl. ebd. S. 40-41.

252 Ebd. S. 41.

4.3.2 Der zweite Handlungsstrang

In diesem Kapitel soll die Strukturformel des zweiten Handlungsstrangs betrachtet werden. Die Transkriptionsliste befindet sich im Anhang. Aus ihr ist die folgende komplexe Strukturformel hervorgegangen:

A_1 α_2 H_4 B_1/B_2 C_1 M_1/Z_5 $\uparrow_2$ V_1 Sch_3 Z_6/W_1 P_1 $Lö_1$ Sch_4
H_5/E_2 Z_7/W_2 P_2 $Lö_2$ Sch_5/Sch_6 H_6/E_3 $Z_8/W_3/R_3/H_7$ Z_9
Sch_7/Sch_8 Z_{10} Z_{11} P_3 $Lö_3$ Sch_9 H_8 Z_{12}/W_4 H_9 b_1 c_1 b_2 c_2
Sch_{10} H_{10}/E_4 Z_{13} $Z_{14contr}/M_{2contr}/Z_{15contr}$ P_4/K_1 $Lö_4/S_1$ X_2 Sch_{11}
H_{11} Z_{16} $Ü_1$ E_5 g_2 f_1 x_1 Z_{17} $\downarrow_1$ M_3/Z_{18} P_5 $Lö_5$
$M_{4contr}/Z_{contr19}$ L_3 C_2 H^*_1 $\uparrow_3$ b_3 c_3 Sch_{12} H_{12} Z_{20} $L_1/H_2/\uparrow_1$

Die **innere Zusammensetzung des zweiten Handlungsstrangs** wird deutlich, wenn der Strang mit Hilfe des von Propp entworfenen und von mir modifizierten Konzepts in Sequenzen zerlegt wird. Es werden dann innerhalb des zweiten Handlungsstrangs zwei Sequenzen sichtbar:

I. Die Rettung Phantásiens (A_1 bis $L_1/H_2/\uparrow_1$)
II. Die Suche nach dem Heilmittel (α_2 bis L_3 bzw. H^*_1)

Wenn die Schädigung (A_1) und der Mangel (α_1) mit der jeweils dazugehörenden Lösung (L_1 bzw. L_3) verbunden und graphisch nach Propps Vorbild hervorgehoben wird, dann ergibt sich folgendes Strukturbild:

I. _____ _____
II. _____

Das Strukturbild zeigt, daß der zweite Handlungsstrang aus zwei ineinandergeschachtelten Sequenzen besteht. Die Geschichte der Kaiserin erstreckt sich von A_1 bis L_1. Ihr Auszug findet zwischen L_3 und L_1 statt. Zwischen α_2 und L_3 liegt die Geschichte Atréjus. Die beiden Sequenzen ergeben nur in ihrer Kombination einen Sinn. Sie gehören aber auch strukturell zusammen: Die Schädigung (A_1) verhält sich zum Mangel (α_2) wie Bastians Lösung (L_1) zur Lösung Atréjus (L_3). Beide Verhältnisse entsprechen dem Verhältnis eines Ganzen zu seinem Teil. In mathematisch-abstrahierter Form kann folglich gesagt werden:

$$\frac{A_1}{\alpha_2} \text{ entspricht } \frac{L_1}{L_3} \text{ entspricht } \frac{\text{das Ganze}}{\text{ein Teil}}$$

Die Formel zeigt nicht nur, daß sich α_2 und A_1 ebenso bedingen wie L_1 und L_3, sondern auch, daß die Sequenzen I und II nicht voneinander getrennt werden können. Atréjus Geschichte und die Mission der ´Kindlichen Kaiserin´ sind inhaltlich *und* strukturell miteinander verbunden. Es bleibt also trotz jener Schachtelung die Einheit des zweiten Handlungsstrangs sowohl in inhaltlicher als auch in struktureller Hinsicht bestehen. Die enge Verknüpfung der Sequenzen wird auch deutlich, wenn diejenigen Konstituenten isoliert betrachtet werden, die die Handlungsknoten im zweiten Handlungsstrang knüpfen:

$$A_1 \quad \alpha_2 \quad B_1/B_2 \quad C_1 \quad \uparrow_2 \quad C_2 \quad \uparrow_3$$

In dieser auffälligen Strukturformel sind alle Konstituenten doppelt vorhanden[253]. Es wird ersichtlich, daß die Knüpfungen der Handlungsknoten beider Sequenzen ineinandergeschoben worden sind. Wenn die Verschiebung rückgängig gemacht wird, erhält man die Handlungsknoten der beiden einzelnen Sequenzen:

I. Der erste Handlungsknoten besitzt die Konstituenten A_1-B_1.....C_2-$\uparrow_3$. Dieser Handlungsknoten gehört zur Sequenz I.

II. Der zweite Handlungsknoten baut sich aus den Konstituenten α_2-B_2-C_1-$\uparrow_2$ auf. Dieser Handlungsknoten gehört zur Sequenz II.

Das Muster der Handlungskonstituenten bestätigt die oben vorgenommene Einteilung der Gesamthandlung in zwei sich überschneidende und aufeinander aufbauende Sequenzen.

Die **Sequenz I** besitzt bei isolierter Betrachtung die folgende Konstituentenkette:

$$A_1.....B_1.....C_2 \quad ... \quad \uparrow_3 \quad b_3 \quad c_3 \quad Sch_{12} \quad H_{12} \quad Z_{20} \quad L_1/H_2/\uparrow_1$$

Dazu können die folgenden Aussagen gemacht werden:

1. Es hat eine *vollständige Inversion* von b_3-c_3 mit A_1-B_1-C_2-$\uparrow_3$ stattgefunden. Dadurch ist jedoch lediglich eine wenig bedeutsame Variation des Märchenschemas entstanden.
2. Es ist eine *vollständige und märchengerechte Schürzung des Knotens* vorhanden. In diesen Handlungsknoten ist die zweite Sequenz hineingeschoben worden. Dadurch wird die Aktivierung der Konstituente C_2 hinausgezögert. Die Verzögerung der Haupthandlung wirkt ausgesprochen spannungsfördernd.
3. Die *Begegnung mit dem Schenker* entspricht dem Märchenschema.

---

253 Die Konstituenten A und α sind hierbei als morpologische Äquivalente zu betrachten. Vgl. ebd. S. 39.

4. Es fehlen alle *Konstituenten, die Propps erstes Modell nach L vorsieht*, weil sich nach $L_1/H_2/\uparrow_1$ der veränderte Bedingungskontext des dritten Handlungsstrangs ergibt, der eine Weiterführung dieser Konstituentenkette unmöglich macht.
5. Der *Auszug der Kaiserin* ist nach dem Märchenschema gestaltet. "Es entspricht dem Märchenbrauch, daß der zweite Held [...] auszieht, wenn der erste (´falsche´) Held gescheitert ist [...]."[254] Atréju ist ja tatsächlich mit seinem zweiten Auftrag gescheitert.

Aus den Beobachtungen läßt sich schließen, daß sich die Konstituentenkette der Sequenz I trotz leichter Variationen in das Märchenschema mühelos einfügen läßt. Diese Teilgeschichte entspricht einem nicht über die Konstituente L hinaus zu Ende geführten, kleinen Märchen.

Die **Sequenz II** besitzt, wenn sie auf die entscheidenden Handlungskonstellationen reduziert wird, die folgende Grundformel:

α_2 B_2 C_1 M_1 $\uparrow_2$ V_1 (vier Begegnungen mit Schenkern und zwei schwere Prüfungen) R_3 (drei Begegnungen mit Schenkern und eine schwere Prüfung) b_1 c_1 b_2 c_2 (Begegnung mit einem Schenker) M_{2contr} (schwere Aufgabe) X_2 (Begegnung mit einem Schenker) $Ü_1$ E_5 g_2 f_1 x_1 $\downarrow_1$ M_3 M_{4contr} L_3 H^*_1

Hierzu läßt sich sagen:

1. Die *Knüpfung des Handlungsknotens* entspricht Propps Vorgaben, denn die Konstituente α ist ein "morphologisches Äquivalent"[255] zu A.
2. Die *Begegnungen mit Schenkern und die schweren Aufgaben* machen den größten Teil von Atréjus Abenteuern aus. Das echte Märchen kommt mit durchschnittlich zwei Schenkern und einer schweren Aufgabe aus[256]. Atréjus Abenteuer beinhalten jedoch acht Begegnungen mit Schenkern und drei schwere Aufgaben[257]. Dadurch wird der Teil der Struktur ausgeweitet, der im Märchen in der Mitte liegt. Durch diese Expansion wird das

---

254 Nolting-Hauff: Märchen und Märchenroman. S. 167.

255 Propp: MdM. S. 39.

256 In den etwa 75 von Propp analysierten Märchen sind durchschnittlich zwei Begegnungen mit Schenkern und eine schwere Prüfung enthalten. Vgl. ebd. S. 136-141.

257 Bei einer detaillierteren Transkription ließen sich mühelos noch viel mehr Prüfungen herauslesen. So könnten beispielsweise die drei magischen Tore, die ich nur mit einer schweren Prüfung widergegeben habe, mit drei schweren Prüfungen übersetzt werden.

Fortschreiten der Handlung zur Lösung verlangsamt bzw. hinausgezögert[258]. Die für das Märchen klassischen Konstituentenketten für Begegnungen mit den Schenkern und für schwere Aufgaben werden zwar teilweise umgestellt, ineinandergeschoben und mit Doppelkonstituenten versehen, aber durch diese Veränderungen entsteht insgesamt keine märchenfremde Strukturkomposition, sondern es entstehen nur Variationen des Märchenmusters. In den Variationen zeigt sich ein Spiel des Autors mit der Standardsituation SCH-H-Z und P-Lö.

3. Die *Konstituenten M und E* spielen - anders als dies vom Märchenschema vorgesehen ist - in mehreren Abschnitten der Sequenz II eine Rolle[259]. Die inhaltliche Koppelung zwischen M und E und ihre strukturelle Bedeutung bleiben jedoch erhalten, so daß sie in ihrer Substanz nach wie vor an das Märchenschema gebunden sind. Die strukturelle Bedeutung von M und E wird nicht prinzipiell verändert, sondern nur über einen größeren Erzählausschnitt ausgebreitet. Die Vervielfachung von M und E führt daher zu keiner prinzipiellen Abweichung vom Märchenschema, sondern zu einer Variation der Märchenstruktur. Auch diese Variation bewirkt eine größere Expansion des Mittelteils.
4. Die *Konstituente W* wird ebenfalls über einen größeren Erzählausschnitt ausgebreitet, ohne prinzipiell verändert zu werden. Atréju wird mit W nicht - wie es im reinen Märchen geschieht - sofort zum Ziel seiner Reise geführt, sondern immer nur zur nächsten Etappe. Die Expansion von W trägt somit auch zur Expansion des Mittelteils bei.
5. Die *Konstituenten V, R, X, E und Ü* gehören nach Propp demjenigen Teil des Märchenschemas an, der *hinter* L liegt. In Endes Erzählung bleibt die vom Märchen vorgesehene Reihenfolge der Konstituenten zwar erhalten, aber die Handlungskonstituenten liegen nun *vor* L (L_3). Die Konstituenten des Mittel- und des Schlußteils sind ineinandergeschoben, aber nicht gegeneinander ausgewechselt worden. Es liegt eine unvollständige Inversion innerhalb des Märchenschemas vor. Die Verschiebung von V_1, R_3, X_2, $E_{2\text{-}5}$ und $Ü_1$ hat sich ergeben, da nach L_3 unverzüglich die erste Sequenz weitergeführt wird. Durch eine unvollständige Inversion sind sie nach vorne

---

258 Die Redundanz in der Struktur und das Hinauszögern der Lösung wirken ausgesprochen spannungsfördernd. Vgl. hierzu auch Nolting-Hauff: Märchen und Märchenroman. S. 159. Durch die beschriebene Expansion erinnert der Aufbau der Erzählung an die Abenteuerketten mittelalterlicher Epen. Vgl. Otte: Michael Ende. S. 7.

259 Die Markierung erwirbt Atréju nicht zwischen K-S oder P-Lö, sondern schon vor der Abreise (M_1). Diese Markierung verliert er im Laufe der Handlung (M_{2contr}), gewinnt sie später wieder (M_3), und gibt sie schließlich wieder ab (M_{4contr}). Auch die Konstituente E taucht mehrfach auf.

versetzt worden. Die Umstellung dieser Konstituenten in den Mittelteil zieht jedoch keine prinzipielle Abweichung vom Märchenschema nach sich, da nach Propp V, R, E und Ü ihre Position vertauschen können, ohne daß ein märchenfremdes Kompositionsprinzip entsteht[260]. Daß dabei auch X verschoben wurde, ergibt sich aus dem logischen Zusammenhang der Konstituenten und ändert nichts an Propps Charakterisierung der Verschiebung als Variation.

6. Die *Konstituenten b, c, f, g, x* sieht Propp für den Anfangsteil des Märchens vor. In der zweiten Sequenz sind sie ebenfalls in den Mittelteil geschoben worden. Auch hier ergeben sich durch diese unvollständigen Inversionen keine grundsätzlichen Abweichungen vom Märchenschema. Propp erlaubt nämlich auch für den Einleitungsteil, daß dieser lückenhaft auftreten und seinen Platz innerhalb der Strukturformel verschieben darf[261], sofern die logischen Koppelungen der Handlungselemente bestehen bleiben[262]. Diese Voraussetzung wird in dieser Sequenz erfüllt[263].
7. Durch die *Expansion des Mittelteils*, die auf verschiedenen Variationen des Märchenschemas beruht, entsteht insgesamt eine kompaktere Struktur als im echten Märchen. Die verschiedenen Variationen ergeben trotz ihrer eigenen Verankerungen in der Märchenform in der Summe eine deutliche Abweichung vom Märchenschema. Einleitung, Schürzung des Knotens, Mittelteil und Schlußteil werden nun nicht mehr nacheinander behandelt, sondern zu einem einzigen Konstituentenkonglomerat zusammengedrängt. Konstituenten, die das echte Märchen nacheinander abhandelt, werden quasi parallel aktiviert. Die Handlung schreitet innerhalb dieser gestauchten Struktur auf mehreren Schienen gleichzeitig und damit schneller voran, als es das Märchen vorsieht. Die Ereignisse wirken dynamischer und dramatischer. Der Fortgang der Handlung würde spürbar beschleunigt werden, wenn diese Beschleunigung nicht durch Redundanz und Verzögerungen im Mittelteil wieder abgefangen würde. Der Fortgang der

---

260 Propp stellt fest: In manchen Märchen "findet der Kampf mit dem bösen Gegenspieler erst nach der Verfolgungsjagd statt. Auch die Funktionen Identifizierung und Entlarvung [...] können umgestellt werden [...] Alle diese Abweichungen vom Grundschema [...] sind nichts anderes als Variationsmöglichkeiten und stellen kein neues Kompositionssystem, kein neues Grundprinzip dar." Propp: MdM. S. 107.

261 "Dieselben Grundsätze [wie für V, R, E, Ü, M. S.] gelten im allgemeinen auch für Funktionen des Einleitungsteils." Ebd. S. 107.

262 "Es gibt Elemente, bei denen immer und ausschließlich nur die entsprechenden Spielarten gekoppelt werden können [...] Diese Regel trifft für folgende Funktionspaare zu: Verbot - Verletzung des Verbots; [...] Betrugsmanöver des Schädlings - entsprechende Reaktion des Helden [...]." Ebd. S. 108.

263 Es liegt grundsätzlich eine Koppelung von b-c und f-g vor. Das Element x_1 ist lediglich eine Ergänzung zu g_2 und hat keinen Einfluß auf die Koppelung von f_1 und g_2.

Handlung wird einerseits beschleunigt und andererseits hinausgezögert. Michael Ende hat eine Struktur geschaffen, die sich selbst widerspricht.

8. Die *Handlung der Sequenz II* kehrt an ihren Ausgangspunkt zurück. Im Elfenbeinturm begann die Suche nach dem Heilmittel und hierhin führt sie zurück. In diesem Kreis der Handlung spiegelt sich der zyklische Ablauf Phantásiens. Die Wege Phantásiens beginnen bei der ´Kindlichen Kaiserin´ und enden bei ihr.

Für die zweite Sequenz kann also festgehalten werden, daß sie trotz einiger großer und kleiner Variationen prinzipiell auf dem Märchenschema aufbaut. Die wichtigsten Veränderungen enstehen durch die Expansion des Strukturabschnitts, der die Märchenmitte bildet. Die Sequenz reicht kaum über L_3 hinaus.

4.3.3 Der dritte Handlungsstrang

In diesem Kapitel soll die Strukturformel des dritten Handlungsstrangs betrachtet werden. Die Transkriptionsliste befindet sich im Anhang. Aus ihr ist die folgende, überaus komplexe Strukturformel hervorgegangen:

$$L_1/H_2/\uparrow_1\ Sch_{13}\ Z_{21}/f_2\ Q_1\ L_5/T_1\ N_6\ W_5\ Q_{2neg}\ L_6/T_2\ Z_{22}/M_5\ B_3\ C_3\ \uparrow_4\ Q_{3neg}\ L_7/Z_{23}\ Q_{4neg}\ L_8/N_7\ Q_{5neg}\ Sch_{14}\ L_9/Z_{24}/H_{13}\ Z_{25}\ Sch_{15}\ H_{14}\ Z_{26}\ b_4\ B_4\ \alpha_3\ \uparrow_5\ Q_{6neg}\ P_6\ Q_7\ Lö_6\ Sch_{16}/X_3\ H_{15}\ E_6/L_{10}/L_{11}\ Q_{8neg}\ P_7\ Lö_7\ Sch_{17}\ H_{16}\ L_{12}/Z_{27}\ Z_{28}\ Sch_{18}\ Q_{9neg}\ H_{17}/L_{13}\ B_5\ C_4\ Z_{29}\ \uparrow_6\ b_5\ Sch_{19}\ Q_{10neg}/c_4\ H_{18}/L_{14}/T_3\ Z_{30neg}\ b_6\ C_{5contr}\ W_{6contr}\ Z_{31}/Q_{11neg}\ b_7\ b_8\ W_7/c_5\ Sch_{20}\ H_{19}\ Z_{32}\ Q_{12neg}\ b_9\ a_1/d_1/c_6\ b_{10}\ c_7\ A_2\ \alpha_4\ B_6\ C_6\ \uparrow_7\ P_8\ Lö_8\ K_2\ S_2/L_{15}\ f_3/N_8{\sim}L_{16}/Z_{33}\ \downarrow_2\ b_{11}\ Z_{34contr}/c_8\ f_4\ g_3/Q_{13neg}\ L_{17}/Z_{35contr}\ Sch_{21}\ H_{20}\ Z_{36}\ f_5\ f_6\ g_4/Q_{14neg}\ L_{18}/Z_{37}\ Sch_{22}\ H_{21neg}\ Q_{15neg}\ L_{19}/Z_{38}\ U_1\ Ü_2\ g_5/St_1\ f_7\ g_6/Q_{16neg}/U_2\ L_{20neg}\ L_{21neg}/H*_{2neg}\ A_3\ B_7\ C_7\ K_3\ M_6/c_8\ S_3\ L_{22}\ V_2\ d_2\ C_{8contr}/C_9/A_4/L_{23}\ Q_{17}\ L_{24}\ Q_{18pos}\ L_{25}\ Q_{19pos}/N_9{\sim}E_7/L_{26}\ \alpha_5\ B_8\ C_{10}\ \uparrow_8\ Sch_{23}\ H_{22}\ Z_{39}\ Sch_{24}\ H_{23neg}\ Z_{40}\ Z_{41contr}\ M_{7contr}/Z_{42contr}/W_8\ Sch_{25}\ H_{24neg}\ H_{25}\ T_4/Z_{43}/L_{27}/C_{11}\ Sch_{26}\ H_{26neg}\ H_{27}\ Z_{44}/\downarrow_3/L_{28}$$

Der Blick auf die Strukturformel zeigt, daß sich im dritten Handlungsstrang zwei Strukturprinzipien durchdringen:

1. Die *Struktur der Wünsche*: Damit ist diejenige Struktur gemeint, die sich aus den Formulierungen (Q) und Erfüllungen (L) der Wünsche ergibt und die Michael Ende den ´Weg der Wünsche´ nennt.
2. Die *Struktur der Abenteuer*: Damit bezeichne ich diejenige Struktur, die sich aus allen anderen Konstituenten der Strukturformel ergibt.

Diese beiden Strukturprinzipien ergänzen sich wechselseitig und konstituieren gemeinsam den Sinn des dritten Handlungsstrangs. Generell läßt sich sagen, daß die Struktur der Wünsche für den inneren Entwicklungsgang Bastians steht und daß die Struktur der Abenteuer Bastians äußeren Weg durch Phantásien darstellt. Für nähere Betrachtungen gehe ich zuerst auf die Struktur der Wünsche und danach auf die Struktur der Abenteuer ein.

Bei der **Interpretation der Struktur der Wünsche** müssen die Handlungsbögen von den Wunschformulierungen zu den Wunscherfüllungen und deren Vernetzungen betrachtet werden. Es läßt sich dabei feststellen:

1. Das *Konstituentenpaar Q-L* zieht - stärker als andere Konstituentenpaare - zusätzliche Handlungskonstituenten an. Oft müssen bei der Formulierung oder der Erfüllung eines Wunsches Super- oder Mehrfachkonstituenten benutzt werden, um die Handlung adäquat zu beschreiben. Mit Max Lüthi kann gesagt werden, daß die Wünsche aufgrund ihrer prinzipiell universalen Beziehungsfähigkeit alle speziellen Bedeutungen ausblenden müssen. Die durch die universale Beziehungfähigkeit zwangsläufig entstehenden Bedeutungslücken müssen meist durch weitere Konstituenten aufgefüllt werden.
2. Es gehen *beinahe alle Wünsche in Erfüllung*[264]. Es wird Bastian dadurch eine Macht verliehen, die derjenigen eines Gottes nahekommt. Äußere Einflüsse werden praktisch ausgeschaltet. Xayíde kann lediglich versuchen, durch Betrugsmanöver an Bastians Macht teilzuhaben oder seine Macht zu beeinflussen. Der Träger der Macht ist und bleibt jedoch Bastian selbst. Mit dieser Macht wird Bastian zum Alleinverantwortlichen für sich und seine Entwicklung. Bastian ist nicht der von äußeren Mächten Getriebene, sondern der sich im Inneren selbst Treibende. Damit wird das in der

---

264 Lediglich die Wünsche nach der Thronbesteigung und dem Wiedersehen mit Mondenkind werden nicht erfüllt. Die Erfüllung der Thronbesteigung hätte die Geschichte vorzeitig beendet, und durch ein Wiedersehen mit Mondenkind wäre dem Erscheinen der ´Kindlichen Kaiserin´ der Zauber der Einmaligkeit genommen worden.

phantastischen Literatur verankerte "Konzept eines allmächtigen Ich"[265] aufgegriffen, "das sich selbst schafft, sich selbst erlöst, und gegebenenfalls sogar sich im Jenseits selbst richtet."[266]

3. Eine *Reihung der Wünsche* wird der Verschachtelung der Wünsche vorgezogen[267]. Dieses Strukturmerkmal spiegelt eine innere Enwicklung wider, die sich vorzugsweise in abgeschlossenen Einzelschritten vollzieht. "Im episodenhaften Entwicklungsweg des Helden [...] drückt sich eine Kritik am zentristischen Denken aus. Die Geschichte ist nicht auf ein ´Zentrum´ hin zugeordnet, sondern Weg und Ziel bleiben stets als dialektischer Zusammenhang erhalten."[268]
4. Die *rasche Erfüllung der Wünsche* ergibt sich aus der Reihung. Wenn von den unerfüllt bleibenden Wünschen abgesehen wird, dann steht bei 13 von 17 Wünschen höchstens eine Konstituente zwischen Q und L. Durch diese prompten Erfüllungen wird Bastians Macht nahezu ins Absolute und Unheimliche gesteigert und die fast vollständige Abhängigkeit Phantásiens von Bastian betont.
5. Die *Abfolge der Wünsche* entspricht ziemlich genau einem Dreistadienmodell. Mein Modell gründet sich - im Gegensatz zu anderen Beschreibungen in der Sekundärliteratur[269] - nicht auf ein deskriptives Vorgehen, sondern auf die strukturelle Beziehung zwischen Ursprung und Ziel der Wünsche:
   a) Die Wünsche des ersten Stadiums haben ihren Ursprung im Mangel des ersten Strangs (α_1). Bastian wünscht sich all das, was er in der Wirklichkeit nicht hat: Stärke, Schönheit, Mut etc. Diese Wünsche zielen darauf ab, den Mangel nur in der Phantasie, d. h. in Phantásien, zu beseitigen. Bastians Flucht vor seinen wirklichen Problemen in eine Wunscherfüllungswelt der Phantasie spiegelt sich hier wider[270]. Im Zentrum der Wünsche steht Bastian selbst.

---

265 Wünsch: Die fantastische Literatur. S. 246.

266 Ebd. S. 246.

267 Es gibt - wenn einmal von den unerfüllt bleibenden Wünschen Q_{11neg} und Q_{16neg} abgesehen wird - nur eine kleine Verschachtelung unter den Wünschen: Q_{6neg} - Q_7 - $E_6/L_9/L_{10}$.

268 Wernsdorff: BgdN. S. 95.

269 Vgl. Prondczynsky: DuSnss. S. 54-57. Vgl. Filz: Ewe. S. 150-151. Vgl. außerdem Binder, Alwin: Michael Endes "Unendliche Geschichte" als "Schule der Phantasie"? S. 592-593. In: Diskussion Deutsch 86 (1985). S. 585-598.

270 Michael Ende betont, daß Bastians Flucht notwendig ist: "Er muß ja überhaupt erst lernen, sich mit seinen Problemen zu konfrontieren. Er flieht, aber seine Flucht ist notwendig, denn sie verwandelt ihn, sie gibt ihm ein neues Selbstbewußtsein, das ihn fähig macht, die Welt in Angriff zu nehmen." Eppler. Ende. Tächl: Phantasie/Kultur/Politik. S. 38.

b) Im zweiten Stadium haben die Wünsche ihren Ursprung *und* ihr Ziel in Phantásien. Bastians Situation in der Wirklichkeit wird zugunsten einer Fixierung auf die Phantasie immer weiter zurückgedrängt. Zu diesen Wünschen gehört beispielsweise das Verlangen, die Panzerriesen beherrschen zu können, oder ´Kindlicher Kaiser´ zu werden. Bastians Phantasie beginnt, sich von der Wirklichkeit abzuschotten. Die Wünsche tragen in zunehmendem Maße egozentrische Züge[271]. Wie im Märchen bahnt sich eine Bestrafung dieses egoistischen Verhaltens an[272]. Die Entwicklung im zweiten Stadium stellt eine Verschärfung des ersten dar und führt Bastian schließlich an den Rand der Katastrophe.

c) Die Ausgestaltung des dritten Stadiums beginnt nach Bastians Schlüsselerlebnis in der ´Alten Kaiser Stadt´. Bastian benutzt seine letzten Wünsche zur Lösung seiner Sinnkrise und zur Selbstfindung[273], denn er will nun selbst lieben können[274]. Seine letzten Wünsche setzen nicht mehr ihn als Empfangenden ein, und ihr Bezug auf Phantásien geht verloren. Nach dem Erlebnis im ´Bergwerk der Bilder´ ist sein Wunsch ganz explizit auf seinen Vater, d. h. in die Wirklichkeit gerichtet. Die Wünsche lösen sich also in Ursprung und Ziel von Phantásien und von dem ehemaligen Egoismus. Die Wendung vom Egoismus zur Bereitschaft, einem anderen (seinem Vater) zu helfen, entspricht dem Gerechtigkeitssinn des Märchens[275].

Dieses Dreistadienmodell korrespondiert mit der von Ende propagierten Rückkoppelung der Phantasie an die Wirklichkeit. Wenn Bastian den Ursprung und/oder das Ziel seiner Wünsche - wie in den ersten beiden Entwicklungsstadien - aus den Augen verliert, dann rückt er der ´Alten

---

271 Michael Ende verleugnet also durchaus nicht - wie Kaminski meint - die "dunkle Seite unserer Vernunft und Empfindungen". Kaminski: Einführung in die Kinder- und Jugendliteratur. S. 91.

272 "Egoismus wird im Märchen immer bestraft, Hilfsbereitschaft dagegen belohnt. [...] Wenn uns das Märchen eine innere Genugtuung gewährt, dann liegen hierin die wichtigsten Ursachen [...]". Röhrich: Märchen und Wirklichkeit. S. 240.

273 Diese Konstruktion entspricht ganz derjenigen in der phantastischen Literatur: "Das Erreichen des Ziels besteht in der Erlangung der Werte ´Selbstfindung´ und ´Leben´; im Falle des Mißlingens endet der Held im Selbstverlust und Nicht-Leben [...]." Wünsch: Die fantastische Literatur. S. 233.

274 Die "Notwendigkeit der erlösenden Liebe [...] [gehört, M. S.] zu den Grundbegriffen der Hochreligionen. Nur wer sich selbst aufopfern kann, gewinnt das Leben. Das ist eine wichtige Lehre vieler Märchen [...]. Das Märchen erscheint als religiös im weitesten Sinne [...]." Röhrich: Märchen und Wirklichkeit S. 240. Dasselbe gilt für "Die unendliche Geschichte".

275 Vgl. ebd. S. 240.

Kaiser Stadt´ im Geiste immer näher[276]. Erst im dritten Stadium gelingt Bastian eine Rückkoppelung seiner Wünsche in Ursprung und Ziel an die Wirklichkeit. Mit seinem ´Wahren Willen´ gelingt es ihm, eine "Verknüpfung von Wunsch, Erinnerung und Zukunft"[277] herzustellen. Die Wünsche haben aber nicht nur inhaltlich, sondern auch strukturell eine Verbindung zum ersten Handlungsstrang, denn ihrer Struktur fehlt ohne dem ersten Strang der Ursprung und das Ziel (α_1 und L_1). Durch den doppelten Bezug zum ersten Handlungsstrang (zur Wirklichkeit) korrespondieren Sinn und Struktur sowie Welt und Ich. Diese Harmonie wird im dritten Stadium durch die Wünsche hergestellt.

6. Die *Philosophie der Wünsche* hat Michael Ende an Kant angelehnt und romantisch ausgestaltet. Prondczynsky erblickt in ihr eine "zutiefst bürgerliche Moral"[278]. Er läßt einen fiktiven Phantásier sagen: "Zunächst veranstalten wir in Phantásien Abenteuerreisen, die den Menschen mit Leib und Seele in eine selbstverschuldete Unmündigkeit treiben, sodann organisieren wir im reinigenden Effekt des ´Wahren Willens´ den Ausgang in die Aufklärung (doch als Romantiker, die wir phantásische Wesen nun einmal sind, sprechen wir lieber nicht von Aufklärung, sondern von der Poesie des reinen, liebenden Herzens)."[279] Und mit der Liebe verbindet Ende eine Ichfindung, Heilserwartung und Gotteserkenntnis, die nach Prondczynsky schließlich auf die Formel "Selbstliebe = Nächstenliebe = Gottesliebe"[280] zusteuert.
7. Die *Struktur der Wünsche* in Endes Erzählung korrespondiert mit einer inneren Entwicklung. Sie widerspricht somit der Wunschstruktur des Märchens. Bastian kommt aus dem Prozeß der Wünsche als ein anderer heraus, als er in ihn eingegangen ist. Bastian hat Erfahrungen gesammelt. Der Märchenheld hingegen ist keiner geistigen Entwicklung unterworfen[281]. Seine Wünsche führen ihn nicht zu einer neuen Existenz, sondern zu seiner alten Existenz zurück[282]. Die Struktur der Wünsche ist im Märchen nämlich

---

276 So führt Ende alle Phantásienreisenden, die ihre Bezugspunkte in der Wirklichkeit verloren haben, konsequent in die ´Alte Kaiser Stadt´ und läßt sie in der Sinnlosigkeit des Nur-Noch-Phantastischen enden.

277 Kaminski: Einführung in die Kinder- und Jugendliteratur. S. 89.

278 Prondczynsky: DuSnss. S. 61.

279 Ebd. S. 60-61.

280 Ebd. S. 78.

281 Vgl. Lüthi: DeV. S. 14-17 und S. 38.

282 Prondczynsky nennt als Beispiel das Märchen "Die Drei Wünsche". Vgl. Prondczynsky: DuSnss. S. 62.

nicht wie bei Ende linear, sondern zirkular angelegt. Endes Konstruktion erinnert eher an einen Bildungsroman[283].

8. Die *Struktur der inneren Entwicklung* entspricht derjenigen, wie sie Marianne Wünsch für die phantastische Literatur beschreibt: "Da das Ziel unbekannt ist, kann es nicht direkt angestrebt und auf direktem Wege erreicht werden. Das Subjekt schlägt somit notwendig irgendwelche Wege ein, die sich, vom Ende her, wenn das Ziel erreicht ist, als Umwege erweisen. Sobald es sich überhaupt auf einen Weg begeben hat, scheint sich plötzlich die gesamte dargestellte Welt um dieses Subjekt herum und auf dieses hin zu zentrieren: katalysatorische Größen begegnen ihm [...]."[284]

Vor einer **Interpretation der Struktur der Abenteuer** muß die Strukturformel der Übersichtlichkeit halber zunächst zerlegt werden:

1. Bastians *Abenteuer zerfallen in mehrere Sequenzen*. Wenn man nach Handlungsknoten Ausschau hält, dann werden sechs Erzähleinheiten erkennbar, die sich - wie die Strukturformel zeigt - in einem hohen Maße durchdringen bzw. überlagern und nur idealiter voneinander getrennt werden können:

   I. Bastians Interpretation der Inschrift Auryns (B_3 bis C_{8contr})

   II. Bastians Suche nach seinem ´Wahren Willen´ (B_4 bis Q_{19pos}/N_9~ E_7/L_{26})

   III. Die Geschichte seiner Rückkehr in die Menschenwelt (B_5 bis $L_{28}/\downarrow_3$)

   IV. Bastians Abenteuer mit Xayíde (b_9 bis $C_{8contr}/C_9/A_4/L_{23}$)

   V. Die Schlacht um den Elfenbeinturm (A_3 bis L_{22})

   VI. Bastians Suche nach dem ´Wasser des Lebens´ (α_5 bis $T_4/Z_{43}/L_{27}/C_{11}$)

   Es ist ersichtlich, daß die Sequenzen ihrem Sinn nach zwei Gruppen bilden. Die erste Gruppe wird gebildet aus II, III und VI. Diese Geschichten beschreiben, wie Bastian seine Situation in Phantásien meistert. Die zweite Gruppe besteht aus I, IV und V. Diese Sequenzen führen Bastian an die Katastrophe heran oder beinhalten zumindest retardierende Handlungsmomente, die Bastian von einer Lösung der Probleme abhalten.

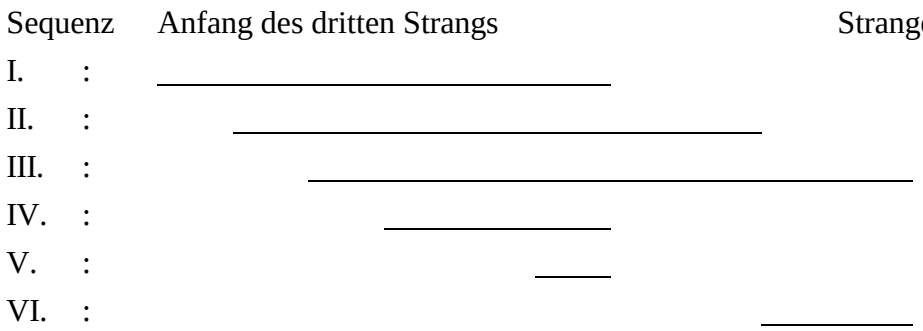
---

283 Die lineare (d. h. offene) Wunschstruktur in Endes Erzählung "kommt denn auch dem Anliegen, einen Bildungsprozeß vor den Augen des Lesers zu entfalten, [...] entgegen [...]." Ebd. S. 44-45. Aus der von Ende angelegten Struktur der Wünsche zieht Prondczynsky die Lehre: "Ziele sind ebensowenig wunschlos zu erreichen, wie es ziellose Wünsche geben kann." Ebd. S. 45.

284 Wünsch: Die fantastische Literatur. S 235. Vgl. auch Kuckartz: Michael Ende "Die unendliche Geschichte". S. 69. Die katalysatorische Funktion der Umwelt ist jedoch nicht nur ein Charakteristikum der phantastischen Literatur, sondern auch des Bildungsromans. Vgl. Mayer, Gerhard: Der deutsche Bildungsroman. Von der Aufklärung bis zur Gegenwart. Stuttgart 1992. S. 408.

Ironischerweise bemerkt Bastian trotz immer deutlicherer Hinweise seiner Helfer immer weniger, daß er einen falschen Weg eingeschlagen hat[285]. Bastian, der sich mit seiner Thronbesteigung am Ziel seiner Wünsche glaubt, muß nach dem Schlüsselerlebnis in der ´Alten Kaiser Stadt´ einsehen, daß er in Wahrheit vor dem Abgrund und am Anfang seines Weges steht.

Die bereits angedeutete Durchdringung und Überlagerung der Sequenzen läßt sich graphisch wie folgt darstellen:



In diesem Diagramm sind nach der sich kontinuierlich aufbauenden Handlung (Anfang I bis Anfang V) zwei Bruchstellen erkennbar. Die erste Bruchstelle befindet sich am Ende der Sequenzen I, IV bzw. V. Den zweiten Bruch findet man am Ende der Sequenz II. Wäre die Erzählung ein Bühnenstück, so wäre die Peripetie bei der ersten und die Anagnórisis bei der zweiten Bruchstelle zu suchen. In der ´Alten Kaiser Stadt´ schlagen Bastians Handlungen um (Peripetie), aber ihm fehlt noch das entscheidende Wissen um den ´Wahren Willen´, das Bastian schließlich bei Aiuóla erhält (Anagnórisis)[286].

2. Die *Konstituenten, die Propp für die Einleitung vorsieht*, werden in den sechs Sequenzen vor und - in Variation zum Märchenschema - auch innerhalb und nach der Knüpfung der Handlungsknoten eingesetzt. Auffällig sind dabei drei Passagen in der Strukturformel:
   a) Die vierte Sequenz besitzt eine Einleitung, die sich mühelos in Propps Märchenmodell einfügen läßt. Sie dient ganz im Sinne Propps dazu, den Eintritt von A zu ermöglichen oder zu erleichtern.

---

285 Mit dieser Ironie entstehen Tragik und Dramatik der Handlung. Diese Ironie läßt sich mit der Konzeption der Ironie im Drama vergleichen.

286 Die Verwendung von Begriffen aus dem Bereich der Tragödie dient hier ausschließlich einer pointierten Kennzeichnung des Gemeinten. Natürlich lassen sich das Märchen oder die Erzählung nicht so einfach mit einer Tragödie vergleichen, weil der Tragödie ganz andere Gesetze zugrunde liegen. "Vom Schluß her gesehen handelt es sich [beim Märchen, M. S.] um Steighöhe, nicht um Fallhöhe. Kein gesellschaftlich Bevorzugter fällt, es steigt ein gesellschaftlich Benachteiligter." Klotz: Weltordnung im Märchen. S. 79.

b) Das Einleitungselement f, das sich wie alle anderen Einleitungselemente der Schädigung und dem Strukturschema unterordnen müßte[287], besitzt bei Michael Endes Erzählung eine wichtige strukturgebende Funktion. Die Konstituente f ordnet sich nicht wie im Märchen in die Struktur ein, sondern die Struktur wird nach Maßgaben von f organisiert. Es liegt also - ähnlich wie bei den Konstituenten X_1 und E_1 im ersten Handlungsstrang - eine grundsätzliche Abweichung vom Märchen vor.

c) Die Relativierung einer Warnung, wie sie bei b_7 vorliegt, ist nicht märchentypisch. Das echte Märchen setzt Gebote und verletzt sie gegebenenfalls, aber es relativiert sie nicht.

3. Die *Kreation Phantásiens* und anderer Länder durch Bastians Phantasie schafft märchenfremde Handlungselemente (N_6 und N_7). Im Gegensatz zu Bastian ist der echte Märchenheld nämlich nicht in der Lage, nach Belieben ganze Welten neu entstehen zu lassen. Die Macht Bastians übersteigt bei weitem diejenige eines echten Märchenhelden. Sie findet ihre philosophische Begründung in der Romantik: "´Aus jedem Menschen kann eine ganz neue Welt hervorgehen.´ - In diesem Postulat, das Ende [...] an seinem Helden, dem creator ex nihilo Bastian, exemplarisch illustriert, findet sich die Essenz des transzendentalen bzw. ´magischen´ Idealismus der romantischen Philosophie, insbesondere der des Novalis, wieder [...]: Die Welt ist Produkt des transzendentalen Ich. Die Phantasie als wesensbestimmende Geisteskraft des Menschen ist Weltursprung und Weltprinzip."[288]

4. Ein *Blick auf die Knüpfungen der sechs Handlungsknoten* zeigt, daß es in den sechs Sequenzen sowohl märchengerechte als auch märchenuntypische Formen der Konfliktgestaltung gibt:

I. Der Handlungsknoten I setzt sich aus B_3-C_3-$\uparrow_4$.....C_{8contr} zusammen. Die Vermittlung (B_3) bezieht sich auf die Mangelsituation (α_1) im ersten Strang. Die Knüpfung des Handlungsknotens entspricht also mit (α_1)-B_3-C_3-$\uparrow_4$ zunächst dem Märchenschema. Der Entschluß des Helden zu Gegenmaßnahmen (C_3) wird jedoch wieder rückgängig gemacht (C_{8contr}), weil er auf einer Fehlinterpretation der Inschrift Auryns beruht. Es ist für ein Märchen untypisch, daß der Held eine Vermittlung als falsch erkennen muß und ihr nicht folgen darf. Die Abenteuer dieser Sequenz spielen sich nicht wie im Märchen *nach*,

---

287 Vgl. Propp: MdM. S. 36.

288 Filz: Ewe. S. 249-250.

sondern *innerhalb* der Knüpfung des Knotens (zwischen C_3-$\uparrow_4$ und C_{8contr}) ab. Trotz der für eine Schürzung des Handlungsknotens vollständigen Konstituentenkette liegt eine nicht unerhebliche Variation des Märchenschemas vor.

II. Die Konstituentenkette B_4-α_3-$\uparrow_5$.....C_9 hat sich aus der Inversion von α_3 mit B_4 bzw. von C_9 mit $\uparrow_5$ ergeben. Die Struktur läßt sich formal zwar noch mit Inversionen im Märchenschema erklären, aber sie hat sich tatsächlich schon sehr weit von der Märchennorm entfernt. Außerdem bewirkt die Verlegung der Konstituente C_9 bis fast an das Ende der Sequenz, daß ein großer Teil der Abenteuer in dieser Sequenz lediglich dazu dient, einen unwiderruflichen Entschluß zur Gegenhandlung zu konstituieren (C_9). In einer für das Märchen ungewöhnlichen Weise spielt sich der große Teil der Reise also *innerhalb* des Handlungsknotens ab. Zudem wird die Vermittlung nur ansatzweise formuliert und bleibt vom Helden lange Zeit unverstanden[289]. Trotz der aus dem Märchenschema ableitbaren Schürzung des Handlungsknotens muß auch für die Sequenz II eine erhebliche Abweichung vom Märchenschema festgestellt werden.

III. Die Schürzung des Knotens der Sequenz III besteht aus der Konstituentenkette B_5-C_4-$\uparrow_6$.....C_{5contr}.....C_9/A_4. Mit der Verlagerung von A_4 bis an das Ende des Handlungsknotens wird ein Muster erzeugt, das nicht mehr dem Märchen entspricht. Propp fordert nämlich, daß als Märchen diejenigen Erzählungen verstanden werden können, die sich von A oder α ausgehend zu einer "konfliktlösenden Funktion"[290] entwickeln. Bei der Sequenz II ist A_4 nicht mehr das auslösende Moment für die Handlung, sondern nur noch für den Handlungsumschwung. Märchenuntypisch ist auch die Ausdehnung des Handlungsknotens durch die Verlagerungen von C. Dadurch werden erneut große Teile der Abenteuer in den Handlungsknoten integriert. Das Schwanken des Helden zwischen Befolgung (C_4), Ablehnung (C_{5contr}) und Wiederaufnahme (C_9) einer Vermittlung ist ebenfalls untypisch, weil das Märchen keine unsicher schwankenden Helden kennt.

IV. In der Sequenz IV liegt mit A_2-α_4-B_6-C_6-$\uparrow_7$ eine vollständige und dem Märchen völlig entsprechende Knüpfung des Handlungsknotens vor.

---

289 Diese Art der Ungenauigkeit findet auch Ilse Nolting-Hauff in ihren Untersuchungen zum Artusroman wieder: "Untypisch ist, daß die Aufgabe nur ansatzweise formuliert wird [...]." Nolting-Hauff: Märchen und Märchenroman. S. 167.

290 Propp: MdM. S. 91.

V. Die Konfliktgestaltung erfolgt mit A_3-B_7-C_7. Die Konstituente $\uparrow$ fehlt zwar, aber diese Lücke in der Konfliktgestaltung bewirkt lediglich, daß die kurze Teilgeschichte nur an einem Ort und nicht an wechselnden Orten stattfindet. Eine schwerwiegende Abweichung von Propps Märchenschema läßt sich daraus nicht konstruieren, zumal Propp selbst einräumt, daß manchen Märchen dieses Handlungselement fehlt[291].

VI. In der sechsten Erzähleinheit findet man das Muster α_5-B_8-C_{10}-$\uparrow_8$. Auch hier liegt eine märchengerechte Knüpfung des Handlungsknotens vor.

In den drei großen Sequenzen I-III finden die Reisen des Helden vor allem innerhalb der Knüpfungen der Knoten statt. Die Abenteuer liegen nicht wie im Märchen zwischen C und L, sondern zum größten Teil zwischen B und C. Die Teile der Handlung, die im Märchen in die Mitte genommen werden (Sch-H-Z, P-Lö und K-S), hat Michael Ende weitgehend in die Schürzungen der Handlungsknoten hineingeschoben. Im dritten Handlungsstrang entsteht folglich eine Konzentration und Expansion der Handlung innerhalb der Schürzungen der drei Handlungsknoten von I-III.

5. Die *Konzentration und Expansion der Handlung* innerhalb der Knüpfungen der Handlungsknoten führen zu einer folgenreichen Veränderung der Strukturkomposition im dritten Handlungsstrang, denn die Schwierigkeiten des Helden liegen nun nicht mehr - wie im Märchen - darin, eine Lösung für eine klar und leicht erkennbare Konfliktsituation zu finden (L), sondern eine Konfliktsituation klar zu erkennen und eine Gegenhandlung (C) überhaupt erst einzuleiten. Bastian muß ja, wie Michael Ende selbst sagt, "überhaupt erst lernen, sich mit seinen Problemen zu konfrontieren [...]"[292]. Im Gegensatz zum Märchen ist es in Endes Erzählung viel leichter, ein Problem zu beseitigen, als es zuvor zu erkennen und dagegen aktiv zu werden. Die Problemstruktur im dritten Handlungsstrang steht derjenigen des Märchens diametral gegenüber.
6. Die *Begegnungen mit Schenkern und die schweren Prüfungen* machen einen großen Teil von Bastians Abenteuern aus. Wie im zweiten Handlungsstrang wirken Redundanz in der Struktur und das Hinauszögern der Lösung ausgesprochen spannungsfördernd[293]. Der Aufbau der Erzählung aus Abenteuerketten erinnert ebenfalls wie im zweiten Handlungsstrang an

---

291 Vgl. ebd. S. 43.

292 Eppler. Ende. Tächl: Phantasie/Kultur/Politik. S. 33.

293 Vgl. Nolting-Hauff: Märchen und Märchenroman. S. 159.

mittelalterliche Epen[294]. Neben einer Vielzahl von märchenkonformen Strukturen[295] existieren auch märchenuntypische Strukturen[296]. Außerdem trifft man auf teilweise starke Verklammerungen[297]. Aber trotz dieser kleinen und großen Abweichungen sind die Märchenstrukturen Sch-H-Z und P-Lö grundlegend für die Gestaltung von Bastians Abenteuern.

7. Die *Erkenntnis des ´Wahren Willens´ (N_9~E_7)* basiert - wie in der Transkription bereits dargelegt - auf einer verzerrten Märchenkonstituente. Diese märchenfremde Verzerrung entsteht durch die Integration psychischer Aspekte in eine Märchenkonstituente. An dieser Stelle berührt sich die Struktur der Wünsche und der Abenteuer in einem einzigen Handlungsaspekt.
8. Eine *Ambivalenz in der Lösung*, wie sie Michael Ende beim Sieg Bastians über Xayíde auf Schloß Hórok (N_8~L_{16}) oder bei der Verwandlung der Archarai ($H_{18}/L_{14}/T_3$) einrichtet, ist dem Märchen ebenfalls fremd und wird von Propp nicht vorgesehen.

4.4 Ergebnisse der Strukturanalyse

In diesem Kapitel kann nun hinsichtlich der Strukturverwandtschaft zwischen Endes Erzählung und dem Märchen eine zusammenfassende Matrix aufgestellt werden.

In die **Matrix** werden alle relevanten Ergebnisse eingetragen. Nach dem Kriterium der Ähnlichkeit zu Propps Märchenschema werden die Struktureigenschaften der drei Handlungsstränge (I-III) und der Wünsche (W) in vier Spalten geordnet:

1. *Signifikante Entsprechung*: Hier werden alle Struktureigenschaften, die der Idealform des Märchens signifikant entsprechen, verzeichnet.
2. *Geringe Variation*: Es werden diejenigen Struktureigenschaften aufgeführt, die eine unwesentliche Abweichung vom Märchenschema darstellen.

---

294 Vgl. Otte: Michael Ende. S. 7. Vgl. auch Kirchhoff: Michael Ende. Teil II. S. 60.

295 Beispiele für märchenkonforme Strukturen sind: Sch_{17}-H_{16}-Z_{27} und, P_6-$Lö_6$.

296 Ein Beispiel für eine märchenuntypische Begegnung liegt bei Sch_{19}-H_{18}-Z_{30neg} vor: Das echte Märchen kennt zwar Bestrafungen (Z_{neg}) durch Schenker, aber es benutzt diese Strafen normalerweise nur nach negativen Reaktionen des Helden (H_{neg}). Da Bastian jedoch die Bitte der Schenker erfüllt hat (H_{18}), erscheint die Konstituente Z_{30neg} in einem märchenuntypischen Kontext.

297 So läßt sich sagen, daß die Auseinandersetzung mit den Rittern (Sch_{16}-H_{15}-Z_{28}) die Begegnung mit den Städtern (Sch_{17}-H_{16}-Z_{27}), den Dichterwettstreit (P_7-$Lö_7$), den Wunsch nach Atréjus Bewunderung (Q_{8neg} -L_{11}) und ein Versteckspiel (X_3-E_6) umrahmt.

3. *Große Variation*: Die Spalte beinhaltet solche Struktureigenschaften, die von der Idealform des Märchens stark abweichen, ihr aber nicht widersprechen.
4. *Signifikante Abweichung*: Die letzte Spalte umfaßt Struktureigenschaften von Endes Erzählung, die einer märchenfremden Strukturkomposition folgen.

Wenn eine Struktureigenschaft in mehrere Spalten eingeordnet wird, so bedeutet dies, daß diese Struktureigenschaft in mehreren Formen mit unterschiedlichem Affinitätsgrad zum Märchen vorliegt.

Strang	*Signifikante Entsprechung*	*Geringe Variation*	*Große Variation*	*Signifikante Abweichung*
I				Strukturelle Bedeutung eines Zaubermittels
				Rettungen ohne Verfolgungen
				Rettung vor einem schlechten Gewissen statt vor realen Verfolgern
				Die Mangelsituation gibt eine Struktur vor
				Reflexionen
				unvollständiger Handlungsknoten
				Sinngebung durch die Erkennung des Helden
				dreifache Strangzugehörigkeit von L/H/↑
		Begegnung mit der Kaiserin		
		Begegnung mit Herrn Koreander		
		Personenkonstellation	Personenkonstellation	

II

Einleitungskonstituenten der Sequenz I

Einleitungskonstituenten der Sequenz II

Handlungsknoten in der Sequenz I

Handlungsknoten in der Sequenz II

Begegnungen mit Schenkern und schwere Prüfungen in beiden Sequenzen

Begegnungen mit Schenkern und schwere Prüfungen in beiden Sequenzen

Verschiebungen von V ,R ,X ,U ,E

Expansion der Mitte durch Integration des Endes

Vervielfachung der Markierung-Erkennung

Vervielfachung der Raumvermittlungen

Personenkonstellation

Personenkonstellation

III

lineare Wunschstruktur

Einleitung zur Sequenz IV

strukturgebende Betrugsmanöver (f)

Relativierung eines Gebots

Bastians Macht zur Kreation Phantásiens

Handlungsknoten der Sequenz I

Handlungsknoten der Sequenz II

Handlungsknoten der Sequenz III

Handlungsknoten der Sequenz IV

Handlungsknoten der Sequenz V

Handlungsknoten der Sequenz VI

			Problemstruktur
Begegnungen mit Schenkern und schwere Prüfungen in allen Sequenzen	Begegnungen mit Schenkern und schwere Prüfungen in allen Sequenzen	Begegnungen mit Schenkern und schwere Prüfungen in allen Sequenzen	
			Selbsterkenntnis (N~E)
			Ambivalente Lösung
			Personenkonstellation
W	Verlust von Markierungen		
			Schädigung als Folge eines sich dynamisch entwickelnden Mangels
			Ambivalenz zwischen Weg und Ziel
		Wiederkehr des gleichen Betrugsmanövers und bewußtes Eingehen darauf	
			Strukturnetze durch Wünsche (Q-L)
			Strukturnetze durch geistige Wegweisung (N~W)

Durch dieses systematische Ordnen der Struktureigentümlichkeiten von Endes Erzählung kristallieren sich die folgenden Ergebnisse heraus:

I. Der *erste Handlungsstrang* orientiert sich nicht am Märchenschema. Er stellt in struktureller Hinsicht daher kein Kunstmärchen dar.

II. Der *zweite Handlungsstrang* lehnt sich in struktureller Hinsicht trotz einiger Variationen deutlich an die erste Hälfte des Märchenschemas an. Der Strang kann insofern als ein Kunstmärchen bezeichnet werden, das sich schwerpunktmäßig auf den Teil des Volksmärchens vor der Konfliktlösung (vor L) befindet. Der andere Teil der Vorbildgattung (nach L) wird nur in reduzierter und verschobener Form verwirklicht.

III. Zur Beurteilung des *dritten Handlungsstrangs* müssen die Struktureigentümlichkeiten der Makro- und Mikrostruktur gemeinsam betrachtet werden. Ein erster Blick auf diese Gesamtstruktur läßt weder eine durchgängige Affinität noch eine konsequente Abgrenzung zum Märchenschema erkennen. Nur soviel kann bislang als gesichert gelten: Durch die Verschmelzung des ersten Handlungsstrangs, der eine märchenfremde Struktur aufweist, mit dem zweiten Handlungsstrang, der

eine märchenähnliche Struktur besitzt, haben sich im dritten Handlungsstrang Märchenelemente mit anderen Gattungsbausteinen verbunden. Der dritte Handlungsstrang verbindet also das Märchenuntypische des ersten Handlungsstrangs mit dem Märchennahen des zweiten Strangs zu einer neuen Ganzheit. Es entsteht im dritten Handlungsstrang eine Gesamtstruktur, die nur partiell an das Märchen erinnert.

Viele **signifikant märchenfremde Struktureigentümlichkeiten** der Erzählung beruhen auf einer Integration psychischer Aspekte:

1. Die *Makrostruktur im dritten Handlungsstrang* ist das Produkt einer solchen Verbindung. Es überlagern und durchdringen sich im dritten Handlungsstrang Strukturen der inneren Entwicklung (Struktur der Wünsche) und der äußeren Handlungsführung (Struktur der Abenteuer).
2. Die *Mikrostruktur der Wünsche kreist um das Vergessen*, das einen psychischen Prozeß darstellt.
3. Es werden *einzelne Märchenkonstituenten verzerrt*:
   a) Die Integration von Reflexionen (N_{1-5}) im ersten Handlungsstrang.
   b) Die drohende Schädigung (A_4) in der ´Alten Kaiser Stadt´ ist psychischer Art.
   c) Die wichtigste Mangelsituation (α_1) ist Teil von Bastians Persönlichkeit.
   d) Erkenntnis des eigenen Selbst (N_9~E_7).
   e) Wegweisungen ins Innere (N~W).
4. Es entstehen *dynamische Strukturkonstellationen*. Die drohende psychische Schädigung (A) ist das Produkt einer dynamischen Mangelsituation (α).
5. Auch *ambivalente Strukturkonstellationen*, wie sie sich in der Mikrostruktur widerspiegeln (N), sind das Ergebnis psychischer Prozesse.
6. Die *Fortführung der Erzählung* gründet sich - im Gegensatz zum echten Märchen - nicht primär auf Bewährungen des Helden in einer Welt voller handfester Gefahren (Drachen, Zauberer etc), sondern auf eine innere Entwicklung des Helden in einer Welt voller Verführungen (zur Macht, zur Oberflächlichkeit etc.).
7. Der *Zusammenhalt des ersten und dritten Handlungsstrangs* wird vor allem durch eine Anbindung der psychischen und sozialen Mangelsituation Bastians (α_1) an das Strukturnetz Q-L gewährleistet.
8. Das *Ziel der Handlung wird verschoben*. Es geht in Endes Erzählung nun - anders als im Märchen - nicht mehr darum, eine Prinzessin zu heiraten bzw.

einen Thron zu besteigen (H*)[298], sondern den Helden zu der notwendigen inneren Reife zu führen, die es ihm gestattet, in der Wirklichkeit Gegenhandlungen zur Beseitigung der Mangelsituation einzuleiten (C_{11}). Der dritte Strang endet dort, wo das echte Märchen erst richtig beginnt. In der Struktur der Erzählung spiegelt sich wider, daß Michael Ende Phantásien lediglich "systematisiert als Problemlösungsbereich für andernorts ausgelöste Probleme"[299].

298 Eine Thronbesteigung ist gerade die falsche Lösung.

299 Prondcynsky: DuSnss. S. 70.

5. STILANALYSE

5.1 Eindimensionalität

In diesem Kapitel soll geprüft werden, ob sich die drei Handlungsstränge mit Max Lüthis Kategorie der Eindimensionalität vereinbaren lassen.

Für den **ersten Handlungsstrang** gilt in Bezug auf das Numinose:
Von *numinoser Angst oder Neugier* ist im Gegensatz zum Märchen sogar ganz explizit die Rede. Anders als im Märchen ist Bastian das Numinose keineswegs selbstverständlich. Bastian geht nämlich von der Unvereinbarkeit der Welten aus[300]. Sein Denken klammert sich trotz zunehmender gegenteiliger Erfahrungen noch lange an die "Basispostulate"[301] seiner Wirklichkeit[302]. Deshalb sucht er auch verzweifelt nach rationalen Erklärungen für das Numinose[303]. Bei Bastian entstehen schließlich numinose Ängste[304] und Neugier[305]. Ein langes Ringen zwischen einerseits Angst und Ablehnung[306] und andererseits enthusiastischer Bejahung, Faszination und Neugier[307] beginnt.
Der *geistige Abstand zwischen den Dimensionen,* den das Märchen von Anfang an leugnet, ist in Endes Erzählung anfangs sehr groß und schwindet dann, bis es schließlich zu einer Verschmelzung der bislang getrennten Erlebnisdimensionen

---

300 Bastian ist "froh, daß die unendliche Geschichte nichts mit ihr [seiner Wirklichkeit, M. S.] zu tun hatte." Ende: DuG. S. 25. "´Gott sei Dank´, sagte er leise vor sich hin, ´daß ich nicht in Phantásien bin. Solche Monster gibt es zum Glück in der Wirklichkeit nicht. Das alles ist eben nur eine Geschichte.´" Ebd. S. 73.

301 Wünsch: Die fantastische Literatur. S. 34.

302 Daß sein Schrei in Phantásien gehört werden konnte, kann er kaum glauben: "´Aber das ist doch gar nicht möglich.´" Ende: DuG. S. 70.

303 "Es konnte gar nichts anderes sein als ein verrückter Zufall. [...] ´Bastian´, sagte er laut vor sich hin, ´du bist wirklich ein Spinner [...].´" Ebd. S. 99. "Obwohl er längst wußte, daß es nicht so war, klammerte er sich noch an den Gedanken, daß diese Übereinstimmung mit seiner eigenen Geschichte vielleicht doch nur ein verrückter Zufall war." Ebd. S. 189.

304 Als Bastians Schreckensschrei in Phantásien gehört wird, ist er "zutiefst beunruhigt". Ebd. S. 70. "Dieses Buch fing langsam an, ihm unheimlich zu werden." Ebd. S. 73. Später beginnt das Buch, "in seinen Händen zu zittern. Jetzt ging ihm die Sache entschieden zu weit. Es war doch überhaupt nicht möglich, daß in einem gedruckten Buch etwas stehen konnte, was nur in diesem Augenblick und nur für ihn zutraf." Ebd. S. 99.

305 "´Stell dir vor´, dachte er [Bastian, M. S.], ´wenn sie in Phantásien wirklich etwas von dir wüßten. Das wäre fabelhaft.´" Ebd. S. 100.

306 "Jetzt bekam Bastian es mit der Angst. Er hatte plötzlich das Gefühlt, keine Luft mehr zu bekommen. [...] Er wollte aufhören, wollte nicht mehr weiterlesen [...] Er stellte sich einfach tot wie ein Käfer, der auf dem Rücken liegt. Er wollte so tun, als gäbe es ihn nicht, er wollte sich still halten und so klein wie möglich machen." Ebd. S. 188-189.

307 "´Ach´, dachte Bastian, ´wie gern würde ich ihr [der Kaiserin, M. S.] helfen - ihr und auch Atréju. [...] Ich komme, ganz bestimmt, Atréju! [...]´" Ebd. S. 111.

kommt[308]. Durch die Identifikation mit Atréju überbrückt Bastian den geistigen Abstand zwischen den Dimensionen. Schließlich ist Phantásien geistig und erlebnismäßig so nah, daß Bastian von der Kaiserin nur noch durch eine "dünne Wand"[309] getrennt wird.

Die *räumliche Trennung der Dimensionen*: Der Abstand zu Phantásien wird nicht durch eine Entfernung im Raum, sondern - wie bereits dargelegt - primär durch eine geistige Trennung ausgedrückt. Um diese Trennung aufzuheben, braucht Bastian - anders als der Märchenheld - keine weite Reise zu unternehmen, sondern er muß den Abstand durch die Identifikation mit Atréju geistig überbrücken. Anders als im Märchen wird also keine räumliche, sondern eine geistige Trennung der Dimensionen vorgezogen.

Der erste Handlungsstrang thematisiert also eine Konfrontation unterschiedlicher Dimensionen und beschreibt sie aus der Sicht Bastians. Deshalb steht der erste Strang dem Märchenelement der Eindimensionalität diametral gegenüber.

Bei der Bewertung des **zweiten Handlungsstrangs** muß man sich zunächst klar machen, daß Atréjus Verständnis von Wirklichem und Übernatürlichem demjenigen Bastians konträr gegenübersteht. Für Atréju ist Phantásien der Ort des Natürlichen und Realen. Die uralte Morla, Ygramul, Fuchur, die Zweisiedler, Uyalála und die Windriesen, die Bastian und dem Leser als Numinose erscheinen, erlebt Atréju nicht als prinzipiell ungewöhnliche Bestandteile seiner Welt. In Phantásien verletzen solche Gestalten und andere Erscheinungsformen der Phantasie nämlich keine "Basispostulate"[310], weil die Phantasie das entscheidende Postulat Phantásiens ist. Die Phantasie kann in Phantásien nicht fremdartig und übernatürlich sein, weil Phantásien und Phantasie eins sind. In Atréjus Welt, in der das Phantastische das Reale ist, erscheint das, was in Bastians Welt als real empfunden wird, als phantastisch. Aus Atréjus Perspektive ist also die Welt der Menschen und alles, was von dort kommt, jenseitig, phantastisch und potentiell numinos. Die Frage nach dem Verhältnis Phantásiens zum Jenseitigen oder Numinosen ist also eine Frage, die den Bezug zur Menschenwelt thematisiert. Zu

---

308 Die gegenseitige Annäherung zwischen Bastian und Phantásien wird stilistisch vorbereitet, indem die störenden Eindrücke der Alltagswelt beiseite gedrängt werden und indem Bastian in den unheimlichen und düsteren Raum des Schulspeichers, in dem das Phantastische möglicher erscheint, geführt wird. "Eindrücke von der Außenwelt werden durch dicke Wände, Gerümpel und ausgediente Sportmatten akustisch abgedämpft und durch die verschmutzten Scheiben der Dachfenster verschleiert." Filz: Ewe. S. 154.

309 Ende: DuG. S. 166.

310 Wünsch: Die fantastische Literatur. S. 34.

den numinosen Erscheinungen aus der Menschenwelt zählen Bastians Schrei, sein Spiegelbild, die Rätsel der Sphinxen[311] und das Nichts[312].

Von *numinoser Angst oder Neugier* ist oft aber nicht durchgängig etwas zu merken. Als Atréju und Ygramul Bastians Schrei hören[313] oder als Atréju Bastians Spiegelbild im ´Zauber Spiegel Tor´ erblickt[314], ist zwar von einem numinosen Empfinden nichts zu spüren, aber bei der Konfrontation mit den Sphinxen[315] oder dem Nichts[316] ist das numinose Erleben umso stärker. Wenn diese Beobachtungen gewichtet werden, dann stellt man fest, daß die Begegnungen mit dem Nichts für die Konstituierung dieses Stilaspektes weitaus am gewichtigsten sind. Das numinose Empfinden gegenüber dem im Zentrum der Handlungsproblematik stehenden Nichts zählt viel mehr als etwa das fehlende Empfinden gegenüber einem vereinzelten und nur am Rande vorkommenden Schrei. Wenn dies berücksichtigt wird, dann muß gesagt werden, daß die Gestaltung des Numinosen dem Märchen zwar nicht in jeder Hinsicht, aber aufgrund der Emotionen, die das Nichts hervorruft, doch weitgehend widerspricht.

---

311 Indem die Sphinxen nach allen Rätseln Phantásiens, d. h. letztlich nach dem wahren Grund allen phantásischen Seins fragen, fragen sie in letzter Konsequenz nach der Menschenwelt, denn Phantásien ist ein Produkt der Menschenwelt. Beim Durchschreiten des Tores setzt sich Atréju also einer Situation aus, die ihn potentiell mit dem Numinosen konfrontiert. Nicht alle Helden haben dieser psychischen Belastung standgehalten - wie Engywuck berichtet. Vgl. Ende: DuG. S. 91. - Das Große Rätsel Tor ist ein psychischer Belastungstest durch die Konfrontation mit dem Numinosen. Nach Endes Worten ist es eine Begegnung mit "dem Unbegreiflichen". Ebd. S. 98.

312 Das Nichts stellt eine Manifestation der Phantasielosigkeit dar, die aus der Menschenwelt kommt. Das Nichts ist kein Bestandteil Phantásiens. Im Gegenteil: Das Nichts verletzt Phantásiens "Basispostulate". Wünsch: Die fantastische Literatur. S. 34. Schließlich ist es in keiner Weise phantasievoll, sondern leer und farblos. Es ist der aus der Menschenwelt stammende Feind der Phantasie. Vgl. Ende: DuG. S. 143-145.

313 Bei Bastians Schrei, der in Phantásien gehört wird, ist von einem numinosen Empfinden Ygramuls oder Atréjus nichts zu spüren. Ygramul wundert sich zwar, woher der Schrei kommt, aber als beunruhigend oder faszinierend wird er - anders als von Bastian - nicht eingestuft. Der Schrei wird in Phantásien zwar wahrgenommen, aber er löst keine Erschütterung oder Überlegungen aus, weil er nicht als numinos empfunden wird. Vgl. ebd. S. 70.

314 Das Bild Bastians, das Atréju im ´Zauber Spiegel Tor´ gezeigt bekommt, löst bei ihm nur "ein kleines erstauntes Lächeln aus". Ebd. S. 100. Atréju fehlt das Gefühl, einer anderen Dimension und einem fremden Wesen begegnet zu sein. Weder numinose Angst oder Neugier noch innere Bewegung oder Erklärungsversuche werden geschildert.

315 Die Rätsel der Sphinxen wecken in Atréju "eine Furcht, die über ihn hinausging." Ebd. S. 98. Die Begegnung ängstigt und fasziniert ihn. "Es war [...] eine Furcht [...] vor dem Unbegreiflichen, vor dem über alle Maßen Großartigen, vor der Wirklichkeit des Übermächtigen [...]." Ebd. S. 98.

316 Das Nichts löst in Phantásien Furcht und Faszination aus. Der Gespensterzug schaut auf das Nichts "wie in einer grausigen Verzückung". Ebd. S. 131. Dann stürzen die Phantásier hinein. Es ist gleichgültig, ob Furcht oder Faszination überwiegen. In jedem Fall handelt es sich um eine Begegnung mit dem Unheimlichen und Unerklärlichen. Mit ihrer Furcht oder Faszination beweisen die Phantásier ihre märchenfremde Fähigkeit, Numinoses empfinden zu können.

Der *geistige Abstand zwischen den Dimensionen*: Der Abstand zur Menschenwelt ist anfangs groß und verkleinert sich schließlich, bis Phantásien von der Menschenwelt nur noch von einer "dünne[n] Wand"[317] getrennt wird. Es handelt sich bei dieser Annäherung um einen komplementären Prozeß zu der Entwicklung im ersten Handlungsstrang. Wie im ersten Handlungsstrang entspricht die geistige Distanz zwischen den Dimensionen - auch wenn sie reduziert wird - nicht dem Märchen.
Die *räumliche Trennung der Dimensionen* wird nicht durchgeführt. Die jenseitige Menschenwelt ist für Phantásier geographisch unerreichbar, weil "Phantásien grenzenlos ist"[318]. Wie im ersten Handlungsstrang wird der Abstand zu der anderen Dimension nicht durch eine Entfernung im Raum, sondern durch eine geistige Trennung ausgedrückt. Paradoxerweise unternimmt Atréju dennoch eine Reise durch den Raum. Mit dieser Reise wird eine märchenhafte Grundkonstellation nur äußerlich nachgestellt. Die Reise Atréjus im Raum dient - nicht wie im Märchen - der Überwindung von räumlich, sondern von geistig getrennten Dimensionen.
Der zweite Handlungsstrang beschreibt folglich eine Konfrontation zweier Dimensionen aus der Perspektive Phantásiens und steht damit trotz des partiellen Fehlens numinoser Empfindungen im Widerspruch zum Märchen. Bei der Betrachtung von Atréjus Reise konnte gezeigt werden, daß Elemente des Märchens nur oberflächlich nachgeahmt, aber dabei funktional grundlegend verändert werden.

Für den **dritten Handlungsstrang** läßt sich schließlich das nun Folgende sagen.
Zur *numinosen Angst oder Neugier*: Der Leser begegnet einem numinosen Empfinden, als Bastian mit Al´Tsahir im Sternenkloster eine Vision vom Schulspeicher hervorruft: "Erschüttert von der Vision versammelten sich alle schweigend im großen Lehrsaal."[319] Neugierig auf das Numinose fragen die ´Tief Sinnenden´ nach der von ihnen als Jenseits betrachteten Welt. Da die Menschenwelt während Bastians Phantásienaufenthalt - anders als vor dem dritten Handlungsstrang - nur noch sehr wenig in die Phantasiewelt hineinwirkt, sind im dritten Handlungsstrang numinose Empfindungen aber insgesamt sehr selten geworden.
Der *geistige Abstand zwischen den Dimensionen* wird trotz der Verschmelzung auf der Handlungsebene nicht aufgegeben. Mit der Verschmelzung ist eine Situation entstanden, die der Eindimensionalität im Märchen eigentlich

317 Ebd. S. 166.
318 Ebd. S. 126.
319 Ebd. S. 334.

entsprechen müßte. Tatsächlich aber bleibt das Bewußtein des Abstandes und des Anders-Seins von Menschenwelt und Phantásien erhalten. Das Bewußtsein des Abstandes artikuliert beispielsweise Atréju, als er über die unterschiedlichen Wirkungsweisen Auryns spricht[320]. Und in einem Streit mit Atréju hebt Bastian explizit auf den Unterschied zwischen ihm und einem phantásischen Wesen ab[321]. Im dritten Handlungsstrang hat die Projektion von Diesseits und Jenseits auf eine Handlungsebene also keinen Einfluß auf das Bewußtsein einer geistigen Distanz.
Die *räumliche Trennung der Dimensionen* wird wiederum durch eine geistige Trennung ersetzt. Diesseitiges und Jenseitiges werden anders als im Märchen nicht räumlich, sondern geistig unterschieden. So wird Bastian bei seiner Rückkehr nicht über eine Grenze im Raum, sondern über die Schwelle der Selbsterkenntnis geführt. Die andere Dimension läßt sich nicht wie im Märchen erwandern oder erfliegen. Bastians Reise entspricht deshalb nur sehr oberflächlich dem Märchenprinzip.
Es ist deutlich geworden, daß die Verschmelzung auf der Handlungsebene keine Entsprechung auf der Bewußtseinsebene findet. Das Märchenelement der Eindimensionalität kann deshalb nur oberflächlich nachgeahmt werden.

Es läßt sich **zusammenfassend** festhalten, daß die Dimensionen der Menschenwelt und Phantásiens in Form der ersten beiden Handlungsstränge miteinander konfrontiert werden[322]. Dadurch entstehen in beiden Handlungssträngen numinose Erscheinungen, die von Bastian und meist auch in Phantásien als solche verstanden werden. Im dritten Handlungsstrang werden die beiden miteinander konfrontierten Einzeldimensionen auf der Handlungsebene, aber nicht auf der Ebene des Bewußtseins zusammengeführt.
Die Zweidimensionalität, d. h. das Nebeneinander von Phantasie und Wirklichkeit, wird von Michael Ende im dritten Handlungsstrang explizit thematisiert. Ein völliger Verlust dieses Bewußtseins, wie es im Märchen der Fall ist, beschreibt Michael Ende nur in der ´Alten Kaiser Stadt´ - und zwar als Gefahr! Ende weist auf eine heilsame Verknüpfung der Dimensionen hin[323], aber er warnt

---

320 "´Der Glanz´, fuhr Atréju fort, als spräche er zu sich selbst, ´wirkt bei unsereinem anders als bei einem Menschenkind.´" Ebd. S. 277.

321 "Außerdem geht ihr [Atréju und Fuchur, M. S.] immer von euch aus. Aber ihr seid Geschöpfe Phantásiens, und ich bin ein Mensch." Ebd. S. 293.

322 Es wird deutlich, daß die inhaltliche Konfrontation der Dimensionen der strukturellen Konfrontation der Handlungsstränge entspricht. Deshalb ist Sabine Wilke zu widersprechen. Nach ihr bleiben nämlich die "inhaltlichen Aspekte der unendlichen Geschichte eben thematisch und werden nicht in die Struktur eingebunden." Wilke: Poetische Strukturen der Moderne. S. 219-220.

323 Ende sagt: "Die Unterscheidung zwischen diesseitig und jenseitig ist meiner Meinung nach [...] ein unbrauchbar gewordenes Relikt eines vergangenen Denkens. Erst relativ spät im abendländischen Denken hat man die Welt in diese zwei Bereiche eingeteilt. [...] Die

gleichzeitig davor, eine Dimension in der anderen aufzulösen. Eine Auflösung der Realität in der Phantasie führt nach Ende zur Weltfremdheit und in den Wahnsinn bzw. in die ´Alte Kaiser Stadt´. In der Auflösung der Phantasie zugunsten der Wirklichkeit sieht Ende andererseits "die Hauptursache für die politische, soziale und ökologische Situation der siebziger Jahre"[324].

Hinsichtlich der Korrelation mit Lüthis Märchenelement der Eindimensionalität läßt sich für "Die unendliche Geschichte" festhalten, daß sie dem Stilschema des Märchens in keinem Handlungsstrang wirklich entspricht, weil Michael Ende die Mehrdimensionalität der Welt nicht wie im Märchen verwischt, sondern thematisiert und problematisiert. Am meisten wird das Märchenelement der Eindimensionalität noch im dritten Handlungsstrang verwirklicht, weil in diesem Strang die zwei Dimensionen zumindest auf der Handlungsebene oberflächlich zusammengeführt werden.

5.2 Flächenhaftigkeit

In diesem Kapitel soll überprüft werden, ob bzw. inwieweit "Die unendliche Geschichte" das Märchenelement der Flächenhaftigkeit verwirklicht.

Zum **ersten Handlungsstrang**:

Die *Gegenstände* sind nicht flächenhaft gezeichnet. Sie stehen - ähnlich wie es Max Lüthi für die Sage beschreibt - "mitten in der plastischen Welt des Alltags drin, und die Atmosphäre ihrer Umwelt haftet an ihnen."[325] Zudem tragen sie meist ganz unmärchenhaft die Spuren des Gebrauchs[326].

Die *Körperlosigkeit* der Märchenfiguren findet keine Entsprechung. Michael Ende beschreibt beispielsweise Bastians Hungergefühl[327]. dessen Empfindlichkeit

---

ursprünglich christliche Vorstellung war [...] die, daß das Göttliche sich hier unter den Menschen auf der Erde manifestiert und daß die Welt selbst, die Schöpfung, eine Offenbarung des göttlichen Geistes ist. Wenn man die Welt als eine solche Einheit versteht, dann gibt es [...] nicht mehr die Unterscheidung in Diesseits und Jenseits." Eppler. Ende. Tächl: Phantasie/Kultur/Politik. S. 78. Diese Art der Verknüpfung von Diesseits und Jenseits empfindet Michael Ende als Heilmittel.

324 Filz: Ewe. S. 147. Verantwortlich für die Misere dieser Jahre ist die einseitige "Vorherrschaft eines pragmatisch orientierten Vernunftdenkens, bedingt durch vermeintliche wirtschaftliche und politische Sachzwänge". Ebd. S. 147.

325 Lüthi: DeV. S. 13.

326 Auf dem Schulspeicher befinden sich beispielsweise geplatze Medizinbälle, fleckige Turnmatten, tintenbeschmierte Schulbänke oder zerrissene Militärdecken. Vgl. Ende: DuG. S. 15-16.

327 Vgl. ebd. S. 89, 113 und S. 136-137.

gegenüber Schmerzen[328] und dessen Bedürfnis, zwischendurch die Toilette aufzusuchen[329].

Das *Innenleben* Bastians wird plastisch geschildert. Im Gegensatz zum Märchenhelden kennt Bastian durchaus Gefühlsregungen[330] und innere Konflikte[331]. Ohne Gefühlsregungen könnte sich Bastian auch gar nicht mit Atréju identifizieren, und er könnte auch kein Gewissen besitzen. Bastian identifiziert sich aber mit Atréju[332], und ein Gewissen hat er auch[333].

Das *Verhältnis Bastians zu anderen Personen* gestaltet Ende nicht nach dem Märchenstil. Mit anderen Personen ist Bastian nämlich nicht - wie es für das Märchen typisch wäre - insbesondere über "ein äußeres Erkennungszeichen"[334], sondern durch persönliche Verhältnisse verbunden. Dies gilt nicht nur für seine Beziehung zu Atréju oder den Schulkameraden, sondern beispielsweise auch für seine Bekanntschaft mit Christa[335].

Die "*Beziehung zur Vorwelt, zur Nachwelt, zur Zeit überhaupt*"[336] ist ebenfalls nicht nach dem Märchen gestaltet. Bastian reflektiert über frühere Zeiten[337] und macht sich Sorgen um seine Zukunft[338]. Das Verhältnis im ersten Handlungsstrang zur Zeit wird auch durch die Turmuhr hervorgehoben. Bastian überlegt zu den verschiedenen Uhrzeiten, was seine Schulkameraden jetzt wohl gerade machen[339]. Weil Bastian ein Verhältnis zur Zeit und eine Innenwelt hat, kann er sich verändern und Erfahrungen machen[340].

---

328 Vgl. ebd. S. 54-55.

329 Vgl. ebd. S. 79-80.

330 Hierfür gibt es eine Unzahl von Belegen. Beispiele: "Bastian haßte es, [...] ausgefragt zu werden." Ebd. S. 10. "Er seufzte tief." Ebd. S. 55. "Bastian schluchzte. Er konnte es nicht unterdrücken." Ebd. S. 57. "Bastian schreckte zusammen." Ebd. S. 66. Bastian "traute sich nicht [...]." Ebd. S. 100. "Er erschrak" Ebd. S. 130. "Sein Herz war zu voll, als daß er hätte sprechen können." Ebd. S. 422.

331 Dies wird beispielsweise deutlich, als Atréju zur Kaiserin zurückkehrt und beide auf das Eingreifen Bastians warten. Vgl. ebd. S. 170-171.

332 "Und das konnte er [...]: Sich etwas vorstellen, so deutlich, daß er es fast sah und hörte." Ebd. S. 26. Vgl. auch ebd. S. 46 und S. 66-67.

333 "Sein Gewissen [...] war nun plötzlich aufgewacht." Ebd. S. 12.

334 Lüthi: DeV. S. 19.

335 Zu Bastians Verhältnis zu Christa vgl. Ende: DuG. S. 136-137.

336 Lüthi: DeV. S. 13. Hervorhebung mittels Kursivschrift durch mich, M. S.

337 Vgl. Ende: DuG. S. 34-35 und S. 80.

338 So sorgt sich Bastian etwa um seine Gesundheit. Vgl. ebd. S. 132.

339 Die Betonung der nächtlichen Lesestunden erinnert an die phantastische Literatur, denn "die fantastische Erzählung [...] legt [...] den Akzent auf die Zeit der Lektüre." Todorov: Einführung in die fantastische Literatur. S. 81. Zu diesem Phänomen vgl. Ende: DuG. S. 25-26, S. 38, S. 54-55 und S. 66.

340 "In diesem Augenblick machte Bastian eine schwerwiegende Erfahrung [...]." Ebd. S. 189.

Es hat sich gezeigt, daß Michael Ende im ersten Handlungsstrang die Flächenhaftigkeit des Märchens nicht übernimmt. Die innere Tiefe des Helden erinnert vielmehr an einen Bildungs- und Entwicklungsroman.

Bezüglich des **zweiten Handlungsstrangs** kann gesagt werden:
Die *Gegenstände* werden weitgehend flächenhaft gezeichnet. Zerrissene und von Motten zerfressene Decken, verbeulte und dreckverschmierte Kessel oder rostige und zerkratzte Schüsseln etc. hat Michael Ende fast gar nicht beschrieben[341]. Auf die Plastizität der Gegenstände hat der Autor kaum Wert gelegt, obwohl es sich an manchen Stellen angeboten hätte[342].
Die *Körperlichkeit* ist bei einigen Figuren wenig und bei anderen gar nicht vorhanden. Zu der ersten Personengruppe zählen Caíron[343], Fuchur[344] und Atréju[345]. Zu der zweiten Gruppe rechne ich etwa die Kaiserin[346], Ygramul[347] und Uyalála[348]. Es läßt sich erkennen, daß insbesondere die beiden Identifikationsfiguren, Atréju und Fuchur, eine Körperlichkeit besitzen. Ende hat diese Abweichungen von der Märchennorm wohl deshalb gewählt, um an ihnen die Strapazen der Reise besser darstellen zu können. Die Funktion der Körperlichkeit entspricht derjenigen im dritten Handlungsstrang.
Ein *Innenleben* wird nur wenig verwirklicht. Atréju[349] und die Zweisiedler[350] zählen zu denjenigen, die immerhin ein bißchen Innenwelt besitzen. Fuchur

---

341 Einige der wenigen Ausnahmen befinden sich in der Spukstadt. Dort gibt es "zerfetzte Vorhänge, zerbrochenes Geschirr und Glas [...]." Ebd. S. 136.

342 In der Höhle der Zweisiedler hätte sich beispielsweise eine stärkere Ausgestaltung der Gegenstände zugunsten der Atmosphäre angeboten.

343 Caírons "Fell troff vor Schweiß, er wirkte zu Tode erschöpft, und sein bärtiges Gesicht war mager und ausgezehrt." Ebd. S. 39.

344 Fuchur blutet im Kampf mit Ygramul aus vielen Wunden. Vgl. ebd. S. 69. Seine Kräfte sind nicht unerschöpflich. Vgl. ebd. S. 121.

345 Als Atréju durch die ´Toten Berge´ zieht, beginnt ihn "Durst und Hunger [...] zu peinigen". Ebd. S. 65. Bei Gmork wird sein Bein verletzt. Entgegen dem Märchen wird diese Verletzung später nicht übergangen. Vgl. ebd. S. 165.

346 Ihre Krankheit schlägt sich lediglich in einer "Blässe ihres Gesichts" nieder. Ihre Körperlichkeit entspricht dem Märchen. Obwohl sie todkrank sein soll, sieht sie aus "wie ein unbeschreiblich schönes kleines Mädchen [...]." Ebd. S. 160. Weil die Kaiserin so wenig Körperlichkeit besitzt, sind auch die Ärzte ebenso wie "im Märchen ziemlich unwichtig. Wo sie auftreten, verstehen sie meist die Krankheit nicht [...]." Bausinger: Märchen, Phantasie und Wirklichkeit. S. 33.

347 "Dieses ganze grausige Geschöpf bestand gar nicht aus einem einzigen, festen Körper, sondern aus unzähligen kleinen stahlblauen Insekten, die [...] immer neue Gestalten bildeten." Ende: DuG. S. 70.

348 Uyalála besteht nur aus dem Klang ihrer Stimme. Vgl. ebd. S. 107.

349 Für Atréjus seelische Tiefe gibt es einige Hinweise. Ich führe hier nur die Begegnung mit der Kaiserin bei seiner Rückkehr auf. "Atréjus Kehle war wie zugeschnürt. [...] Er wagte nicht aufzublicken." Ebd. S. 165. "Atréju blickte noch immer düster vor sich hin, aber nach und nach glättete sich die Zornesfalte auf seiner Stirn." Ebd. S. 167. "Atréju schaute die Kindliche Kaiserin in höchster Verwunderung an." Ebd. S. 172. "Außerdem beunruhigte ihn ein anderer Gedanke [...]." Ebd. S. 173.

hingegen ist ohne seelische Tiefengliederung. Sein Äußeres ist nicht die Hülle einer Seele, sondern lediglich eine Personifikation des Glücks[351].

Ein *Verhältnis zu anderen Personen* besitzt vor allem Atréju. Gemäß dem Märchen stellt er die Verbindung zu anderen Personen insbesondere durch "ein äußeres Erkennungszeichen"[352], nämlich Auryn, her. Bei Morla[353], Ygramul[354], den Zweisiedlern[355] und den Windriesen[356] wird dies deutlich.

Die "*Beziehung zur Vorwelt, zur Nachwelt, zur Zeit überhaupt*"[357] ist nicht nach dem Märchen gestaltet. Im Gegensatz zum Märchen wird der Aspekt des Zeitverrinnens sogar thematisiert, denn das Vordringen des Nichts setzt Atréju ja unter Zeitdruck[358]. Daß die Gestalten Phantásiens eine Beziehung zur Zeit besitzen, wird auch in dem Gespräch der vier Boten[359] oder bei Atréjus Berufung[360] deutlich.

Aus dem zweiten Handlungsstrang läßt sich trotz zahlreicher Abweichungen eine deutlich erkennbare Orientierung an der Flächenhaftigkeit des Märchens herauslesen. Die Nachbildung der Flächenhaftigkeit erfolgt zwar nicht konsequent, aber das ändert nicht viel an der prinzipiellen Tendenz des Stils.

Der **dritte Handlungsstrang** verwirklicht folgendermaßen eine Flächenhaftigkeit: Bei den *Gegenständen* ist keine eindeutige Affinität zum Märchen zu erkennen. Manche Gegenstände tauchen wie im Märchen ganz unvermittelt auf und verschwinden ebenso wieder[361]. Andere Objekte tragen ganz im Gegensatz zur

---

350 Engywuck ist "gereizt". Ebd. S. 82. Dann ist er "beleidigt". Ebd. S. 83. Schließlich ist er "verärgert". Ebd. S. 90. Urgl ist etwas "ruppig". Ebd. S. 83. Letztlich ist sie aber doch "mitfühlend". Ebd. S. 116. Zuletzt ist sie "betrübt". Ebd. S. 116.

351 Fuchur entspricht in dieser Hinsicht vollkommen dem Märchenschema, denn er ist gemäß Lüthi ohne Innenleben und nach Bausinger korrespondiert sein ihm innewohnendes Glück sogar mit dem eigentlichen Sinn des Märchens. Vgl. Bausinger: Märchen, Phantasie und Wirklichkeit. S. 34-35.

352 Lüthi: DeV. S. 19.

353 Vgl. Ende: DuG. S. 58-59.

354 Vgl. ebd. S. 71.

355 Vgl. ebd. S. 83.

356 Vgl. ebd. S. 125.

357 Lüthi: DeV. S. 13. Hervorhebung mittels Kursivschrift durch mich, M. S.

358 Dies wird etwa in dem Gespräch mit Gmork deutlich. Vgl. Ende: DuG. S. 142.

359 Vgl. ebd. S. 24-25. Die Boten sorgen sich darum, daß sie sich bei einer gemeinsamen Weiterreise gegenseitig aufhalten könnten und so den Elfenbeinturm zu spät erreichen würden.

360 Vgl. ebd. S. 41. Atréju beschwert sich, daß Caíron ihn von seiner Jagd abgehalten hat und daß er nun ein ganzes Jahr warten muß, bis er erneut versuchen kann, ein Jäger (d. h. ein Erwachsener) zu werden.

361 Der Gürtel Gémmal taucht beispielsweise ganz plötzlich und unvermittelt aus einem kleinen Kästchen auf. Vgl. ebd. S. 325.

Märchenform Spuren der Zeit und des Gebrauchs[362]. Wieder andere Gegenstände entfalten ihre Kraft erst, nachdem sie einen Namen bekommen haben. Beim Erwerb Sikándas[363] oder Al´Tsahirs[364] ist dies der Fall. Bei ihnen kann von einer fehlenden Tiefengliederung, wie sie im Märchen verwirklicht ist, ebenfalls nicht gesprochen werden[365].

Die *Körperlichkeit* der Figuren wird weder ausgeprägt noch völlig vernachlässigt[366]. Sie wird vor allem dann hervorgehoben, wenn die Personen leiden[367]. Es läßt sich deshalb sagen, daß die Körperlichkeit der Figuren funktional vor allem dazu dient, Anstrengungen und Leiden darzustellen. Sobald es den Personen wieder besser geht, spielen ihre Körper keine Rolle mehr. Die Körper wirken nicht wie stets gegenwärtige Bestandteile der Personen, sondern treten nur bei dramatischen Darstellungen ins Scheinwerferlicht.

Ein *Innenleben* besitzen - wenngleich auch in unterschiedlichem Ausmaß - fast alle Figuren. Nicht nur Bastian[368] und Atréju[369], sondern auch unbedeutendere

---

362 "Es war ein Schwert. Allerdings sah es nicht gerade prächtig aus. Die eiserne Scheide, in der es steckte, war verrostet und der Griff sah fast aus wie der eines Kindersäbels aus irgendeinem alten Holzstück." Ebd. S. 222.

363 Vgl. ebd. S. 222-223.

364 Vgl. ebd. S. 261.

365 In der Tiefengliederung der Dinge sieht Ende eine religiöse Sehnsucht der alternativ-ökologischen Bewegung: "Man fängt wieder an, ein Geistig-Wesenhaftes in der Pflanze zu erleben, während man vorher eben nur die chemischen Prozesse darin sah. Das war eine lieblose, eine achtlose Betrachtungsweise. Im Tiefsten lebt in der ökologischen Bewegung, so wie ich sie verstehe, viel mehr als nur der Wunsch zu einem besseren, vorsichtigeren Nutzungsverhältnis zur Natur zu kommen. Wenn ich das Geistig-Wesenhafte in den Mitgeschöpfen auf dieser Welt zu sehen versuche, dann ist das schon eine religiöse Haltung. So wie in der Findhorn-Gemeinschaft [...] etwa oder auch in der biologisch-dynamischen Landwirtschaft." Eppler. Ende. Tächl: Phantasie/Kultur/Politik. S. 79.

366 Es gibt Hinweise auf Körperlichkeit, aber gemessen am Gesamtumfang des dritten Handlungsstrangs kommen sie auffällig selten vor. Für eine Körperlichkeit Atréjus sprechen beispielsweise nur sehr wenige Textstellen. Eine davon lautet: "Sikánda [...] traf seine [Atréjus, M. S] Brust. Eine tiefe Wunde klaffte auf, und Blut quoll hervor." Ende: DuG. S. 356.
Gegen eine ausgeprägte Körperlichkeit der Figuren spricht beispielsweise die plötzliche Verwandlung Bastians in einen Prinzen, denn "Verwandlung, nicht allmähliche Veränderung ist der Weg des Märchens." Bausinger: Märchen, Phantasie und Wirklichkeit. S. 33.

367 Für Bastian, dessen Person die weitaus größte Körperlichkeit besitzt, wird angeführt: Er "begann [...] Hunger zu fühlen." Ende: DuG. S. 201. "Die Zunge klebte ihm am Gaumen und sein Gesicht war schweißüberströmt." Ebd. S. 210. "Bastian blieb von der Wucht des Sturzes betäubt liegen. Als er sich endlich wieder aufraffte und die geprellten Glieder rieb, fand er sich in einem niedrigen Wachholdergebüsch." Ebd. S. 362. "Fröstelnd machte er sich auf den Weg." Ebd. S. 395.

368 Einige der unzähligen Belege: "Die Angst packte Bastian [...]." Ebd. S. 212. Bastian ist "ein wenig gekränkt" Ebd. S. 289. "Er schluchzte und schluchzte und konnte nicht aufhören." Ebd. S. 392.

369 "Atréju stand da und schaute sich mit großen Augen um. Er war so von Staunen und Bewunderung überwältigt, daß seine Gemütsbewegung mehr als deutlich zu sehen war." Ebd. S. 262. "Atréju schwieg verwirrt." Ebd. S. 415. Trotz dieser Hinweise auf ein lebendiges Innenleben werden Atréjus Emotionen insgesamt aber doch nur sehr vereinzelt

Figuren wie etwa die Archarai bzw. die Schlamuffen[370] oder Held Hynreck[371] weisen Gemütsbewegungen auf. Das reichhaltigste Innenleben besitzt Bastian. Die Gefühlswelten der anderen Personen sind auf Bastian zugeschnitten. Dadurch rückt Bastians Psyche in das Zentrum aller emotionalen Darstellungen. Die Innenleben der Figuren setzen den dritten Handlungsstrang in einen Widerspruch zum Märchen.

Das *Verhältnis zu anderen Personen* stellt Bastian aufgrund seines Ruhms als "Retter"[372] und als Träger Auryns her. Das Herstellen von Beziehungen aufgrund von Ruhm erinnert an Epen und Sagen. Die Aufgabe Auryns als verdinglichtes Zeichen seiner Beziehungsfähigkeit entspricht der Märchenform[373]. Die Gestaltung von Bastians Beziehungsgeflecht zu anderen Personen steht also in einem Dunstkreis zwischen Märchen, Epos und Sage.

Bastians "*Beziehung zur Vorwelt, zur Nachwelt, zur Zeit überhaupt*"[374] ist Veränderungen unterworfen. Anfangs denkt Bastian noch häufig an seine frühere Existenz in der Wirklichkeit[375]. Aber auf dem Höhepunkt der Erzählungen spielen seine Vergangenheit und seine Zukunft praktisch keine Rolle mehr[376]. Die Vorwelt und die Nachwelt rücken erst wieder nach dem Schlüsselerlebnis in der ´Alten Kaiser Stadt´ ins Zentrum der Erzählung[377]. Für die meisten Bewohner Phantásiens spielt vor allem ihr Bezug zur Vergangenheit eine Rolle[378].

Die stilistische Gestaltung des dritten Handlungsstrangs orientiert sich nur sehr begrenzt an der Flächenhaftigkeit des Märchens, so daß die Intensität der Anlehnung an das Märchenelement der Flächenhaftigkeit vom zweiten zum dritten Handlungsstrang sinkt. Teilweise steht die Stilform des dritten Handlungsstrangs sogar im Widerspruch zum Märchen. Die Märchenform wird im dritten Strang nur sehr unvollständig und oberflächlich nachgeahmt.

---

genannt. Ende hat die Gefühlswelt Atréjus an den Rand geschoben, um Bastians Inneres ganz in das Zentrum zu rücken. Atréju besitzt zwar ein Innenleben, aber dieses ist zugunsten der Darstellung Bastians zurückgenommen worden.

370 Vgl. ebd. S. 279-280 und S. 407-409.

371 Als Beleg wäre sein Liebeskummer zu nennen. Vgl. ebd. S. 263-266.

372 Ebd. S. 248.

373 Vgl. Lüthi: DeV. S. 19.

374 Ebd. S. 13. Hervorhebung mittels Kursivschrift durch mich, M. S.

375 Vgl. Ende: DuG. S. 200.

376 Mit dieser Phase korreliert Bastians Entschluß, nicht in seine Wirklichkeit zurückzukehren.

377 Vgl. ebd. S. 364-370. Argax sagt zu Bastian: "Wer keine Vergangenheit mehr hat, der hat auch keine Zukunft." Ebd. S. 366.

378 Die Bewohner der Stadt Amargánth und die Weggenossen bitten Bastian um eigene Geschichten, d. h. um eine Vergangenheit. Vgl. ebd. S. 297. Fuchur und Atréju sind eine Ausnahme, weil sie in ihr Denken auch Überlegungen zur Zukunft einbeziehen. Sie sorgen sich um das Schicksal Bastians, Phantásiens und der Menschenwelt. Vgl. ebd. S. 289.

Es läßt sich **zusammenfassend** festhalten, daß im ersten Handlungsstrang das Märchenelement der Flächenhaftigkeit gar nicht, im zweiten Strang nicht konsequent und im dritten Strang schließlich nur sehr partiell verwirklicht wird. Da die Abweichungen im zweiten und insbesondere im dritten Handlungsstrang nicht nur sekundäre Stilmerkmale, sondern auch gerade deren Fundamente, die Körperlosigkeit und das mangelnde Innenleben, berühren, habe ich von einer oberflächlichen Nachahmung der Flächenhaftigkeit gesprochen. Michael Ende täuscht dem Leser eine dem Märchenelement der Flächenhaftigkeit entsprechende Formhelligkeit und Formklarheit vor, die es gar nicht gibt. Insbesondere durch die folgenreiche Integration der Psychologie in die Erzählung ist diese Nachahmung problematisch geworden.

Es kann festgehalten werden, daß in Endes Erzählung ein märchenhafter Stil, der nur die Oberfläche der Figuren beleuchtet, mit einem an den Bildungsroman erinnernden Stil, der den Blick auf das Innere der Personen richtet, konkurriert. Der nach außen gewandte Stil des Märchens ist durch Phantásien und der nach innen gewandte Stil des Entwicklungsromans ist durch Bastian im Text verankert. Im ersten Handlungsstrang dominiert der Stil des Bildungsromans. In den anderen beiden Strängen ist eine Konkurrenz der Stilrichtungen mit wechselnden Dominanzen festzustellen.

Die in der Handlung angelegte zentrale Stellung Bastians wird unterstützt, denn Bastian steht im Zentrum der Beschreibungen der psychischen Welt der Personen und im Mittelpunkt des Beziehungsgeflechts aller Figuren.

Eine besondere Bedeutung besitzt das Namensgeben. Der Name erscheint bei Michael Ende als eine Metapher für eine sinn- und wesensstiftende Individualität der Dinge und steht insofern im krassen Gegensatz zu einer märchenhaften Flächenhaftigkeit.

5.3 Abstrakter Stil

In diesem Kapitel überprüfe ich, ob bzw. inwieweit "Die unendliche Geschichte" den abstrakten Märchenstil nachbildet.

Im **ersten Handlungsstrang** wird mit dem abstrakten Stil wie folgt umgegangen:
Die "*Technik der bloßen Benennung*"[379] wendet Michael Ende nicht an. Im Gegenteil: Die Beschreibung des Zauberbuches[380] oder etwa des Antiquariats[381] wird narrativ gestaltet.
Eine *Neigung, Dinge zu mineralisieren oder zu metallisieren*, ist nicht erkennbar. Michael Ende führt dem Leser etwa bei der Beschreibung des Sessels von Herrn Koreander[382] oder des Schulspeichers[383] gerade organische Substanzen vor Augen.
Der *märchenhafte Hang zum Extremen* ist nicht verwirklicht. Von Herrn Koreander und Bastian entstehen zwar deutliche Skizzen ihrer Persönlicheit, aber hinter diesen Darstellungen steckt nicht wie im Märchen eine scharfe Polarisierung der Eigenschaften. Die Gegenüberstellung von Bastian und Herrn Koreander zeigt nämlich keine Extreme, sondern dient der Charakterisierung von zwei nur scheinbar ganz unterschiedlichen Persönlichkeiten[384].
Die *Wahl der Farben* zeigt keine Entsprechung zum Märchen. Während das Märchen reine und leuchtende Farben benutzt, stößt der Leser im ersten Handlungsstrang vor allem auf triste Tönungen, unter denen die Farbe Grau besonders häufig vorkommt[385].
Die *Zeichnung der Handlung* ist weder handlungsfreudig noch zielstrebig. Die meiste Zeit verbringt Bastian mit Lesen und Reflektieren. Ein aktionsreiches und zügiges Ausgreifen einer Handlung kann dem Geschehen im ersten

---

379 Lüthi: DeV. S. 25.

380 "Der Einband war aus kupferfarbener Seide und schimmerte, wenn er [Bastian, M. S.] es hin und her drehte. Bei flüchtigem Durchblättern sah er, daß die Schrift in zwei verschiedenen Farben gedruckt war. Bilder schien es keine zu geben, aber wunderschöne, große Anfangsbuchstaben. Als er den Einband noch einmal genauer betrachtete, entdeckte er darauf zwei Schlangen, eine helle und eine dunkle, die sich gegenseitig in den Schwanz bissen und so ein Oval bildeten. Und in diesem Oval stand in eigentümlich verschlungenen Buchstaben der Titel: Die unendliche Geschichte". Ende: DuG. S. 10.

381 Vgl. ebd. S. 5-6.

382 Der Ohrensessel ist nicht - wie es für das Märchen charakteristisch wäre - aus Marmor oder Gold, sondern aus "abgewetztem Leder". Ebd. S. 6.

383 Vgl. ebd. S. 14-16.

384 Die Differenzen zwischen Herrn Koreander und Bastian lassen sich nicht in das einfache und überaus kontrastreiche Schema des Märchens pressen. Herr Koreander und Bastian sind nämlich gar nicht so unterschiedlich, wie es scheint. Sie haben beispielsweise ihre Liebe zu Büchern gemeinsam. Das Märchen hingegen dichotomisiert: langsam-schnell, reich-arm, treu-falsch usw.

385 "Draußen war ein grauer kalter Novembermorgen [...]." Ebd. S. 5. Auf dem düsteren Speicher der Schule liegen "graue Militärdecken". Ebd. S. 16. Durch die Dachluke fällt "graues Tageslicht". Ebd. S. 419.

Handlungsstrang daher nicht nachgesagt werden. Die Hintergründigkeit des Geschehens, die durch die Interferenzen zwischen Wirklichkeit und Fiktion sowie durch Bastians Vergangenheit entsteht, erinnert nicht an ein Märchen, sondern an die Literatur der Phantastik[386].

Es gibt nur eine *einzuhaltende Frist* im ersten Handlungsstrang. Bastian muß vor der völligen Vernichtung Phantásiens erkennen, daß er der eigentliche Held und Retter Phantásiens ist. Durch sein langes Zögern wird diese Frist voll ausgeschöpft[387]. Deshalb bleibt von Phantásien nicht mehr als ein Sandkorn übrig[388]. Die volle Ausnutzung der Frist korrespondiert zwar mit den Vorgaben des Märchens, aber da sie auch für andere spannungsreiche Literaturgattungen charakteristisch ist[389], stellt sie für sich genommen nur einen sehr schwachen Hinweis auf eine Nähe zum Märchen dar.

Nur wenige *Formeln* lassen sich finden. Es sind zum einen die "drei B´s"[390] in Bastians und die "drei K´s"[391] in Herrn Koreanders vollem Namen. Zum anderen ist der formelhafte, letzte Satz zu erwähnen[392]. Dieser Satz kommt im ersten Handlungsstrang zwar nur ein einziges Mal vor, aber in den beiden anderen Handlungssträngen begegnet der Leser ihm häufig. Die typischen Anfangs- und Endformeln des Märchens fehlen jedoch.

Der abstrakte Märchenstil wird also nicht verwirklicht. Daran können auch die beiden zuletzt genannten, schwachen Reminiszenzen an das Märchen, die Einhaltung der Frist und die drei Formeln, nichts ändern, denn letztlich bedient sich Ende im ersten Handlungsstrang nicht der kontrastreichen und dadurch wirklichkeitsfernen Darstellungsart des Märchens.

Zum **zweiten Handlungsstrang**:

Die *"Technik der bloßen Benennung"*[393] wendet Michael Ende teilweise an. Für die Beschreibung eines Irrlichts benötigt Ende beispielsweise zwar 22 Zeilen[394], aber es gibt auch Textstellen, die sich dem auf die reine Benennung verlassenden Märchenstil stark nähern. Auf nur zwei Buchseiten verfolgt Bastian Atréju durch

---

386 Das Geschehen wird als hintergründig empfunden, weil ihm diejenige Unschlüssigkeit zugrunde liegt, die Tzvetan Todorov für die phantastische Literatur beschreibt. Vgl. Todorov: Die fantastische Literatur. S. 140.

387 Vgl. Ende: DuG. S. 169-172.

388 Vgl. ebd. S. 195.

389 Beispielsweise im Kriminalroman.

390 Ebd. S. 7. Bastian heißt mit vollem Namen *B*astian *B*althasar *B*ux.

391 Ebd. S. 7. Herr Koreander heißt eigentlich *K*arl *K*onrad *K*oreander.

392 "Aber das ist eine andere Geschichte und soll ein andermal erzählt werden." Ebd. S. 428.

393 Lüthi: DeV. S. 25.

394 Vgl. Ende: DuG. S. 19. Auf die Länge dieser Beschreibungen macht auch Ursula Kirchhoff aufmerksam. Vgl. Kirchhoff: Michael Ende. Teil II. S. 61.

die Silberberge, das Land der Singenden Bäume, an den Gläsernen Türmen von Eribo vorbei, auf den Flammenstraßen der Stadt Brousch, über das Hochland der Sassafranier und zum Urwaldtempel von Muamath[395]. In Annäherung an das Märchen werden hierbei Orte und Dinge benannt, aber kaum oder gar nicht beschrieben oder erklärt[396].

Eine *Neigung, die Dinge zu mineralisieren oder zu materialisieren* ist zu erkennen, obwohl es auch Gegenbeispiele gibt. Aufzuführen sind etwa die ganz aus Gestein bestehenden Felsenbeißer mit ihren steinernen Fahrrädern[397] und die goldenen Augen der ´Kindlichen Kaiserin´[398]. Die ´Sümpfe der Traurigkeit´ können als Gegenbeleg dienen. Von Formbestimmtheit und Konturenschärfe kann dort keine Rede sein[399]. Gerade die ´Sümpfe der Traurigkeit´ scheinen ihr Vorbild eher in der Sage als im Märchen zu haben[400].

Den *märchenhaften Hang zum Extremen* findet man im zweiten Handlungsstrang wieder. Dieser Umstand zeigt sich in mehrfacher Hinsicht an den Boten im Haulewald[401], an der Gestalt der Uralten Morla[402], Gmorks[403] oder in dem Ruf Ygramuls[404]. Durch die Gestaltung von Extremen läßt Michael Ende Phantásien mit der Wirklichkeit kontrastieren. Die Wirklichkeit der Menschenwelt umfaßt das Gewöhnliche und Alltägliche. Phantásien hebt sich über deren Ausmaße und Formen hinweg.

Die *Wahl der Farben* entspricht teilweise dem Märchen. Einerseits erzählt der Autor von individuellen und matten Farben wie etwa olivgrün[405] oder dunkelbraun[406], aber andererseits kommen auch häufig leuchtende und reine

---

395 Vgl. Ende: DuG. S. 49-51.

396 Die Silberberge werden nur genannt, aber sie werden narrativ nicht ausgestaltet. Über die Stadt Brousch heißt es lediglich: "Einmal erblickte er von fern die Flammenstraße der Stadt Brousch, wo die Geschöpfe wohnten, deren Leiber ganz aus Feuer bestehen [...]." Ebd. S. 51. Über den Urwaldtempel von Muamath erfährt der Leser bloß: "Er [Atréju, M. S.] kam in den Urwaldtempel von Muamath, in welchem eine große Säule aus Mondstein frei in der Luft schwebt, und er sprach mit den Mönchen, die dort lebten." Ebd. S. 51.

397 Vgl. ebd. S. 19-20.

398 Vgl. ebd. S. 160.

399 "Nebelschwaden zogen sich darüber hin, da und dort ragten kleine Wälder auf [...]. Aus dem braunen Laubwerk hingen allenthalben Luftwurzeln nieder, die reglosen Fangarmen glichen. Es war fast unmöglich zu erkennen, an welchen Stellen der Boden zwischen den Tümpeln fest war und an welchen er nur aus einer Decke von Schwimmpflanzen bestand." Ebd. S. 55.

400 Das Märchen läßt Jenseitige und Übernatürliche in Burgen und Schlössern wohnen; die Sage hingegen weist ihnen dumpfe Erdhöhlen zu. Vgl. Lüthi: DeV. S. 26-27.

401 Der Felsenbeißer ist riesengroß. Der Winzling ist - wie der Name schon sagt - sehr klein. Eine Schnecke stellt sich als das schnellste Reittier heraus. Vgl. Ende: DeV. S. 20.

402 Ihr Kopf ist so groß wie ein Haus. Vgl. ebd. S. 58.

403 Er ist "pechschwarz und groß wie ein Ochse." Ebd. S. 68.

404 Ygramul ist "der entsetzlichste der Schrecken". Ebd. S. 65.

405 Atréju hat eine "olivgrüne Haut". Ebd. S. 41.

406 Urgls Gesicht ist "dunkelbraun wie ein Bratapfel". Ebd. S. 78.

Farben, die für das Märchen charakteristisch sind, vor. Die Haare der ´Kindlichen Kaiserin´ sind beispielsweise "weiß wie Schnee"[407], und ein Wildweibchen besitzt ein "goldlockiges Fell"[408].

Die *Zeichnung der Handlung* ist wie im Märchen sehr handlungsfreudig und zielstrebig. Zügig zieht Atréju über das Land, ohne lange zu verweilen. Kaum hat er eine Gefahr bestanden, da führt ihn der Autor auch schon zur nächsten[409]. Im Gegensatz zum Märchen ist die Handlung aufgrund der Interferenzen mit der Handlung des ersten Strangs jedoch hintergründig und unbestimmt[410]. So muß sich der Leser beispielsweise fragen, warum Atréju im ´Zauber Spiegel Tor´ Bastian sieht[411]. Es bleibt für den Leser auch unklar, ob Atréju aus eigener Kraft den Weg durch das Ohne Schlüssel Tor findet, oder ob er dabei die Hilfe Bastians in Anspruch nimmt[412].

Einzuhaltende *Fristen* kommen auch im zweiten Handlungsstrang vor. So muß Atréju rechtzeitig ein Mittel gegen das Nichts finden, und er muß nach dem Biß Ygramuls binnen einer Stunde Heilung finden. Die zuerst genannte Frist wird - anders als die danach genannte Frist - in einer für das Märchen uncharakteristischen Weise nicht voll ausgeschöpft[413]. Die Rettung Atréjus entspricht dagegen dem Märchenschema, weil sie im letzten Moment geschieht[414].

Märchenhafte *Formeln und Zahlen* lassen sich oft finden. Wie im Märchen begegnet man oft Zahlen von ursprünglich magischer Kraft[415]. Es fehlen zwar die märchentypischen Eingangs- und Ausgangsformeln, aber Ende benutzt oft die an

---

407 Ebd. S. 160.

408 Ebd. S. 30.

409 Die Begegnung mit Morla, die Durchquerung der ´Toten Berge´, die Zusammenkunft mit Ygramul und die Ankunft bei den Zweisiedlern beschreibt Ende auf nur 20 Seiten. Vgl. ebd. S. 58-78.

410 Das Unbestimmte korreliert mit dem Unschlüssigen, das Tzvetan Todorov zur Beschreibung der phantastischen Literatur verwendet. In dem Unbestimmten der Handlung finden sich also Reminiszenzen an die Phantastik. Vgl. Todorov: Die fantastische Literatur. S. 140.

411 Vgl. Ende: DuG. S. 99. Ende legt auf unbestimmte Weise nahe, daß Atréju nur eine Projektion Bastians sein könnte.

412 Vgl. ebd. S. 101.

413 Atréju erfährt die Heilung erst nach seinem körperlichen Zusammenbruch. Vgl. ebd. S. 78. Atréjus Rückkehr zum Elfenbeinturm hingegen erfolgt rechtzeitig genug, daß noch genügend Zeit für einen Auszug der ´Kindlichen Kaiserin´ übrig bleibt. Vgl. ebd. S. 172-190.

414 Von Phantásien bleibt ja nur ein Sandkorn übrig. Vgl. ebd. S. 195.

415 Atréju begegnet am *siebten* Tag nach seiner Abreise *drei* Borkentrollen. Vgl. ebd. S. 51-52. *Drei* magische Tore muß er durchschreiten, um zum ´Südlichen Orakel´ zu kommen. Vgl. ebd. S. 90.
Anhand der "Zweisiedler" läßt sich erkennen, daß Ende mit dem Verhältnis des Märchens zur Zahl spielt. Ohne das Märchenschema prinzipiell zu verlassen, macht er aus dem Motiv des Einsiedlers ein Paar: Zweisiedler.

den Märchenton erinnernde Formel: "Aber das ist eine andere Geschichte und soll ein andermal erzählt werden."[416]
Trotz verschiedener Abweichungen läßt sich eine deutliche Anlehnungen an den abstrakten Märchenstil erkennen.

Der **dritte Handlungsstrang** soll nun betrachtet werden:
Die märchenkonforme "*Technik der bloßen Benennung*"[417] wendet Michael Ende nicht mehr an, denn stärker noch als im zweiten Strang wird Phantásien narrativ ausgestaltet. Die Beschreibung Perelíns erstreckt sich über mehrere Seiten[418]. Smärg wird ebenfalls sehr genau beschrieben[419], und bei den Yskálnari greift der Autor zudem erklärend und ergänzend ein[420].
Eine *Neigung, die Dinge zu mineralisieren oder zu metallisieren* ist wie im zweiten Handlungsstrang partiell zu erkennen. Als Beispiele für eine Metallisierung können Xayídes Panzerriesen[421] oder die Silberstadt Amargánth[422] dienen. Ein Gegenbeispiel wäre der Orchideenwald[423].
Der *märchenhafte Hang zum Extremen* ist auch im dritten Handlungsstrang anzutreffen. Smärg ist in jeder Hinsicht extrem[424], und auch viele Weggenossen Bastians besitzen extreme Formen[425]. Extremen begegnet der Leser auch in dem Wesen der Archarai bzw. der Schlamuffen[426].
Die *Wahl der Farben* entspricht teilweise dem Märchen. Im Nachtwald Perelín oder in Goab, der ´Wüste der Farben´, begegnet der Leser sehr vielen Mischfarben, die dem Märchen nicht entsprechen[427]. Aber es gibt auch

---

416 In leichter Variation zum Märchen wird dieser Satz manchmal etwas abgeändert. Diese Formeln finden sich mehrfach. Vgl. ebd. S. 30, S. 49 und S. 117. Michael Ende erhofft sich - wie er in einem Interview sagt - von solchen Verweisen, daß "an diesem Teppich [der Erzählung, M. S] von anderen [gedanklich, M. S.] weitergewebt wird [...]. Das wäre dann wirklich eine Unendliche Geschichte." Bondy, Barbara. Wulffen, Barbara von. Heigert, Hans: Gespräch mit Michael Ende. Versuch, den Verfasser der "Unendlichen Geschichte" zum Erzählen zu bringen. In: Süddeutsche Zeitung 61 (14/15.3.1981). S. 137.

417 Lüthi: DeV. S. 25.

418 Vgl. Ende: DuG. S. 195-203.

419 Vgl. ebd. S. 266.

420 Vgl. ebd. S. 372-378.

421 Bastian verfolgt Atréju zudem mit einem "Metallpferd." Ebd. S. 362.

422 Die Stadt schwimmt auf Booten. "Und jedes Haus und jedes Schiff bestand aus Silber [...]." Ebd. S. 239.

423 Vgl. ebd. S. 301.

424 Vgl. ebd. S. 266-267.

425 Als Beleg zitiere ich eine Beschreibung eines Weggenossen: "Der andere Läufer war, was man in Phantásien einen Kephalopoden oder Kopffüßler nennt, ein Wesen nämlich, das nur einen Kopf besitzt, der von sehr langen dünnen Beinen getragen wird, ohne Rumpf und Hände." Ebd. S. 296.

426 Vgl. ebd. S. 279-284.

427 In der ´Wüste der Farben´ zeigt jeder Hügel "eine Tönung, die bei keinem anderen wiederkehrt. Der nächstliegende war kobaltblau, ein anderer safrangelb, dahinter leuchtete

Farbgestaltungen, die den dritten Handlungsstrang in die Nähe des Märchens rücken. So ist die Tür zur Bibliothek Amargánths einfach nur silbern[428], und Bastians neue Kleider leuchten in den reinen Farben Blau, Silber und Rot[429].

Die *Zeichnung der Handlung* ist handlungsfreudig aber nicht zielstrebig. Außerdem ist sie hintergründig. Bastian macht viele neue Bekanntschaften und erlebt einige Abenteuer, aber zu seinem ´Wahren Willen´ gelangt er, wie auch Aiuóla später sagt, nicht zielstrebig, sondern nur auf großen Umwegen[430]. Das Unbestimmte und Hintergründige spiegelt sich beispielsweise in der mehrdeutigen Inschrift Auryns oder in dem ungenauen Auftrag Graógramáns wider[431]. Anders als im Märchen, in dem der Held die Aufgabe sehr genau kennt und die Schwierigkeit in der Beseitigung des Problems liegt, besteht Bastians Aufgabe darin, sein persönliches Problem durch die Erkenntnis des ´Wahren Willen´ überhaupt erst einmal wahrzunehmen. Diese Unbestimmtheit und Hintergründigkeit ist dem Märchen fremd.

Es gibt nur die eine *Frist*, rechtzeitig in die Menschenwelt zurückzukehren. Diese ergibt sich aus der Endlichkeit von Bastians Wünschen. Märchentypisch daran ist die knappe Einhaltung der Frist, aber ganz uncharakteristisch für das Märchen ist die Tatsache, daß sich diese Frist nicht konkret-zeitlich, sondern nur in Wünschen abstrakt ausdrücken läßt und daß Bastian von dieser Frist lange Zeit gar nichts weiß. Dazu bedarf es erst seines Schlüsselerlebnisses in der ´Alten Kaiser Stadt´.

Märchenhafte *Formeln und Zahlen* lassen sich wie im zweiten Handlungsstrang oft finden. Zu diesen Formeln zählt nicht nur der märchenähnliche Hinweis: "Aber das ist eine andere Geschichte und soll ein andermal erzählt werden."[432] Es gibt nämlich auch viele Entsprechungen zur Zahlenwelt des Märchens[433].

---

einer in karmesinrot, in indigo, in apfelgrün, himmelblau, orange, pfirsichrosa, malvenfarben, türkisblau, fliederlila [...]." Ebd. S. 209.

428 Vgl. ebd. S. 261.

429 Vgl. ebd. S. 198.

430 "Du [Bastian, M. S.] hast einen großen Umweg gemacht, aber es war *dein* Weg." Ebd. S. 392.

431 Vgl. ebd. S. 199 und S. 228. Die von Ende angelegte Weg-Ziel-Struktur scheint aus der phantastischen Literatur entlehnt zu sein. Für Bastian gilt wie in der phantastischen Literatur: "Das aufbrechende Subjekt kann somit keinerlei Vorgaben über Wege und Ziele besitzen und es kann sie auch nicht von anderen erhalten." Wünsch: Die fantastische Literatur. S. 233.

432 Ende: DuG. S. 229. Diese Formel kehrt teilweise in leichter Abwandlung mehrfach wieder. Vgl. ebd. S. 257, S. 269, S. 325, S. 335, S. 355, S. 362 und S. 382. Die formelhafte Sprache ist zwar charkteristisch für ein Märchen, aber es ist untypisch, daß die Formeln variiert werden. Das Märchen wiederholt gleiche Sachverhalte in den gleichen Worten ohne Variationen. Vgl. Lüthi: DeV. S. 48-49. "Die Wiederkehr des Gleichen verstärkt den Eindruck der Festigkeit und Verläßlichkeit [...]. Hinter dem Vergänglichen spürt der Hörer das Bleibende." Ebd. S. 46.

433 So wird Bastian bei seiner Abreise von Amargánth von *drei* Rittern begleitet. Vgl. Ende: DuG. S. 262-263. Er begegnet den *drei* ´Tief Sinnenden´. Vgl. ebd. S. 329 Im ´Bergwerk

Folglich kann gesagt werden, daß die Anlehnung an den abstrakten Märchenstil im dritten Handlungsstrang zwar auch vorhanden, aber schwächer ausgeprägt als im zweiten Strang ist.

Es läßt sich **zusammenfassend** festhalten, daß der abstrakte Stil im ersten Handlungsstrang am wenigsten und im zweiten Handlungsstrang am meisten verwirklicht wird. Der dritte Strang liegt hinsichtlich dieses Märchenelements zwischen den beiden anderen Handlungssträngen. Die beiden ersten, ineinanderübergehenden Handlungsstränge kontrastieren miteinander und gehen schließlich in eine Mischform über.
Mit den ersten beiden Handlungssträngen begegnen sich zwei sehr unterschiedliche Stiltendenzen. Das Reale, dem Ende den grauen Anstrich des Alltäglichen gibt, hebt sich scharf von der abstrakten Formbestimmtheit und Farbigkeit des Wirklichkeitsfremden und Ungewöhnlichen ab. Im Stil spiegelt sich die Dichotomisierung zwischen Wirklichkeit und Phantasie. Im dritten Handlungsstrang werden die gegenläufigen Stiltendenzen dann aufgelöst, so daß der wirklichkeitsbezogene Stil aus dem ersten Strang von den märchenhaften Abstraktionen des zweiten Strangs durchdrungen wird. Indem Michael Ende nach Bastians Eintritt nach Phantásien weder den Stil des ersten noch des zweiten Handlungsstrangs aufgibt, sondern beide ineinander übergehen läßt, mildert er mit dieser stilistischen Kontinuität den Bruch der Handlung nach der Rettung Phantásiens[434].
In allen drei Handlungssträngen ist ein spezifisches Verhältnis zum Namen zu erkennen[435], das über das Märchen hinausweist. Die Nennung eines Namens, die im Märchen Ausdruck einer abstrakten Darstellungsart ist, wird nach Michael Ende zur poetischen Fortsetzung des Schöpfungsaktes[436]. Nach Christian von Wernsdorff knüpft Ende mit seinem Verständnis des Namens an die Romantik

---

der Bilder´ kann Bastian zudem nur *ein* einziges Traumbild finden, das ihn bewegt. Vgl. ebd. S. 406.

434 Weder die Handlung noch der Stil der Rahmenerzählung lösen sich einfach in der Binnenerzählung auf. Die Analyse hat vielmehr gezeigt, daß im dritten Handlungsstrang nicht von einer einseitigen Auflösung, sondern nur von einer Verschmelzung der Handlungen und Stile die Rede sein kann.

435 Die Kaiserin benötigt einen neuen Namen. Bastian vergißt seinen alten Namen. Sikánda, Gémmal und Al´Tsahirs müssen erst einen Namen erhalten.

436 In einem kurzen Aufsatz über den wahren Namen schreibt Ende: "Das Namengeben ist das erste, was Adam im Paradies tut, nachdem er ´eine lebendige Seele´ von Gott empfangen hat. Gott gibt ihm den Auftrag, allen Dingen und Tieren und Pflanzen ihren Namen zu geben [...]. Mir scheint, der größte Teil aller poetischen Arbeit besteht darin, dem noch immer Namenlosen Namen zu geben, und zwar den jeweils wahren Namen, denn der unwahre Name, die Lüge, entwirklicht das Benannte." Ende: Zettelkasten. S. 131.

an[437]. "Die Namensgebung enthält aber neben dem besitzergreifenden auch den ´lebensspendenden´ Aspekt"[438], den Klaus Berger in Beziehung zum Okkulten bringt[439]. Außerdem läßt sich die Konstruktion Endes auch in Verbindung zur Phantastik setzen[440].

5.4 Isolation und Allverbundenheit

In diesem Kapitel soll überprüft werden, ob bzw. inwieweit in Endes Erzählung das Märchenelement der Isolation und Allverbundenheit umgesetzt wird.

Der **erste Handlungsstrang** hat folgendes Verhältnis zu diesem Märchenelement: Eine *Isolation des Helden* ist deutlich ausgeprägt. Bastian wird von seinen Schulkameraden und Lehrern ausgegrenzt und verspottet[441]. Durch die Entwendung des Buches aus dem Antiquariat glaubt er, sich noch mehr ins Abseits gestellt zu haben. Danach erfährt der Leser, daß Bastian keine Mutter mehr hat und daß sein Vater durch eine "unsichtbare Mauer"[442] von ihm getrennt ist. Bastian fühlt sich als der "Sohn niemands"[443]. Auch seine Freundschaft mit Christa ist ihm genommen worden[444]. Aufgrund dieser völligen Isolation wird Bastian für das Phantastische beziehungsfähig. Aus seiner Isolation heraus baut er eine Beziehung zu Atréju auf. Seine Isolation in der Welt des Gewöhnlichen

---

437 Ende sagt: "´Ja, so werden die Dinge erst wirklich, denn Namengeben heißt, sich in Beziehung setzen. Wofür wir keine Namen und Worte haben, das kommt in unserem Bewußtsein nicht vor." Bondy. Wulffen. Heigert: Gespräch mit Michael Ende. S. 137. "Ende knüpft damit an die romantische Sprachphilosophie (J. Böhme, Novalis, Haman) an. Darüber hinaus stellt er sich in die Tradition der kabbalistischen Lautlehre [...]." Wernsdorff: BgdN. S. 63. Es handelt sich hierbei um "eine Lehre, die auf dem Eigencharakter der Laute aufbaut. Der Laut selbst wird dort als Weltprinzip verstanden." Bondy. Wulffen. Heigert: Gespräch mit Michael Ende. S. 137.

438 Berger, Klaus: Michael Ende. Heilung durch magische Phantasie. Mit einem Vorwort von Ulrich Skambraks. 2. Auflage. Wuppertal 1988. S. 75.

439 Vgl. ebd. S. 75. Da die Namensgebung in einen direkten Zusammenhang mit dem Leben gebracht wird, sieht Berger eine Affinität zu dem Okkulten in Endes Konstruktion der Namensgebung. Sikánda und Al´Tsahir erwachen nämlich erst nach der Nennung ihres Namens zum "Leben". Vgl. Ende: DuG. S. 223 und S. 261.

440 Nach Marianne Wünsch steht das zur Realität werdende Wort (d. h. der die Wirklichkeit schaffende Name) in der Tradition einer der Magie verpflichteten Phantastik. "Das Wort als Realität schaffende Macht ist naturgemäß ein elementares Postulat der traditionellen Magie; verknüpft mit dem Theorem von der ´Allmacht der Gedanken´, das übrigens auch Freud, freilich als pathologische Vorstellung, behandelt hat, findet sich in der deutschen Fantastik des frühen 20. Jahrhunderts wieder." Wünsch: Die fantastische Literatur. S. 192.

441 Vgl. Ende: DuG. S. 8-9, S. 38 und S. 55.

442 Ebd. S. 35.

443 Ebd. S. 43.

444 Vgl. ebd. S. 136-137.

macht ihn offen für das Ungewöhnliche. Bastians Isolation im ersten Teil macht ihn also (anders als im Märchen) nicht allseitig, sondern nur für das Spezielle, nämlich das Phantastische, beziehungsfähig, so daß die märchentypische Isolation des Helden keine märchenkonforme Allverbundenheit nach sich zieht. Hieran ändert sich erst nach Bastians Rückkehr aus Phantásien wieder etwas. Zu seinem Vater und Herrn Koreander kann er nun eine Beziehung aufbauen. Bastians Geschichte nach seiner Rückkehr wird so zu der Geschichte der Überwindung seiner Isolation durch den Aufbau fester Freundschaften.

Eine *Gabe*, die Bastian allseitig beziehungsfähig macht, existiert im ersten Handlungsstrang nicht. Bastian besitzt zwar die Gabe einer ausgeprägten Phantasietätigkeit, aber diese Gabe macht ihn nicht allseitig, sondern nur für das Spezielle beziehungsfähig, und diese Gabe ist auch nicht wie im Märchen dinglicher Natur.

Wunder spielen noch keine Rolle. Bastian folgt zunächst Atréju, d. h. der aus der Kraft seiner Phantasie geborenen Identifikationsfähigkeit.

Von *isolierten Episoden* kann nicht gesprochen werden. Die Situation im Antiquariat oder auf dem Schulspeicher steht keineswegs verbindungslos da. Es werden immer wieder Beziehungen zu Bastians Situation in der Schule und zu seinem Vater hergestellt[445]. Diese Episoden im Antiquariat und auf dem Schulspeicher dienen vor allem als Kulisse für die Darstellung von Bastians Innerem und seiner Isolation. Auch nach Bastians Rückkehr kann von "in sich verkapselt[en]"[446] Episoden keine Rede sein. Im Gegenteil: Bastian stellt ständig Beziehungen zu seinen Erlebnissen in Phantásien her[447].

Der im Märchen ausgeprägten *Verwendung stumpfer Motive* begegnet man im ersten Handlungsstrang kaum. Gedanken und Gegenstände sind nämlich in ein vielfältiges Beziehungssystem eingebettet. Selbst nebensächliche Beschreibungen kehren später in veränderter Funktion wieder[448]. Von stumpfen, d. h. funktional einseitigen Motiven kann keine Rede sein.

Der erste Handlungsstrang entspricht nur hinsichtlich der Isolation des Helden dem Märchenelement. Ansonsten wird das Märchenelement nicht berücksichtigt.

---

445 Vgl. ebd. S. 8-9, S. 34-35, S. 38, S. 49 und S. 54-55.

446 Lüthi: DeV. S. 38. Im Orginal in Kursivschrift. Normalschrift durch mich, M. S.

447 Ein Beispiel: "Für einen, der Herr von Perelín gewesen war, gab es hier überhaupt kein Problem - auch wenn er nicht mehr über die fabelhaften Körperkräfte verfügte und das Gewicht seines dickes Körpers ihm doch ein wenig zu schaffen machte." Ende: DuG. S. 421.

448 Zwei Beispiele: Das Motiv der zwei Schlangen, das Bastian auf dem Buchdeckel entdeckt, wird bei der Beschreibung des Amuletts Auryn und des Ortes Auryn wieder aufgegriffen. Vgl. ebd. S. 10, S. 36-37 und S. 413. Die ausgestopften Tiere auf dem Dachboden kehren in der Gestalt der drei ´Tief Sinnenden´ wieder. Vgl. ebd. S. 16 und S. 331.

Der **zweite Handlungsstrang** geht wie folgt mit dem Märchenelement um:
Die *Isolation Atréjus* ist klar ausgeprägt. Auf Caírons Frage nach seinen Eltern oder Geschwistern anwortet Atréju, daß er keine mehr besitzt. Atréju ist der einzige Überlebende. Aus dieser märchentypischen Isolation heraus kann Atréju beinahe allseitigen Kontakt aufnehmen. Nur zu Bastian kann Atréju keinen Kontakt aufbauen, weil Bastian ihm funktional übergeordnet ist und selbst den Kontakt aufbauen muß[449]. Im Gegensatz zu der voll ausgeprägten Isolation Atréjus wird seine potentielle Allverbundenheit in einem wichtigen Aspekt eingeschränkt.
Die *Gabe*: Wie im echten Märchen besitzt Atréju mit Auryn eine dingliche Gabe, die ihm vorübergehende Verbindungen erlaubt bzw. erleichtert. Auryn gestattet ihm sogar eine Kontaktaufnahme zu dem furchtbaren Ungeheuer Ygramul oder den gewalttätigen Windriesen. Gemäß dem Märchen ist Auryn von normaler Gestalt und besitzt phantastische Wirkungsmöglichkeiten. Mit Auryn findet Atréju den Weg und kann dem Nichts widerstehen[450]. Das Amulett wirkt wie in einem Märchen handlungsleitend.
Das *Wunder*: Die "Wunder", die es so einrichten, daß Atréju immer im rechten Augenblick auf die richtigen Helfer trifft, entsprechen ganz dem Märchenkonzept. Wie im Märchen sind sie ein selbstverständlicher Bestandteil seiner Reise und werden von Atréju weder erfleht noch erwirkt, sondern von außen wie zufällig empfangen[451].
Von *isolierten Episoden* kann nur teilweise gesprochen werden. Die Begegnung mit den drei Trollen, mit Morla und die Reise durch die ´Toten Berge´ sind zwanglos aneinandergereiht und gewinnen dadurch wie im Märchen eine isolierende Abgeschlossenheit in sich selbst[452]. Der vielleicht augenfälligsten Verletzung der Isolation von Episoden begegnet man, wenn man die Vernetzungen zwischen den Kapiteln "Die Zweisiedler" und "Die Drei Magischen Tore" betrachtet. Bei den Zweisiedlern wird Atréju auf die drei Tore des Orakels

---

449 Die Möglichkeit des Kontaktierens endet für Atréju an den Grenzen Phantásiens. Einen kurzfristig Kontakt zu Bastian kann lediglich die ´Kindliche Kaiserin´ herstellen. Vgl. ebd. S. 160-162.

450 Caíron sagt daher zu Atréju: "AURYN wird dich schützen und führen [...]." Ebd. S. 43.

451 Atréju muß eine unüberwindbare Distanz zum ´Südlichen Orakel´ überwinden. Wie ein Wunder erscheint es, daß Ygramul ihn dorthin versetzen kann. Und wie ein Wunder ist es, daß die Zweisiedler ihn finden und daß Urgl sogleich ein Gegengift brauen kann. Atréju hat diese "Wunder" weder selbst gewirkt, noch hat er sie erfleht.

452 "Der pragmatische Gewinn dieser Leichtbeweglichkeit des Erzählens ist evident: dem jugendlichen Leser können leicht überschaubare Erzähleinheiten angeboten werden, und die Spannungen und Entspannungen können einander in ausgewogenem Wechsel folgen." Grindt-Dannenberg, Dorothee: Zur Funktion phantastischer Elemente in der erzählenden Jugendliteratur. S. 182. In: Aspekte der erzählenden Jugendliteratur. Eine Textsammlung für Studenten und Lehrer. Hg. von Ernst Gottlieb von Bernsdorff. Baltmannsweiler 1977. S. 149-185.

vorbereitet. Das Kapitel "Die Zweisiedler" erscheint als Vorbereitung für einen Erzählabschnitt, der mit dem Großen Rätsel Tor beginnt und mit der Begegnung mit Uyalála endet. Dieser Erzählabschnitt ist nicht isoliert, sondern wurde vorbereitetet. Er wird umrahmt und ist in die Forschungen Engywucks eingebettet.
Der Autor verwendet *stumpfe Motive* zum einen dazu, um die Grenzenlosigkeit Phantásiens darzustellen. Fremde Länder und Wesen werden durch sie lediglich angedeutet[453]. Für die weitere Geschichte sind sie vollkommen bedeutungslos, und auch Atréju interessiert sich nicht weiter dafür. Zum anderen dienen stumpfe Motive dazu, die Handlung rasch weiterzutragen. Die Helfer, denen Atréju begegnet, werden deshalb weitgehend als stumpfe Motive gestaltet. Nachdem Atréju von Morla, Ygramul, den Zweisiedlern, Uyalála oder von den Windriesen erhalten oder erfahren hat, was er wollte, spielen sie für ihn praktisch keine Rolle mehr[454]. Ihren Geheimnissen und ihren Zusammenhängen geht Atréju nicht nach[455]. Sie dienen ihm als Wegweiser oder Informanten, aber eine andere Funktion besitzen sie für ihn nicht.
Der zweite Handlungsstrang entspricht - wenn einmal von einzelnen Episodenvernetzungen und einer eingeschränkten Allverbundenheit Atréjus abgesehen wird - weitgehend dem untersuchten Märchenelement. Wie im Märchen stehen die Motive meist unverbunden nebeneinander und werden vor allem durch die allseitige Beziehungsfähigkeit des Helden aktiviert. Während ihrer Aktivierung werden sie zum handlungsbewegenden Moment, um danach einer anderen handlungstragenden Aktivierung Platz zu machen.

Zum **dritten Handlungsstrang** ist zu sagen:
Die *Isolation Bastians* ist nicht klar ausgeprägt. Gegenüber der Wirklichkeit wird Bastians Isolation durch das Vergessen ständig verschärft. Die Isolation wird thematisiert und schließlich überwunden. Gegenüber Phantásien verhält sich Bastian jedoch keineswegs als Isolierter. Bis zur Kaiserkrönung steht er in der Mitte eines sich nach allen Seiten hin gestaltenden Beziehungsgeflechts. Später

---

453 Die "Gläsernen Türme von Eribo". Ende: DuG. S. 50. Die "Stadt Brousch". Ebd. S. 51. Das "Hochland der Sassafranier". Ebd. S. 51. Oder der "Urwaldtempel von Muamath". Ebd. S. 51.

454 Teilweise werden die Helfer auch mit blinden Motiven ausgestaltet; "z. B. sind die metaphysischen Züge des Alten vom Wandernden Berge letztlich funktionslos [...]." Kirchhoff: Michael Ende. Teil II. S. 62.

455 Es trifft zu, was Lüthi für das Märchen beschreibt: "So wird die Welt zwar als sinnvoll funktionierend erfahren, aber nicht erforscht oder durchschaut, der Märchenheld handelt [...]." Lüthi, Max: Das Volksmärchen als Dichtung und als Aussage. S. 302. In: Wege der Märchenforschung. Hg. von Felix Karlinger. Darmstadt 1973 (= Wege der Forschung, Band 255). S. 295-310. Auf Engywuck trifft diese Beschreibung nicht zu, aber seine Hoffnung, etwas aus Phantásien mathematisch beschreiben zu können, wird sogleich als ungehörig und unsachgemäß disqualifiziert. Vgl. Ende: DuG. S. 92.

sagt sich Bastian von seinen Beziehungen zu den Phantásiern und Phantásien los, um in seine Wirklichkeit zurückzukehren. Die anfängliche Tendenz einer Abschottung (d.h. Isolation) gegenüber der Wirklichkeit und Beziehungsintensivierung in Phantásien wird mit Bastians beinahe erfolgter Kaiserkrönung zu einem Höhepunkt geführt. Danach kehrt sich die Tendenz um: Beziehungssuche zur Wirklichkeit und Distanzierung vom unbesorgten Phantasieren[456]. In keinem der beiden Fälle aber steht Bastian wie der Märchenheld als völlig Isolierter dar.

Die *Gabe* im dritten Handlungsstrang entspricht bis auf den Umstand, daß Auryn zuletzt nun auch ein Ort ist, derjenigen im zweiten Strang: Auryn ist (zumindest bis zum Betreten des Ortes Auryn) wie im Märchen von prinzipiell normaler dinglicher Gestalt und eröffnet Bastian phantastische Wirkungsmöglichkeiten und die Aufnahme von Beziehungen zu anderen Figuren. Allerdings wirkt die Gabe im dritten Handlungsstrang nicht wie im Märchen handlungsleitend, denn nicht Auryn, sondern die aus Bastians Psyche geborenen Wünsche bestimmen den Lauf der Dinge.

Das *Wunder* im dritten Handlungsstrang, das auf den ersten Blick an ein Wunder im Märchen erinnert, steht tatsächlich dem Märchenwunder diametral gegenüber, denn durch die Wünsche erwirkt der Held die Wunder selbst und kann über sie verfügen. Außerdem werden die Wunder dem Helden nicht wie im Märchen von außen geschenkt, sondern kommen aus Bastians Innerem.

Von *isolierten Handlungsepisoden* kann nicht die Rede sein. Durch Bastians Handeln bauen die Episoden aufeinander auf und stehen zueinander in Beziehung. Der ´Tempel der Tausend Türen´ stellt durch die Gestaltung seiner Türen ganz explizit Beziehungen zu anderen Episoden her. Und im ´Bergwerk der Bilder´ wird die Beziehung zur Wirklichkeit ausgegraben. In sich abgeschlossen sind diese Episoden ebensowenig wie die Episoden in Perelín und Goab. Perelín und Goab existieren nämlich nicht aus ihrer Isolation, sondern aus ihrer Verbindung heraus[457]. Eine Isolation der Episoden wird in diesem Beziehungsgeflecht nicht verwirklicht. Wenn das Beziehungsgeflecht der Episoden weiter untersucht wird, stellt man fest, daß dieses Beziehungsgeflecht mit demjenigen der Wünsche korrespondiert. Die Episode auf Schloß Horok ist das Ergebnis eines Wunsches,

---

456 Bei den Archarai/Schlamuffen wird dieser gegenläufige Zusammenhang am deutlichsten: Zu Beginn seiner Reise ist Bastian bereit, eine Erinnerung an die Wirklichkeit zugunsten der Archarai aufzugeben, aber am Ende des dritten Handlungsstrangs bangt Bastian um das Traumbild, seine letzte Verbindung zur Wirklichkeit, und ist nicht mehr willens, etwas für die Schlamuffen zu tun.

457 "Perelín würde alles verschlingen und an sich selbst zugrunde gehen, wenn er nicht immer wieder sterben und zu Staub zerfallen müßte [...]. Perelín und du, Graógramán, ihr gehört zusammen." Ebd. S. 222.

und gleichzeitig wird in dieser Episode der Wunsch erfüllt[458]. Die Wünsche spiegeln sich in den Episoden und umgekehrt.

Stumpfe Motive sind das Ergebnis von Bastians Schöpfung. Alle Motive Phantásiens haben eine Beziehung zu ihrem Schöpfer. Aber sie haben keine Beziehungen untereinander, weil sie nur aus Bastian heraus und nicht in einem Prozeß des Mit- und Gegeneinander entstanden sind. Sie sind bis auf eine Seite nach allen anderen Seiten hin zwangsläufig stumpf. Nur zu Bastian haben sie eine Beziehung. Um diese Stumpfheit zu überwinden, bitten die Bewohner Amargánths und die Weggenossen um eigene Geschichten, d. h. um eigene Beziehungssysteme. Im Laufe des dritten Handlungsstrangs entwickelt sich dann ein Beziehungssystem, das ganz Phantásien erfaßt, und auf diese Weise wird die anfängliche Stumpfheit aller Motive allmählich überwunden.

Obwohl die Isolation nur teilweise durchgeführt wird, ist der Held - zumindest in Phantásien - allseits beziehungsfähig. Die märchenhafte Allverbundenheit wird also partiell nachgeahmt, ohne gemäß dem Märchen durch eine konsequente Isolation im Fundament der Erzählung verankert zu sein. Anhand des Wunders etwa kann man ersehen, daß dem scheinbar Märchenhaften oft ganz märchen-uncharakteristische Züge zugrunde liegen.

Es kann **zusammenfassend** gesagt werden, daß eine märchengerechte Isolation und Allverbundenheit vor allem im zweiten Handlungsstrang und am wenigsten im ersten Handlungsstrang verwirklicht werden. Der dritte Handlungsstrang bildet das Märchenelement nur sehr partiell und oberflächlich nach.

Es ist gesagt worden, daß Bastians Isolation ihn nicht nach dem Muster des Märchens allseitig, sondern nur für das Phantastische beziehungsfähig macht: Während das Märchen einen Helden zeichnet, der nach allen Seiten hin aktiv werden kann, beschreibt Ende einen Protagonisten, der sich als passiver Leser nur einer bestimmten Seite, dem Phantastischen, zuwendet. Während das Märchen die allseitige Beziehungsfähigkeit nach außen kehrt und sie zu aktuellen Beziehungen macht, wendet Ende Bastians spezielle Beziehungsfähigkeit nach innen. Die äußere Isolation des Helden dient bei Ende also nicht wie im Märchen einer allseitigen Beziehungsfähigkeit, sondern einer Wendung nach innen.

Dieser Widerspruch zum Märchen ist konstitutiv für Endes Heldenbild. Michael Ende will Menschen zeigen, die in einer aus dem Gleichgewicht geratenen Welt

---

458 Bastians Wunsch war es, gefürchtet zu werden. Vgl ebd. S. 301. Daraufhin gelangt Bastian zur ´Sehenden Hand´. Sein Sieg über Xayíde gelingt ihm, weil sie sich vor ihm fürchtet und sich ihm zu Füßen wirft. Vgl. ebd. S. 314-315.

durch ihr Inneres Helden sind[459]. Diese Helden stehen als Außenseiter in der Welt scheinbar schief. Aber in Wirklichkeit ist die Welt schief, und die Helden stehen aufrecht[460]. Sie sind Helden aufgrund ihres aufrechten Daseins in einer schiefen Welt[461]. Bastian steht mit seiner Phantasiebegabung in einer Welt der Lügen und Phantasielosigkeit aufrecht, aber aus der Perspektive dieser kranken Welt erscheint er als Außenseiter und "Spinner"[462]. Bastian braucht sein Heldentum im Laufe der Erzählung nur noch zu erkennen. Innerlichkeit und Außenseitertum bedingen sich bei Bastian und spiegeln sich in seiner Leseleidenschaft. Bei Michael Ende sind Innerlichkeit, Außenseiter- und Heldentum eng miteinander verbunden. Die äußere Isolation begründet keine märchenhafte Darstellungstechnik, sondern impliziert eine nach innen gerichtete Intention.
Das nach innen gewendete Heldentum ermöglicht Bastian über die Identifikation mit Atréju die Kontaktaufnahme mit Phantásien. Zugespitzt könnte gesagt werden: Atréju ist der Weg, der Bastian nach Phantásien führt. Und: Die Wünsche sind der Pfad, auf dem Bastian zu sich selbst findet. Bastians Isolation führt ihn in die Phantasie und von dort aus zur Selbsterkenntnis. Poesie und Phantasie werden zum Medium der Selbsterkenntnis[463]. Bastians Beziehungen zu den Geschöpfen Phantásiens sind dabei Beziehungen zu sich selbst[464]. Wie im Bildungsroman

---

459 Ende will eine bestimmte Haltung zeigen, nämlich "ein Menschenkind, das ein Held ist durch sein Sein, einfach durch sein Dasein." Eppler. Ende. Tächl: Phantasie/Kultur/Politik. S. 39. Ende machte diese Bemerkung im Zusammenhang mit Momo, aber diese Aussage gilt ebenfalls in Bezug auf Bastian.

460 Bastian wird von Ende zu einer positiven Gegenfigur in dieser schiefen Wirklichkeit gemacht. Wie der ´Taugenichts´ besteht seine Leistung darin, "daß er sich dem Funktionieren in der Normalität verweigert." Wernsdorff: BgdN. S. 24.

461 Das Heldenbild Michael Endes ähnelt somit der Konzeption Dürrenmatts. In Dürrenmatts Komödie "Die Physiker" scheint Möbius der schief in der Welt stehende Irre zu sein, bis sich herausstellt, daß Möbius der einzige aufrechte Mensch des Stückes ist und die Welt um ihn herum schief und verrückt ist. Auch Möbius Heldentum liegt in seinem Dasein. Michael Ende ist allerdings optimistischer als Dürrenmatt. Bastian wird zum Retter, aber Möbius scheitert. Vgl. Dürrenmatt, Friedrich: Die Physiker. Eine Komödie in zwei Akten. Neufassung 1980. Zürich 1985 (= Werkausgabe in 30 Bänden, Band 7).

462 Ende: DuG. S. 9. "´Nur´eine reiche Phantasie (´Ich denk´ mir Geschichten aus´) und die Kraft des Namengebens sind seine Begabung. Beides scheint zunächst unbedeutsam zu sein, denn Bastian steht in einem Normenkontext, wo diese Begabungen nicht honoriert werden. [...] So ist die Figur Bastian bereits im Ansatz darauf angelegt, Kritik an jener ´aufgeklärten´ Rationalität zum Ausdruck zu bringen [...]." Wernsdorff: BgdN. S. 60.

463 Mit dieser "Befürwortung emotional-intuitiver Kräfte steht er [Ende, M. S.] in einer langen Tradition des Antirationalismus, die in der Romantik und der Literatur um 1900 ihre Höhepunkte hatte [...]." Otte: Michael Ende. S. 3.

464 Die Beziehung Bastians zu Atréju vor der Verschmelzung kann dementsprechend begriffen werden - nämlich als ein "Spiegelverhältnis". Kaminski: Einführung in die Kinder- und Jugendliteratur. S. 88-89. "Atréju erscheint letztlich als nichts anderes, als die Konkretion von Bastians Idealvorstellungen." Kirchhoff: Michael Ende. Teil II. S. 60. Aus diesem Grund zerfällt Atréjus Identität beim Blick in den Zauberspiegel des zweiten magischen Tores. Vgl. Wernsdorff: BgdN. S. 68. Bei "Atréju und Bastian handelt es sich um zwei unterschiedliche Charaktere, denn während der eine von vorneherein vollkommen ist, wie es nur ein Geschöpf Phantásiens sein kann, muß der andere erst einen langen Reifungsprozeß

dienen sie "dem Protagonisten mehr oder minder nur als funktionales Korrelat. Teils repräsentieren sie [...], teils spiegeln sie [...] dessen Wesensart."[465] Mit der von Max Lüthi beschriebenen Isolation und Allverbundenheit hat Endes Konstruktion letztlich also nichts mehr gemeinsam.
Nach Max Lüthi spenden die im Märchen verankerte Isolation und Allverbundenheit Trost im Zeitalter der Vermassung[466]. Das Märchen zeigt, daß gerade der Isolierte beziehungsfähig ist und nicht in der Anonymität der Masse versinken muß. Aber bei Ende wird der Isolierte nicht auf einem äußerlich sichtbaren, sondern (im Gegensatz zum Märchen) auf einem innerlich unsichtbaren Weg aus seiner Isolation geführt. Nach Endes Konzept führt der Weg aus der Isolation über den inneren Weg und über die Erkenntnis des Selbst. Ende hat damit in seine Erzählung eine Innerlichkeit integriert, die dem auf das Äußere bedachten Märchen völlig fremd ist.

5.5 Sublimation und Welthaltigkeit

Nun will ich die Sublimationen und die Welthaltigkeit der Erzählung überprüfen. Wie bereits dargelegt und begründet, beschränke ich mich auf das Grundsätzlichste und Notwendigste.

Zum **ersten Handlungsstrang** läßt sich unter diesen Voraussetzungen sagen:
Die *Sublimationen* orientieren sich nicht an alten Riten, Sitten, Gebräuchen oder Mythen. Lediglich aus dem Bereich der Magie sind Sublimationen erkennbar. Aber diese Sublimationen zeigen keine hell erleuchtete Wunderwelt wie im Märchen, sondern eine aus dem Verborgenen wirkende Magie[467]. Der Sublimationsprozeß hat im ersten Handlungsstrang das Magische aus der phantastischen Literatur entlehnt, ohne es wesentlich zu verändern. Das Magische wirkt, wie es R. Caillois für die phantastische Literatur beschrieben hat: "Im Phantastischen aber offenbart sich das Übernatürliche wie ein Riß in dem

---

hinter sich bringen." Ludwig: Was du ererbt von deinen Vätern hast... S. 54. "Die Zwillingshelden sollen die beiden Seiten der menschlichen Natur symbolisieren." Ebd. S. 54. (Claudia Ludwig meint hierbei die introvertierte und die extrovertierte Persönlichkeit.) Ende selbst sagt dazu: "Daß eine Gegenfigur da sein muß, die zugleich die Identifikationsfigur für Bastian ist, das war mir ziemlich bald klar. Atréju hat alles, ist alles, was Bastian gerne hätte, gerne wäre, zunächst." Bondy. Wulffen. Heigert: Gespräch mit Michael Ende. S. 137.

465 Mayer: Der deutsche Bildungsroman. S. 20.

466 Vgl. Lüthi: Das Volksmärchen als Dichtung und als Aussage. S. 304.

467 Die Magie von Bastians Zauberbuch wirkt auf Bastian beängstigend, unheimlich und später zugleich faszinierend. Die Magie wirkt aus einem unerklärlichen Hintergrund heraus.

universellen Zusammenhang. [...] Es ist das Unmögliche, das unerwartet in einer Welt auftaucht, aus der das Unmögliche per definitionem verbannt worden ist."[468]
Hinsichtlich der *Welthaltigkeit* im ersten Handlungsstrang werden folgende Aspekte des Seins und der Welt thematisiert, angesprochen oder angedeutet:

1. Die "Lust an der Grenzüberschreitung"[469], d. h. die Faszination des Übernatürlichen.
2. Die Konfrontation zwischen Subjekt und Objekt. Bastian liest ein Buch, in dem er selbst vorkommt.
3. Die Auseinandersetzung mit Tod und Trauer. Der Tod von Bastians Mutter hat das Verhältnis zwischen dem trauernden Vater und dem Sohn schwer beeinträchtigt.
4. Die Konfrontation mit dem eigenen Körper. Bastian denkt über seine eigene Unsportlichkeit und Unförmigkeit nach.
5. Die Konfrontation mit Mächtigeren und Gleichgestellten. Bastian wird in der Schule von Lehrern und Kameraden verspottet.
6. Die Erfahrung der Unendlichkeit. Bastian erfährt beim ´Alten vom Wandernden Berge´ den "Kreis der ewigen Wiederkehr"[470].
7. Antipathie und Sympathie. Bei Herrn Koreander stößt Bastian zunächst auf Ablehnung. Später verwandelt sich diese in Freundschaft.

Es wird anhand dieser Auflistung zum einen deutlich, daß Ende nicht aus alten Riten, Sitten, Gebräuchen und Mythen, sondern aus dem Alltäglichen und dem Magischen der Phantastik schöpft. Zum anderen läßt sich eine breit gefächerte Welthaltigkeit der Erzählung erkennen. Komplexe und vielschichtige Probleme der psychischen und sozialen Welt werden angesprochen. Deshalb entspricht die Welthaltigkeit des ersten Handlungsstrangs nicht derjenigen des Märchens.

Zum **zweiten Handlungsstrang**:
Was die *Sublimationen* angeht, so muß festgestellt werden, daß Michael Ende aus der Kulturgeschichte der ganzen Welt schöpft. Dabei werden auch alte Riten, Sitten, Gebräuche und Mythen aufgegriffen. Beispielsweise "stehen die drei magischen Tore, die Atréju [...] auf der ´Großen Suche´ nach der Wahrheit durchschreiten muß, für die drei wesentlichen Kulturkreise, aus denen Ende seine phantásische Kosmologie zusammenstellt: Antike, Romantik und ostasiatische

---

468 Caillois, Roger: Das Bild des Phantastischen. Vom Märchen bis zur Science Fiction. S. 46. In: Phaicon. Hg. von Rein A. Zondergeld. Frankfurt a. M. 1974 (= Almanach der phantastischen Literatur, Band 1). S. 44-83.

469 Bausinger: Märchen, Phantasie und Wirklichkeit. S. 168. "Sie [die Grenzüberschreitung, M. S.] erlaubt die Verletzung von Tabus, die im Bereich des Wirklichen streng gehütet werden [...]." Ebd. S. 168.

470 Ende: DuG. S. 190.

Philosophie."[471] Ein alter Initationsritus wird beispielsweise sublimiert, als Ende Atréjus Jagd beschreibt, denn Atréju hätte einen Büffel erlegen müssen, um den Status als Jäger zu erwerben[472].

Die *Welthaltigkeit* des zweiten Handlungsstrangs ist noch ausgeprägter als im ersten Strang. Folgende Aspekte werden beleuchtet:

1. Die Konfrontation mit dem Nihilismus. Hierfür hat Michael Ende die Methapher des Nichts gefunden[473].
2. Die Erfahrung der Unendlichkeit. Phantásien sprengt sowohl in räumlicher als auch in zeitlicher Hinsicht alle Dimensionen[474].
3. Die Frage nach der Sinnhaltigkeit bzw. Sinnlosigkeit der Welt. Diese Frage steht im Hintergrund bei Atréjus Begegnung mit Morla.
4. Der Widerspruch zwischen Einheit und Vielheit. Dieses Problem wird mit dem aus einem Insektenschwarm bestehenden Ungeheuer Ygramul verbildlicht.
5. Der Gegensatz zwischen Wollen und Können. Je mehr Atréju das Ohne Schlüssel Tor öffnen will, desto weniger kann er es, weil es sich umso fester schließt.
6. Die Konfrontation zwischen Sein und Schein. Das ´Zauber Spiegel Tor´ läßt sich nicht durch den Schein täuschen, denn es enthüllt das wahre Gesicht.
7. Die Kluft zwischen dem Potential möglicher Fragen bzw. Rätsel und dem Potential möglicher Antworten bzw. Lösungen. Diese Kluft verdeutlichen die beiden Sphinxen.
8. Die Gegenüberstellung wissenschaftlicher Nüchternheit und poetischer Wahrheit. Engywucks trockene Berechnungen ohne Ergebnis kontrastieren mit Uyalálas gesungenen Versen der Wahrheit.
9. Die Konfrontation zwischen Gebot und Verletzung des Gebots. Dies zeigt sich etwa bei den Windriesen. Atréju mißachtet das Gebot und wird bestraft.
10. Die Ambivalenz von Erfolg und Versagen. Atréju glaubt, der Kaiserin von seinem Mißerfolg berichten zu müssen. Die Kaiserin belehrt ihn und spricht von seinem Erfolg.
11. Der letztendliche Sieg des Guten und Gerechten. Nicht das zerstörerische Nichts oder der Werwolf Gmork bleiben Sieger, sondern Atréju, die Kaiserin und Bastian.

---

471 Ludwig: Was du ererbst von deinen Vätern hast... S. 212.

472 Vgl. Ende: DuG. S. 40-41.

473 Vgl. Kuckartz: Michael Ende "Die unendliche Geschichte". S. 45.

474 Phantásien ist unendlich. Das Alter der Kaiserin bemißt sich nicht mehr nach Jahren, sondern nur noch nach Namen.

Es ist erkennbar, daß das Sublimationsverhalten zwar am Märchen orientiert ist, aber darüber hinausgreift, weil die Entlehnungen aus der Kulturgeschichte nicht auf einen Kulturkreis beschränkt bleiben. Es wird vielmehr aus vielen sehr unterschiedlichen Kulturkreisen geschöpft. Auch die Welthaltigkeit weist über die einfachere Welthaltigkeitsstruktur des Märchens hinaus, weil auch sehr komplexe Probleme angeschnitten werden. Dies zeigt sich etwa in den philosophischen Hintergründen vieler Problematisierungen.

Für den **dritten Handlungsstrang** kann das Folgende fixiert werden:
Das *Substitutionsverhalten* entspricht demjenigen im zweiten Handlungsstrang. Ein paar Beispiele mögen verdeutlichen, daß Michael Ende vornehmlich aus den Riten, Sitten, Gebräuchen und Mythen verschiedener Kulturbereiche schöpft: In den beiden Schlangen Auryns spiegeln sich Yin und Yang, die Grundprinzipien der chinesischen Philosophie. Der Ritt Bastians auf der Mauleselin Jicha erinnert an Jesus Einzug nach Jerusalem. Die ´Wasser des Lebens´ existieren unter anderem in den Vorstellungen der kretisch-minoischen, christlichen oder tibetanischen Kultur[475]. Die Unterwerfung Xayídes ist ganz nach archaischen Vorstellungen geschildert, denn Xayíde wirft sich Bastian zu Füßen und setzt seinen Fuß in ihr Genick[476]. Die Zeremonie bei Bastians Kaiserkrönung ist ebenfalls einem längst überkommenen Denkmodell verpflichtet, denn die Gesandten müssen Bastian verbal huldigen, mit ihrer Stirne dreimal den Boden berühren und seinen Fuß küssen[477].
Die *Welthaltigkeit* der Erzählung wird im dritten Handlungsstrang noch einmal gesteigert. Sie zeigt sich in den folgenden Thematisierungen:

1. Die Integration von Phantasie und Wirklichkeit in einer Person ist ein Plädoyer für ein ganzheitliches Seinsverständnis.
2. Die Konfrontation mit dem Wünschbaren wird beschrieben. Bastian handelt lange Zeit, ohne recht zu wissen, was er eigentlich will; aber ohne Ziel ist sein Aktionismus blind.
3. Der Zusammenfall der Gegensätze. Im Brunnen Auryns sind die Kräfte der weißen und der schwarzen Schlange gebannt. Die ´Wasser des Lebens´ befinden sich auf einem Territorium jenseits von Gut und Böse. Eine mythische Harmonie wird beschrieben[478].

---

475 Vgl. Ludwig: Was du ererbst von deinen Vätern hast... S. 173-174.

476 Vgl. Ende: DuG. S. 314-315.

477 Vgl. ebd. S. 353.

478 Auch die ´Kindliche Kaiserin´ befindet sich jenseits von Gut und Böse. Sie läßt alles gleich gewähren, weil sie ganz Phantásien in ihrer Person integriert. Der Zusammenfall der Gegensätze im Mythos ist nach Leander das tiefste aller Geheimnisse. Vgl. Petzold,

4. Die Gegenüberstellung der Trauer und der Ausgelassenheit. Mit der Gegenüberstellung von Archarai und Schlamuffen thematisiert Ende das Problem der Einseitigkeit.
5. Die Belastbarkeit einer Freundschaft wird in dem Verhältnis Bastians zu Atréju angesprochen.
6. Die Ambivalenz von Treue und Verrat spricht Michael Ende an, als er Atréju losschickt, um Auryn zu entwenden.
7. Die Ambivalenz von Freundschaft und Feindschaft deutet sich in der Person Xayídes an. Nach der Unterwerfung wird sie zur scheinbar besten Gefährtin Bastians. Tatsächlich aber bleibt sie ihm feindlich gesonnen.
8. Die Gegenüberstellung von Weisheit und Wahnsinn. Bastian ist weiser als die drei ´Tief Sinnenden´, aber er bewegt sich - wie ihm in der ´Alten Kaiser Stadt´ klar wird - am Rande des Wahnsinns.
9. Die Konfrontation zwischen Gebot und Verletzung des Gebots. Graógramán gebietet Bastian, Sikánda nicht willkürlich zu benutzen, aber Bastian tut dies in der Schlacht um den Elfenbeinturm.
10. Der Zyklus von Leben und Tod. Im Werden und Vergehen Perelíns sowie im Rhythmus zwischen Perelín und Goab wird ein Welt- und Denkzyklus symbolisiert.
11. Das Verhältnis von Weg und Ziel. Den Weg durch den ´Tausend Türen Tempel´ kann nur derjenige erfolgreich bestreiten, der sein Ziel klar vor Augen hat.
12. Der Genuß und die Verführung der Macht. Bastian nascht anfangs nur von seinen Möglichkeiten zur Machtausübung. Dann kostet er sie voll aus. Schließlich droht ihm, von ihr verzehrt zu werden.
13. Die Liebe als Heilmittel des Ichs und der Welt. Bastians Wunsch, geliebt zu werden bzw. selber lieben zu können, wird als Ausweg aus der Spirale von Macht, Gewalt und Narzißmus dargestellt.
14. Das Verhältnis von Vergangenheit und Zukunft bzw. von Erfahrung und Veränderung[479].
15. Eine Ambivalenz von Rettung und Rettungsbedürftigkeit. Bastian tritt in Phantásien als der große "Retter"[480] auf, aber wirklich rettungsbedürftig ist er selbst.

Leander: Märchen, Mythos, Sage. Beiträge zur Literatur und Volksdichtung. Marburg 1989. S. 86.

479 Argax sagt über die Bewohner der ´Alten Kaiser Stadt´: "Die hier haben alle ihre Erinnerungen ausgegeben. Wer keine Vergangenheit mehr hat, der hat auch keine Zukunft. [...] Für sie kann sich nichts mehr ändern, weil sie sich selbst nicht mehr ändern können." Ende: DuG. S. 366.

480 Vgl. ebd. S. 248.

Das Substitutionsverhalten und die Welthaltigkeit im dritten Handlungsstrang gleichen im Prinzip demjenigen im zweiten Strang.

Es kann **zusammenfassend** gesagt werden, daß "Die unendliche Geschichte" hinsichtlich der Gegenstände der Substitutionen nur begrenzt dem Märchen entspricht. Im ersten Handlungsstrang fällt die Substitution phantastischer Motive auf. In den beiden anderen Handlungssträngen greifen die Substitutionen zwar prinzipiell wie im Märchen vor allem auf Riten, Sitten, Gebräuche und Mythen zurück, aber insgesamt geht Michael Ende doch weit über das Märchen hinaus. Im Gegensatz zum Märchen, das stets an einen Kulturkreis gebunden ist, greift Michael Ende Motive aus vielen verschiedenen Kulturen auf. Seine Erzählung gleicht im zweiten und dritten Handlungsstrang einem zusammengeschneiderten Flickenteppich, der aus den verschiedensten Kulturmustern besteht[481]. "Die unendliche Geschichte" ist im zweiten und dritten Handlungsstrang also sozusagen "multikulturell".
Hinsichtlich der Welthaltigkeit kann eine märchenfremde Problemkomplexität und eine quantitative Steigerung vom ersten über den zweiten bis zum dritten Handlungsstrang festgestellt werden. Damit ist jedoch noch nichts über den Charakter der Welthaltigkeit gesagt. Bei dem Versuch, hierbei ein System zu erblicken, können drei wichtige Feststellungen gemacht werden:

a) Die ersten beiden Handlungsstränge kontrastieren, wenn man im Anschluß an Max Lüthi die "entscheidenden Pole des Seins"[482] betrachtet. Der erste Handlungsstrang beschreibt Enge, Ruhe und Gesetzmäßigkeiten. Im zweiten Handlungsstrang dagegen dominieren die Aspekte der Weite, Bewegung und Freiheit[483]. Gemäß einer Märchenhandlung treibt es Bastian aus seiner Enge heraus[484].
b) Der dritte Handlungsstrang tendiert dazu, jeweils beide "Pole des Seins"[485] aufzunehmen bzw. zu verbinden. Die Aspekte der Enge und Weite, Ruhe

---

481 "Die Kritik hat Endes freien Griff in die Kulturgeschichte gerügt. Hier sei keine homogene, ´lebendige´ Literatur entstanden, sondern eine Fleiß- und Sammelarbeit [...]. Dieser Vorwurf verkennt jedoch, daß der Eklektizismus Endes nur folgerichtig aus der Konzeption Phantásiens als umfassender Kosmos aller Produkte menschlicher Phantasie resultiert. Für das Verständnis [...] ist die kulturgeschichtliche Identifizierung der Einzelerscheinungen Phantásiens [...] ohnehin zweitrangig." Filz: Ewe. S. 159.

482 Lüthi: DeV. S. 73.

483 Der Enge des Antiquariats und Schulspeichers steht die unendliche Weite Phantásiens gegenüber. Der in Ruhe verharrende Leser (Bastian) wird kontrastiert mit der über die Länder wandernden Figur Atréjus. Der an die Gesetze der Natur und des Alltags gefesselten Wirklichkeit stellt der Autor die Zauberwelt Phantásiens, in der (fast) alles möglich ist, an die Seite.

484 Vgl. Bausinger: Märchen, Phantasie und Wirklichkeit. S. 46-47.

485 Lüthi: DeV. S. 73.

und Bewegung sowie Gesetzmäßigkeit und Freiheit stehen in einem ausgeglichenen Verhältnis[486].

c) Nicht die Familie, der Reichtum, die bäuerliche, die höfische oder überhaupt die äußerlich sichtbare Welt stehen im Zentrum der Welthaltigkeit, sondern das Innere Bastians. Aus diesem Grund spricht man bei Endes Erzählung statt von einer Welthaltigkeit besser von einer Ichhaltigkeit, denn nicht die Bewältigung der Welt, sondern die Bewältigung des Ichs steht bei ihm im Mittelpunkt. Die Bewältigung und Gestaltung des Ichs ergibt sich bei Michael Ende aus einer Zusammenführung jener Seinspole. Die Synthese der Seinspole im Ich mündet nach Michael Endes Konzept in eine - durchaus nicht märchenuntypische - Harmonie[487], die "beide Welten gesund"[488] machen soll.

Die Akzente haben sich also verschoben. Zwar ist auch "Die unendliche Geschichte" welthaltig und vereinigt die wichtigsten Seinspole, aber sie geht hinsichtlich der psychischen und sozialen Komplexität der Probleme weit über die Vorgabe des Märchens hinaus. Sie zielt - anders als die Darstellung im Märchen - auf die innere Welt. Während sich in "den Glasperlen des Märchens [...] die Welt"[489] spiegelt, spiegelt sich in Endes Erzählung das Ich.

5.6 Ergebnisse der Stilanalyse

In diesem Kapitel kann nun hinsichtlich der Stilverwandtschaft zwischen Endes Erzählung und dem Märchen eine zusammenfassende Matrix aufgestellt werden.

In die **Matrix** werden alle wichtigen Ergebnisse eingetragen. Nach dem Kriterium der Ähnlichkeit zu Lüthis Beschreibungskategorien werden die Stileigenschaften der drei Handlungsstränge (I-III) in vier Spalten geordnet:

---

486 Der Unendlichkeit Phantásiens steht die Abgeschlossenheit des Brunnens in Auryn gegenüber. Die Weite Goabs wird kontrastiert mit dem dicht bewachsenen Nachtwald Perelín. Der weiten Reise Bastians steht seine innere Wegsuche nach dem ´Wahren Willen´, für die er eigentlich keinen Schritt machen müßte, gegenüber. Und die unendliche Freiheit und Macht, die ihm seine Wünsche geben, läßt Ende mit der Gesetzmäßigkeit kontrastieren, die ihn bei seinem Versagen in die Ohnmacht der ´Alten Kaiser Stadt´ führt.

487 In der Erlangung der Harmonie erblickt Klotz das Kompositionsziel des Märchens. Vgl. Klotz: Weltordnung im Märchen. S. 85-86.

488 Ende: DuG. S. 426.

489 Lüthi: DeV. S. 75.

1. *Signifikante Entsprechung*: Diese Spalte verzeichnet solche Stileigenschaften der Erzählung, die Max Lüthis Beschreibungskategorien entsprechen.
2. *Geringe Variation*: Es werden diejenigen Stileigenschaften aufgeführt, die nur unwesentliche oder begrenzte Abweichung von der Märchenform darstellen.
3. *Große Variation*: Die Spalte beinhaltet solche Stileigenschaften, die von der Idealform des Märchens stark abweichen, aber der Komposition des Märchens nicht prinzipiell widersprechen.
4. *Signifikante Abweichung*: Die letzte Spalte umfaßt Stileigenschaften von Endes Erzählung, die einer märchenfremden Stilkomposition folgen.

Wenn ein Stilmerkmal in mehrere Spalten eingeordnet wird, so bedeutet dies, daß dieses Merkmal in mehreren Formen mit unterschiedlichem Affinitätsgrad zum Märchen vorliegt.

Strang	*Signifikante Entsprechung*	*Geringe Variation*	*Große Variation*	*Signifikante Abweichung*
I				Eindimensionalität Flächenhaftigkeit Abstrakter Stil Isolation und Allverbundenheit Sublimation und Welthaltigkeit
II		Flächenhaftigkeit Abstrakter Stil Isolation und Allverbundenheit	Flächenhaftigkeit Isolation und Allverbundenheit Sublimation	Eindimensionalität Welthaltigkeit
III			Eindimensionalität Flächenhaftigkeit Abstrakter Stil Isolation und Allverbundenheit Sublimation	Eindimensionalität Flächenhaftigkeit Isolation und Allverbundenheit Welthaltigkeit

Anhand der Sytematik dieser Tabelle läßt sich über "Die unendliche Geschichte" und ihre Affinität zum Märchen sagen:

I. Der *erste Handlungsstrang* lehnt sich - wie deutlich zu erkennen ist - nicht an den Stil des Märchens an. Es wurden vor allem Widersprüche zur Märchenform aufgedeckt. Innerhalb der Analysen konnten viele Reminiszenzen an die Literatur der Phantastik und an den Bildungs- bzw. Entwicklungsroman verzeichnet werden.
II. Beim *zweiten Handlungsstrang* läßt sich eine Konzentration der Stilmerkmale in den Tabellenzellen feststellen, die für kleinere und größere Variationen des Märchens stehen.
III. Im *dritten Handlungsstrang* ballen sich die Stileigentümlichkeiten in den Tabellenspalten, die für starke Variationen der Märchenelemente und für Widersprüche zum Märchen reserviert sind. Bei den Untersuchungen konnten einige Verbindungen zur Romantik aufgedeckt werden.

An den Stil des Märchens erinnern also vor allem der zweite und in abgeschwächter Form der dritte Handlungsstrang.

Eine **genauere Betrachtung der Ergebnisse** zeigt, daß insbesondere diejenigen Stilmerkmale in die Erzählung Eingang gefunden haben, die sich relativ leicht in den Text einbauen lassen.

Problemlos lassen sich vor allem diejenigen Stilmerkmale aufnehmen, die an den Text keine weitreichenden Bedingungen stellen und die Fundamente der Komposition unberührt lassen. Diese Stilmerkmale lassen sich leicht auf der Oberfläche des Textes verwirklichen. Leicht integrierbar sind beispielsweise Formeln, Farben, Metallisierungen, Mineralisierungen oder andere Extreme.

Problematisch ist hingegen die Integration derjenigen Stileigenschaften des Märchens, die Einfluß auf die stilistische Tiefenstruktur der Erzählung nehmen. Diese Stilmerkmale, wie etwa die Ausblendung der Psyche, bilden das Fundament für die Gestalt und Wirkung des echten Märchens und können leicht in Widerspruch zu anderen, märchenfremden Stileigenschaften geraten. Sie schwimmen nicht nur auf der Textoberfläche, sondern müssen eigentlich in den Tiefenstrukturen des Textes verankert sein. Ein weiterer Blick auf die Ergebnisse zeigt, daß Michael Ende versucht, auch diese fundamentalen Stileigenschaften des Märchens zu integrieren. Da diese Stileigenschaften jedoch mit anderen Stiltendenzen konkurrieren oder ihnen sogar offen widersprechen, kommt es lediglich zu einer oberflächlichen Nachahmung des Märchens.

Die **Oberflächlichkeit und Inkonsequenz bei der Nachahmung** des Märchens resultieren aus einigen folgenreichen Aussage- und Gestaltungsabsichten des

Autors. Bei der Suche nach ihnen werden die zwei Hauptursachen für die Abweichungen vom Märchenstil sichtbar.

Erstens : Die märchenfremde *Unterscheidung der Erlebnisbereiche* (nämlich der Phantasie und der Wirklichkeit) war notwendig, um ihre spätere Zusammenführung als Chance und als Gefahr beschreiben zu können[490]. Aufgrund der Trennung der Erlebnisbereiche wurde die Nachahmung der Eindimensionalität unmöglich. Die Konfrontation der Erlebnisbereiche ruft Erinnerungen an die Phantastik hervor. Die Zusammenführung von Phantasie und Wirklichkeit ist ein wichtiger Auslöser für Reminiszenzen an die Romantik[491].

Zweitens : Die *Integration der Innerlichkeit* muß sich aus der Idee ergeben haben, exemplarisch an einem Menschen die potentiellen Chancen der Phantasietätigkeit darzustellen. Aber die Notwendigkeit, das Innere zu schildern, macht eine Aufrechterhaltung der märchenkonformen Flächenhaftigkeit und des abstrakten Stils unmöglich oder sehr schwierig. Die Integration der Innerlichkeit ist dafür verantwortlich, daß einige Momente der Erzählung an einen Bildungs- oder Entwicklungsroman erinnern.

Diese nicht-märchenkonforme Grundkonzeption, die sich aus diesen beiden Gestaltungsabsichten ergibt, muß die Märchenelemente zwangsläufig aus der Tiefe der Stilstruktur an die Textoberfläche verbannen. Das Resultat dieses Verfahrens begegnet dem Leser in Endes Erzählung: Es liegt eine oberflächliche Nachahmung des Märchens auf dem Fundament einer märchenfremden Grundkonzeption vor. "Die unendliche Geschichte" stellt also den Versuch einer Märchenimitation dar. Diese Imitation ist zwar nur oberflächlich, aber die Tatsache, daß die Literaturkritik und die Literaturwissenschaft sich - wie ihre Wertungen zeigen - von dieser Verkleidung täuschen läßt, zeigt, daß dieses Kostüm durchaus wirksam ist.

---

490 Bastian hat durch die Verschmelzung von Wirklichkeit und Phantasie die Chance, seinen ´Wahren Willen´ zu erkennen, aber er ist dabei auch gleichzeitig in der Gefahr, in der ´Alten Kaiser Stadt´ zu landen.

491 "Die romantische Auffassung, daß Dichtung und Wirklichkeit untrennbar miteinander verbunden sein sollen, wird zum Hauptthema der ´Unendlichen Geschichte´ sowie zum Gestaltungsprinzip für ihren formalen Aufbau." Wernsdorff: BgdN. S. 67.

6. AUSWERTUNG

6.1 Bilanz des methodischen Vorgehens

In diesem Kapitel soll über die Tauglichkeit und Problematik der Methoden von Vladimir Propp und Max Lüthis bei meinen Untersuchungen reflektiert werden. Es soll also keine allgemeine Kritik an den Methoden von Max Lüthi oder Vladimir Propp, sondern eine kritische Betrachtung des eigenen Vorgehens folgen.

Die **Unterteilung der Erzählung in drei Handlungsstränge** hat sich bewährt, weil dadurch Zusammengehöriges zusammenhängend betrachtet werden konnte. Sowohl bei der Stil- als auch bei der Strukturanalyse konnte diese Einteilung bestätigt werden, denn es hat sich gezeigt, daß sich die drei Handlungsstränge - teilweise sogar sehr deutlich - voneinander abheben und daß sie eine gewisse innere Homogenität besitzen.

Zur **Strukturanalyse** ist zu sagen:
Das *resümierende Ermittlungsverfahren* von Ilse Nolting-Hauff hat sich auch bei meinen Analysen bewährt. Ich sehe darüber hinaus bei der Erforschung einer potentiell märchenhaften Erzählung mit einer größeren narrativen Expansion gar keine Alternative zu ihrem Konzept, weil ihr Verfahren sowohl einer Atomisierung als auch einer Generalisierung der Struktureigentümlichkeiten vorbeugt.
Die *Differenzierung zwischen märchenkonformen und -fremden Elementen* läßt sich mit Handlungskonstituenten gut durchführen, weil die Konstituenten speziell auf das Märchen zugeschnitten sind und nur Märchenhaftes repräsentieren können. Märchenfremde Struktureigentümlichkeiten, wie sie beispielsweise durch dynamische oder ambivalente Beziehungen entstehen, können mit den Elementen des Märchens nicht beschrieben werden. Es kann also der an Propp ergangene Vorwurf der beliebigen Übertragbarkeit nachdrücklich zurückgewiesen werden.
Die *Methode bewahrt vor übereilten und generalisierenden Interpretationen*, weil die Ergebnisse nicht bloß über den Gesamteindruck herangetragen werden, sondern weil sie in einem tiefgehenden Analyseprozeß gewonnen werden. Es entsteht auf diese Weise eine - für Geisteswissenschaften - geradezu "empirische" Interpretationsbasis. Die wissenschaftliche Qualität solcher Untersuchungen eröffnet der Gesamtinterpretation neue Wege.
Die *teilweise schwierige Differenzierbarkeit* zwischen einzelnen Konstituenten wirft allerdings Probleme auf. Die Konstituenten a, W, ↑ und ↓ lassen sich trotz

Propps Differenzierungsbemühungen manchmal nur sehr schwer unterscheiden. Schwierig ist zuweilen auch eine Unterscheidung zwischen P-Lö und K-S[492].

Die *Doppel- bzw. Mehrfachkonstituenten* habe ich zu einem Ausweg aus dem Dilemma morphologischer Mehrfachbedeutungen gemacht, aber auch diese Doppel- bzw. Mehrfachkonstituenten sind nicht ganz unproblematisch. Einerseits tragen sie zur Präzisierung bei, aber andererseits nehmen sie der Strukturformel auch ihre Übersichtlichkeit und Eindeutigkeit. In der Transkription muß außerdem darauf geachtet werden, daß bei Umschreibungen mit Mehrfachkonstituenten keine märchenfremden Strukturelemente unkenntlich gemacht werden.

Bei der *Sequenzanalyse* hat sich meine theoretische Vorüberlegung, daß die Sequenzanalyse und die Transkription gleichzeitig erfolgen müssen, bestätigt. Was nach Propp in der Theorie nacheinander vollzogen werden soll, kann in der Praxis nur parallel erfolgen.

Die *Variationsmöglichkeiten der idealen Märchenstruktur* werden von Vladimir Propp nur ungenau angesprochen, so daß teilweise nur abgeschätzt werden kann, ob ein Strukturmuster gerade noch dem Märchen entspricht oder nicht. Hier liegt das größte Problem bei Propps Modell. Eine Überarbeitung seines Konzepts mit dem Ziel, die Variationsmöglichkeiten der Märchenstruktur übersichtlicher, systematischer und genauer darzustellen, könnte Abhilfe schaffen.

Bei der *Analyse der Mikrostruktur am Beispiel der "Wünsche"* konnte gezeigt werden, daß Propps Konzept auch auf dieser untersten Handlungsebene noch gewinnbringend eingesetzt werden kann. Die Ergebnisse solcher Analysen können zwar nicht direkt an Propps Grundformel des Märchens angelegt werden, aber sie sind geeignet, um tiefer liegende Abweichungen vom Märchen aufzudecken. Ich würde deshalb dafür plädieren, Analysen zur Mikrostruktur an den entscheidenden

---

492 Nicht ganz zu Unrecht fragt Claude Lévi-Strauss, auf welche Grundlagen sich manche Differenzierungen stützen. "Könnte man sie [manche Strukturmuster, M. S.] nicht genauso gut als zwei Varianten behandeln, bei denen die ´schwere Aufgabe´ eine Transformation des ´Kampfes´ ist, der ´falsche Held´ eine Transformation des ´Schadensstifters´, die ´Lösung´ eine Transformation des ´Sieges´, die ´Transfiguration´ eine Transformation der ´Markierung´?" Ebd. S. 202. "Mehrere der 31 Funktionen [...] scheinen reduzierbar zu sein, d. h. *ein und derselben* Funktion zuzuordnen; sie tauchen in *verschiedenen* Momenten der Erzählung wieder auf, jedoch nachdem sie einige oder mehrere *Transformationen* erfahren haben. Wir meinen, [...] daß die beiden konstitutiven ´Parteien´des Grundmärchens in diesem Fall selbst in einer Transformationsbeziehung stünden." Ebd. S. 204-205.
Es muß jedoch angemerkt werden, daß solche Vereinfachungen - wie sie Lévi-Strauss vorschlägt und etwa Alan Dundee vorgenommen hat - Gefahr laufen, die Struktureigentümlichkeiten über das Maß hinaus zu simplifizieren und zu generalisieren, so daß derartige Reduktionen "nicht zum Verständnis der Gesetzmäßigkeit des Handlungsganges und der Entwicklung des Sujets führen". Propp: Die Bedeutung von Struktur und Geschichte bei der Untersuchung des Märchens. S. 230. Vgl. auch Kapitel 3.2.1.

Stellen einer Untersuchung (wie bei den "Wünschen" in Endes Erzählung) einzusetzen.

Zur **Stilanalyse** läßt sich festhalten:
Die *Präzisierung und Auswahl geeigneter Aspekte* innerhalb der fünf Kriterien Max Lüthis hat sich bewährt. Indem die fünf Kriterien Max Lüthis in einem schärfer sichtbaren und damit besser vergleichbaren Profil gezeichnet wurden, konnten klarere Ergebnisse erzielt werden.
Sowohl *Tiefen- wie Oberfllächenstrukturen des Stils* konnten mit Hilfe von Max Lüthis Untersuchungsmethode beleuchtet werden. Auf diese Weise war es möglich, daß auch Widersprüche im Stilkonzept des Autors sichtbar wurden. Da eine lediglich potentiell märchenhafte Erzählung im Verdacht steht, nur oberflächlich märchenhaft zu sein, ist es sehr wichtig, daß die Stilanalyse in dieser Hinsicht brauchbar ist.
Das *Kriterium der Welthaltigkeit* wurde durch Modifikationen in ein "hartes" Kriterium verwandelt. Durch diese Umwandlung erwies es sich zur Untersuchung der Erzählung überhaupt erst als geeignet.
Die *Methode Lüthis schützt vor vorschnellen Generalisierungen* bezüglich des Stils, weil an die Stelle von stark subjektiv geprägten Einschätzungen eine wesentlich objektivere Interpretationsbasis getreten ist. Eine differenzierte Trennung des Märchenstils von anderen Stilmerkmalen ist auf diese Weise erst möglich geworden.
Die *Verschränkung und Abhängigkeit der Kriterien* in- bzw. voneinander ist dagegen etwas problematisch, weil sie klare Trennungen zwischen den Aspekten der einen und der anderen Kategorie behindern. Eine deutliche Trennung der Flächenhaftigkeit vom abstrakten Stil ist deshalb kaum möglich. Die Übersichtlichkeit der Analysen leidet darunter. Außerdem besteht der Verdacht, daß es sich bei diesen Verschränkungen zweier Kriterien in Wirklichkeit nur um ein einziges, ungerechtfertigterweise auseinandergerissenens Kritierium des Märchen-stils handelt. Eine Neuordnung der Kriterien wäre zu erwägen.
Die *Art und Reichweite der Entlehnungen aus der Kulturgeschichte* können bei der Untersuchung der Sublimation nur grob eingeschätzt, aber nicht ausreichend analysiert werden. Bei meiner Untersuchung wirkte sich dieser Nachteil zwar nicht aus, weil ich auf die motivgeschichtliche Dissertation zu Endes Erzählung von Claudia Ludwig zurückgreifen konnte, aber bei Analysen zu anderen Erzählungen, die wie Endes Erzählung ebenfalls in dem Verdacht stehen märchenhaft zu sein, würden dadurch unter Umständen Probleme aufgeworfen werden.

Die *Variationsmöglichkeiten des idealisierten Märchenstils* werden von Max Lüthi nicht genannt, so daß in einer Untersuchung nur abgeschätzt werden kann, ob ein Stilelement der Erzählung noch dem Märchen entspricht oder nicht. In der Vernachlässigung der Variationsmöglichkeiten sehe ich deshalb den größten Nachteil von Lüthis Stilanalyse.

Es läßt sich **generell zum methodischen Vorgehen** sagen, daß beide Methoden differenzierte Ergebnisse liefern und alle weiteren Interpretationen auf ein solides Fundament stellen. Die Tragfähigkeit dieses Fundaments entsteht nicht nur aufgrund der wissenschaftlichen Qualität beider Methoden, sondern insbesondere durch ihre Kombination, denn dadurch wird ein ganzheitliches Bild gezeichnet und die Interpretation wird vor einseitigen Tendenzen abgeschirmt. Probleme ergaben sich insbesondere in Grenzfällen bei der Beurteilung, ob ein Element der Erzählung dem Märchen entspricht oder nicht, weil Max Lüthi und Vladimir Propp zwar Idealformen der Gattung beschreiben, aber die Variationsmöglichkeiten gar nicht bzw. nicht ausreichend definieren.

6.2 Poetische Affinitäten der Erzählung über das Märchen hinaus

In diesem Kapitel will ich kurze, zusammenfassende Bemerkungen zu denjenigen poetischen Affinitäten von Endes Erzählung machen, die zwar nicht das Märchen betreffen, die sich aber am Rande der Untersuchung ergeben haben. Bei diesen Bemerkungen handelt es sich natürlich keinesfalls um eine erschöpfende Darstellung.

Die **Affinität der Erzählung zum Bildungsroman** ist durch die Integration der Welt der Psyche möglich geworden. Ein Blick auf die "konstante Grundstruktur"[493] des Bildungsromans zeigt, daß die Prämissen des Bildungsromans auch auf "Die unendliche Geschichte" zutreffen[494]. Die dem

---

493 Mayer: Der deutsche Bildungsroman. S. 19. Hierunter verstehe ich im Anschluß an Gerhard Mayer alle überhistorischen und damit "invarianten Merkmale des Strukturtypus der Romanart [...]." Ebd. S. 19.

494 Vgl. Lehnert: Moderne und postmoderne Elemente. S. 182-183. Vgl. Kaminski: Einführung in die Kinder- und Jugendliteratur. S. 88-89. Vgl. Kirchhoff: Michael Ende. Teil II. S. 60. Vgl. Otte: Michael Ende. S. 7. Vgl. Prondczynsky: DuSnss. S. 87.
Michael Ende selbst sagt über seine Erzählung: "In der *unendlichen Geschichte* handelt es sich um einen inneren Entwicklungsvorgang von Bastian. [...] Hier handelt es sich um einen Bildungsroman im alten Sinne, hier wird eine innere Entwicklung beschrieben [...]." Eppler. Ende. Tächl: Phantasie/Kultur/Politik. S. 38-39.

Bildungroman zugrundeliegende "Idee der Bildsamkeit des Individuums"[495] wird lediglich dahingehend variiert, daß sich der Protagonist im Zuge seiner inneren Progression nicht mit seiner realen Umwelt, sondern mit seinen Phantasien auseinandersetzt. Hinter dieser Variante ist jedoch keine grundsätzliche Abwendung Endes von der Idee des Bildungsromans, sondern seine spezifische Zuwendung zur Romantik innerhalb der Gattungsidee zu erkennen[496].
Thematisiert wird diese Bildung des Individuums im ersten und dritten Handlungsstrang. Dabei wird im ersten Handlungsstrang die Grundstruktur des Bildungsromans stärker zugrunde gelegt als im dritten Strang, weil in diesem Strang - anders als es die Grundkonzeption des Bildungsromans vorsieht[497] - ein sehr stark agierender Held dargestellt wird. Dem Thema nach geht es "vor allem [um, M. S] die Suche nach Wärme und Zärtlichkeit, nach Schutz und Geborgenheit vor der Bedrängung der kruden gesellschaftlich-politischen Realität."[498]
Die Kombination von Märchen und Bildungsroman gelingt, weil das Märchen und die "Idee der Bildsamkeit"[499] trotz des mangelnden Innenlebens der Märchenfiguren miteinander korrelieren können. "So wird das Märchen für Jung und seine Schüler zu einer Darstellung innerseelischer Vorgänge."[500] Hermann Bausinger sieht in ihm "Reifungserlebnisse"[501]. Auch für viele andere Forscher - insbesondere für Psychologen - ist das "Hauptthema vieler Märchen [...] die menschliche Entwicklung und Reifung [...]."[502] Die Wanderung ist nur der äußere Rahmen dieses inneren Vorgangs[503].

Die **Affinität der Erzählung zur Romantik** ergibt sich bei Ende insbesondere durch die Zusammenführung von Wirklichkeit und Phantasie. Die Forschung hat Ursula Kirchhoffs Interpretation zugestimmt, daß "Ende die Kunst im Sinn der

---

495 Mayer: Der deutsche Bildungsroman. S. 19.

496 "Wenn Ende sich hier auf den Bildungsroman beruft, dann meint er nicht den Prototyp dieser Gattung, Goethes ´Wilhelm Meisters Lehrjahre´, sondern dessen romantischen Gegenentwurf, Novalis´ ´Heinrich von Ofterdingen´ [...]: Ähnlich wie der junge Heinrich bildet sich auch Bastian nicht durch eine konfliktreiche Auseinandersetzung mit den konkret-realen Erscheinungen seiner Umwelt, sondern durch ´innere´ Erfahrungen, die dem Bereich der Alltagswirklichkeit enthoben sind. Sowohl Ende als auch Novalis lassen die handfeste Realität außen vor." Filz: Ewe. S. 162.

497 Vgl. Mayer: Der deutsche Bildungsroman. S. 19-20.

498 Filz: Ewe. S. 265.

499 Mayer: Der deutsche Bildungsroman. S. 19.

500 Lüthi: Märchen. S. 109. Gemeint ist der Psychologe C. G. Jung.

501 Bausinger: Märchen, Phantasie und Wirklichkeit. S. 32.

502 anonym (pez): Entwicklung in Symbolen. "Vom Menschenbild im Märchen" berichtet ein Buch. In: Stuttgarter Zeitung 269 (21.11.1981). S. 53.

503 Vgl. ebd. S. 53.

Romantik metaphysisch begreift [...]."[504] Michael Ende selbst sagt, daß er "ganz bewußt an romantische Traditionen an[knüpft, M. S.]."[505] Ihm geht es nach eigenen Angaben "nicht darum, die Aufklärung rückgängig zu machen, sondern die Aufklärung über sich selbst und über ihre Wirkung aufzuklären"[506]. Walter Filz bestätigt dies, wenn er in Endes Hinwendung zur Phantasie eine "romantische Kritik an der Aufklärung aktualisiert"[507] sieht. Christian von Wernsdorff schreibt im Anschluß daran, daß es bei Michael Endes "neuromantische[r] Aufklärungskritik"[508] nicht um eine Flucht in die Phantasie, sondern um "komplementäre Erfahrungen"[509] geht, "die sich nicht begrifflich greifen lassen, sondern über die Bilder selbst sinnlich erfahrbar werden."[510]

In der Forschung wurde Michael Ende in die Nähe von Novalis gerückt. Christian von Wernsdorff sagt: "Bastians ´geheimnisvoller Weg´ führt also ´nach innen´, in die eigene Phantasie, aber er führt auch wieder heraus. Ebenso war auch Novalis´ ´geheimnisvoller Weg nach innen´ gemeint."[511] Mit Walter Filz läßt sich dieser Gedanke aufgreifen und weiterführen: "In Endes Geschichten vom drohenden Untergang und der Rettung Phantásiens (die nichts anderes ist als die Geschichte der sündhaften Entfremdung und erlösenden Wiedervereinigung von Welt und Ich) kehrt auch Novalis triadisches Geschichtsbild wieder. Es war einmal: ein kindlicher Urzustand, wo jedermann ein Phantásienreisender war. - Es ist: Entzweiung zwischen Mensch und Natur, die ´Lüge´ des materialistischen Weltbilds. - Es wird sein: die wiederhergestellte Einheit zwischen Mensch und Natur aus dem Geist einer ´neuen Religiosität´, die sich im Märchen artikuliert. Phantásien ist eine Märchenwelt romantischen Zuschnitts."[512]

---

504 Kirchhoff: Michael Ende. Teil II. S. 61. Ursula Kirchhoff folgert dies aus der Zusammenführung von Phantasie und Wirklichkeit und der Macht der Namensnennung. Christian von Wernsdorff stellt fest, daß Ende in der Tradition der Hochromantik steht. Vgl. Wernsdorff: BgdN. S. 94-95. Auch Walter Filz zieht eine Linie zwischen der Romantik und Michael Ende. Nach Filz bezieht sich Michael Ende auf "einen Kerngedanken der Frühromantiker". Filz: Ewe. S. 249.
Alwin Binder kommt zwar zu einer ganz anderen Deutung, aber seine völlig überzogene Interpretation ist in der Forschung isoliert geblieben und wurde von Sabine Arnold widerlegt. Alwin Binder sieht in Endes Erzählung eine Erziehung gegen die Phantasie und statt dessen zum Konsum. Vgl. Binder: Michael Endes "Unendliche Geschichte" als "Schule der Phantasie"? S. 593. Vgl. auch Arnold, Sabine: "Unendliche Wissenschaft" anstelle einer "Schule der Phantasie"? S. 447. In: Diskussion Deutsch 90 (1986). S. 443-447.

505 Zimmer, Dieter: Der Mann, der unserer Zeit die Mythen schreibt. S. 46. In: Zeitmagazin 24 (5.6.1981). S. 44-46.

506 Eppler. Ende. Tächl: Phantasie/Kultur/Politik. S. 36.

507 Wernsdorff: BgdN. S. 54.

508 Ebd. S. 95.

509 Ebd. S. 95.

510 Ebd. S. 95.

511 Ebd. S. 55.

512 Filz: Ewe. S. 250-251.

Ursula Kirchhoff kommt sogar zu der Einschätzung, daß Ende "romantischer als die Romantiker"[513] sei, weil er erstens "der von ihm kritisierten totalen Realitätsverhaftung eine nicht weniger einseitige Alternative"[514] gegenüberstellt, und zweitens, weil Ende seinen Helden angesichts der Vermischung von Phantasie und Realität nicht scheitern läßt[515]. Dem ersten Argument Ursula Kirchhoffs möchte ich widersprechen, denn die zunehmende "Unterordnung des Realen unter das Phantastische"[516] wird ja eindringlich als Gefahr beschrieben und stellt - wie die ´Alte Kaiser Stadt´ zeigt - eben keine Alternative dar. Wenn dies berücksichtigt wird, dann ist zu Ursula Kirchhoffs zweitem Argument zu sagen, daß Ende aufgrund des positiven Ausgangs seiner Erzählung nicht romantischer, sondern lediglich optimistischer als die Romantiker ist.
Meiner Einschätzung nach sieht Baumgärtner in Endes Buch ganz richtig "eine Warnung sowohl davor, sich, allen Träumen, Wünschen und Hoffnungen entsagend, völlig dem Greifbaren, Meßbaren, Berechenbaren auszuliefern, als auch davor, sich ins Nur-noch-Phantastische zu verlieren, so wie die Menschen in der Alten Kaiser Stadt"[517].

Die **Affinität der Erzählung zur phantastischen Literatur** zeigte sich vor allem in der Anwendung des von Tzvetan Todorov formulierten Prinzips der Unentschlossenheit[518] und in den narrativen Strukturen, die Marianne Wünsch beschreibt.
So läßt sich "Die unendliche Geschichte" durchaus mit den Maßstäben der phantastischen Literatur messen. Es geht nämlich in Endes Erzählung "um Prozesse, in denen der Erwerb der zwei Werte angestrebt wird, die in diesem Literatursystem [der Phantastik, M. S.] die zentralsten und ranghöchsten sind: es geht um ´Leben´ im emphatischen Sinne [...] und um ´Selbstfindung´ [...], zwei Werte, die im übrigen eng untereinander korreliert sind; das zentrale Subjekt der Texte kann dabei diese Werte, sein Ziel, ebenso erlangen wie verfehlen."[519]

---

513 Kirchhoff: Michael Ende. Teil II. S. 61.

514 Ebd. S. 61. Der gleichen Überzeugung ist auch Gertrud Lehnert. Vgl. Lehnert: Moderne und postmoderne Elemente. S. 187.

515 Vgl. Kirchhoff: Michael Ende. Teil II. S. 61.

516 Ebd. S. 61.

517 Baumgärtner, Alfred Clemens: Phantásien, Atlantis und die Wirklichkeit der Bilder. Notizen beim Lesen und Wiederlesen von Michael Endes Buch "Die unendliche Geschichte". S. 38. In: Michael Ende zum 50. Geburtstag. Hg. von Hans-Jörg Weitbrecht. 2. Auflage. Stuttgart 1981. S. 36-43.

518 Vgl. Todorov: Einführung in die fantastische Literatur. S. 140.

519 Wünsch: Die fantastische Literatur. S. 228-229. (Im Orginal stehen die Worte "´Leben´ im emphatischen Sinne" sowie "´Selbstfindung´" in Kursivschrift. Normalschrift durch mich. M. S.) Zu den genaueren Kriterien jener beiden Werte vgl. ebd. S. 228.

Endes Erzählung neigt dabei nach Marianne Wünsch der konservativeren Variante zu. "In der konservativen Variante kehrt der Held nach seinen okkulten Erlebnissen am Ende in die normale Realität zurück und integriert sich in sie [...]."[520] Dabei geht er eine glückliche Ehe ein[521]. Michael Ende ersetzt lediglich das okkulte Erlebnis durch ein märchenhaft-wunderbares und die Ehe durch die Beziehung zum Vater[522].

In einer **kurzen Zusammenfassung zur poetischen Gesamtstruktur** kann - nach Handlungssträngen geordnet - in knappester Form gesagt werden:

1. Im *ersten Handlungsstrang* wird ein Bildungsroman begonnen. Durch Interferenzen mit dem zweiten Handlungsstrang kommen phantastische Strukturen zum Vorschein.
2. Der *zweite Handlungsstrang* weist, wie bereits gezeigt, eine deutliche Affinität zum Märchen auf.
3. Der *dritte Handlungsstrang* "erbt" von den beiden Ursprungssträngen die Affinitäten zum Bildungsroman *und* zum Märchen. Im dritten Strang entsteht ein "Bildungsmärchen", bei dem durch die Zusammenführung von Phantasie und Wirklichkeit eine romantische Grundkonzeption verwirklicht wird.

6.3 Märchenelemente und die poetische Gesamtstruktur der Erzählung

6.3.1 Bedeutung der Märchenelemente für die poetischen Gesamtstruktur

Die Bedeutung der Märchenelemente in der poetischen Gesamtstruktur hängt davon ab, welche Aufgaben die Märchenelemente übernehmen. In den folgenden Absätzen sollen diese Aufgaben näher beleuchtet werden.

---

520 Ebd. S. 235.

521 Vgl. ebd. S. 235-236.

522 Das hat einige Forscher nicht davon abgehalten, die Phantastik und Endes Erzählung zu verteufeln. Ulrich Skambraks sieht - wie er in einem Vorwort zu Klaus Bergers Buch schreibt - in dieser Metaphysik nichts anderes als "die Rückkehr des Heidentums mit all seinen Okkult-Phänomenen". Berger: Michael Ende. S. 9. Klaus Berger selbst verdammt "Die unendliche Geschichte" in seiner Interpretation sogar als "Antibibel". Ebd. S. 81. Berger sieht das Buch nämlich im Kontext einer "Seelenwanderung und -manipulation". Ebd. S. 94. Michael Ende findet solche Kennzeichnungen "fast schon komisch". Ende: Zettelkasten. S. 171. Polemisch fragt Ende, ob die Bibel, die von Engeln, Dämonen und Wundern berichtet, denn auch schon zur phantastisch-okkulten Literatur gehört. Vgl. ebd. S. 40.

Die *Funktion der Märchenelemente als Katalysator* ist in diesem Zusammenhang zu nennen. Atréjus märchenhafte Reise dient - wie bereits gesagt - dazu, den eigentlichen Helden des Buches nach Phantásien zu führen. Die Märchenelemente im zweiten Strang dienen folglich als Katalysator für den im Zentrum der Erzählung stehenden Entwicklungsweg Bastians. Insofern ist es richtig, die Märchenelemente des zweiten Handlungsstrangs im Dienst einer an die Romantik angelehnten Erfahrungskonzeption zu sehen, die auf phantastische Weise die Wirklichkeit mit der Phantasie zu versöhnen sucht.

Die *Märchenelemente vermitteln das Innere*. Da Phantásien aus Bastians Phantasien heraus entsteht, darf Phantásien nur als das äußerlich Sichtbare von Bastians Innerem angesehen werden. Es kann daher von einem Primat des Inneren vor dem Äußeren gesprochen werden. Die märchenhaften Elemente Phantásiens sind dementsprechend lediglich als die Kulisse von Bastians Innenwelt zu verstehen. Die Stationen seiner Reise sind seine zu Bildern gewordene Innerlichkeit. Die Märchenelemente werden funktional zur Darstellung des Inneren und der Phantasie herangezogen.

Die *Märchenelemente dienen der Aufhellung* der potentiell düster wirkenden Elemente der Phantastik. Die in der Erzählung - wenn auch nur ansatzweise oder unvollständig verwirklichte - Formhelligkeit, -klarheit und -leichtigkeit setzt Michael Ende ein, um einem Abrutschen ins Okkulte oder Esoterische entgegenzuwirken. In einem Buch voller düsterer Magie hätte Ende Phantásien nicht als verheißungvollen Ort der Heilung beschreiben können. Das Erschreckende der Phantastik wird durch die Verbindung mit dem Wunderbaren aufgeweicht und wird so für den Leser annehmbar[523]. Die durch das Märchen vermittelten Grenzerfahrungen haben ihre Schrecken, aber nicht ihren Reiz verloren[524].

---

523 Klaus Berger erkennt dieses Prinzip durchaus richtig, aber die Schärfe seiner Interpretation, die einer Abrechnung mit inquisitorischer Strenge gleichkommt, scheint mir übertrieben zu sein. Er sagt, Ende verfasse "in Märchenform gegossenen Okkultismus". Berger: Michael Ende. S. 91.

524 Nach Hermann Bausinger liegt der "Reiz der phantastischen Jugendliteratur [...] in der gezielten Erweiterung der weithin realitätsgebundenen Vorstellungswelt, im Spiel mit den [...] Gesetzen von real und irreal." Bausinger: Märchen, Phantasie und Wirklichkeit. S. 169. Insofern stimmt ihm auch Tzvetan Todorov zu. Vgl. Todorov: Einführung in die fantastische Literatur. S. 84. Auch Adolf Muschg pflichtet ihm bei. Vgl. Muschg, Adolf: Ende ohne Ende. S. 136. In: Stern 43 (21.10.1982). S. 43. Dasselbe gilt für Michael Ende selbst. Vgl. Eppler. Ende. Tächl: Phantasie/Kultur/Politik. S. 75.
Da diese Phantastik keine äußeren Konsequenzen, sondern nur Innerlichkeit fordert, scheint es Bausinger zudem "nicht abwegig [zu sein, M. S.], den Erfolg solcher Bücher auch auf das Vorherrschen jenes ´neuen Sozialisationstyps´ zurückzuführen, der durch ein hohes Maß an Narzißmus charakterisiert ist." Bausinger: Märchen, Phantasie und Wirklichkeit. S. 171.

Die *Märchenelemente erleichtern eine Verklärung der Kindlichkeit*, denn in unserem modernen Verständnis korrelieren Märchen und Kindlichkeit miteinander[525]. Die Verklärung der Kindlichkeit ist wiederum konstitutiv für Endes Intention, denn bei ihm fungieren Kinder (Bastian, Atréju und die ´Kindliche Kaiserin´) als unverdorbene Instanz der Anklage. Die Phantasie eines Kindes wird zudem zur Rettung einer phantasielosen und verlogenen Welt. Nach Prondczynsky lautet Endes Vorschlag daher: "Kinder müssen wir wieder werden"[526]. Ende träumt dabei den Traum der dem Erwachsenen verloren gegangenen, kindlichen Reinheit und Unschuld.

Die *unbestimmte Religiosität des Märchens*[527] erleichtert die Thematisierung religiöser Aspekte. Ende berührt nämlich durchaus religiöse Themen, wenn er etwa von der Notwendigkeit der erlösenden Liebe spricht. Michael Ende geht es dabei aber eigentlich um die Sinnkrise der Gegenwart, für die er die unbestimmte Religiosität im Märchen mobilisiert: "Ich [Michael Ende, M. S.] wage einmal zu sagen, diese Wirklichkeitskrise ist im allerelementarsten Sinne eine religiöse Krise. Die Frage nach dem Dasein ist nämlich eine religiöse Frage. [...] Man will das eigene Leben wieder in einer religiösen Dimension erleben können, aber nicht mehr nur in einer abstrakt-theologischen, sondern in einer praktischen, wirklichen Erfahrbarkeit. Was in alten Religionen einmal unter Religion verstanden wurde, nämlich das wirkliche Erfahren eines Mysteriums, nicht das theoretische Erörtern von Lehrmeinungen und schon gar nicht das bloße Befolgen einer bürgerlichen Bravheitsmoral, das ist es, wonach [...] ein ungeheures Verlangen besteht."[528]

Der *märchenähnlichen Erzählduktus* verleiht der Erzählung mythische Zeitlosigkeit und überindividuelle Weisheit[529]. Aus dem Märchen kann Gültigkeit und Verbindlichkeit geschöpft werden, weil das Märchen eine allgemein-menschliche Substanz besitzt.

---

525 Märchen und Kindheit korrelieren unabhängig davon aber auch deshalb miteinander, weil das Magisch-Wunderbare der Vorstellungswelt des Kindes entspricht. Vgl. Maier, Karl Ernst: Jugendliteratur. Formen, Inhalte, pädagogische Bedeutung. 8. neubearbeitete Auflage. Bad Heilbrunn/Obb. 1980. S. 85.

526 Prondczynsky: DuSnss. S. 77. Dieser Ruf hallt nach Prondczynsky in die Erwachsenenwelt, damit wir uns "wieder in den Schoß der Phantasie sinken [...] lassen, der Vernunft abschwören [...]." Ebd. S. 77.

527 Die Religiosität im Märchen ist unbestimmt, denn seine Denkformen sind "nicht an ein bestimmtes Weltbild gebunden". Röhrich: Märchen und Wirklichkeit. S. 81. Diese unbestimmte Religiosität des Märchens wird nicht nur in anthroposophischen Deutungen hervorgehoben, sondern auch "Forscher, die auf die Verwandtschaft des Ablaufs von Märchenhandlung mit jener in Schamanenerzählungen verweisen, sind der Meinung, daß nicht nur manche Motive, sondern auch die Grundstruktur der Märchen von jener sakraler, magischer, ritueller Erzählungen abzuleiten wäre." Lüthi: Märchen S. 123.

528 Eppler. Ende. Tächl: Phantasie/Kultur/Politik. S. 77.

529 Vgl. Filz: Ewe. S. 263.

Märchenelemente suggerieren eine überschaubare, stabile und gerechte Ordnung. Mit dieser Ordnung werden Vertrauen, Harmonie und Geborgenheit ausgestrahlt. Die Poetik des Märchens entspricht insofern der tiefen Sehnsucht des modernen Menschen nach Orientierung und Sinn[530]. Max Lüthi irrt daher, wenn er schreibt, daß die Zeit des Märchens vorüber sei[531], denn das Märchen entspricht überzeitlichen, menschlichen Grundbedürfnissen[532]. Es hat sich deshalb allen Anfeindungen und Wandlungen zum Trotz als zählebig und zeitlos erwiesen[533].
Mit den Märchenelementen wird das Leben poetisiert[534]. Durch märchenhafte Träume wird eine innere Leere des Menschen, für die Ende einen phantasie- und seelenlosen Intellektualismus und Materialismus verantwortlich macht[535], durch

---

530 "Das Märchen bietet offenbar all das, was die aktuelle Wirklichkeit nicht (mehr?) aufweist: Verbindlichkeit, Überschaubarkeit, Wahrheit. In einer Realität, die sich - anonym verwaltet - jedem ordnenden Überblick zu entziehen scheint, die sich dem einzelnen als undurchschaubares, verselbständigtes, jeder ´vernünftigen´ Kontrolle entzogenes System präsentiert, wo mit den Grenzen des Wachstums auch die Grenzen der Abstraktionsfähigkeit erreicht sind, wo sich gesellschaftliche, politische, wirtschaftliche und ökologische Phänomene (und Gefahren) ins Unfaßbare verflüchtigen und wo die Historie längst keine Maßstäbe und Rezepte mehr bereit hält - in einer solchen Realität bietet sich das Märchen als universaler Orientierungshelfer und Sinngeber an. Es verschafft dem, ´der aus der Geschichte gefallen ist´, einfache, modellhaft paradigmatische Geschichten. Die reale Welt erscheint als Chaos, im Mikrokosmos des Märchens ist alles wohlgeordnet, hat alles seinen Sinn und Zweck. [...] Dem postmodernen Slogan ´small ist beautiful´ folgt das Märchen wie keine andere literarische Form. Seiner Aufnahme in die aktuelle Literatur entspricht in anderen kulturellen Bereichen u. a. die Hinwendung zu kleinteiliger, historisierender Architektur, das verstärkte Interesse an regionaler Geschichte [...]." Filz: Ewe. S. 259-260.

531 Vgl. Lüthi: DeV. S. 97.

532 Die Stellungnahme Lüthis ist verwunderlich, weil er dem Märchen zwei Seiten weiter ja selbst zubilligt, es befriedige überzeitliche "Bedürfnisse der menschlichen Seele". Ebd. S. 99. Auch Kurt Ranke sieht im Märchen eine Manifestation menschlicher Grundkräfte. Vgl. Ranke: Betrachtungen zum Wesen und zur Funktion des Märchens. S. 350 und S. 360.

533 Es ist anzumerken, daß nicht nur das Märchen, sondern auch die Phantastik der Sinngebung dient: Nach Todorov herrscht in der phantastischen Literatur eine "Pan-Signifikation". Todorov: Einführung in die fantastische Literatur. S. 101. Alles bedeutet etwas. Insofern ist die "fantastische Literatur [...] nichts anderes als das schlechte Gewissen des positivistischen 19. Jahrhunderts". Todorov: Einführung in die fantastische Literatur S. 150. Es wäre meiner Einschätzung noch hinzuzufügen, daß die phantastische Literatur ebenso als das schlechte Gewissen der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts betrachtet werden kann.

534 "Die ´Poetisierung des Lebens´ (Novalis) meint ursprünglich ein kulturrevolutionäres Programm; den Übergang der Kunst in das Leben, die Umgestaltung aller lebensweltlichen Bezüge [...]." Wernsdorff: Ewe". S. 25. Mit dieser Poetisierung wird nach Rüttgers versucht, einen alten Weg zu gehen, nämlich denjenigen der "Umgestaltung des realistischen Weltbildes in ein idealistisches". Rüttgers, Severin: Die Dichtung in der Volkskunde. Ein Handbuch für Lehrende. Leipzig 1914 (= Lebensvoller Unterricht, Band 2). S. 13.

535 Diese beschreibt Ende in einem Gespräch. "Der Intellektualismus war notwendig; aber wir müssen den Intellektualismus gleichsam erlösen aus dem geistigen Gefängnis des Materialismus. Wir müssen eine neue Fähigkeit dazugewinnen, denn wenn wir im puren Intellektualismus steckenbleiben, dann verlieren wir unser Menschengesicht." Eppler. Ende. Tächl: Phantasie/Kultur/Politik. S. 72. Vgl. auch ebd. S. 22 und S. 30-31. "Nicht die äußeren Bedingungen - politisch-wirtschaftlich-soziale Verhältnisse - sind Ursache der Misere unserer Wirklichkeit, sondern die ´Innenwelt-Zerstörung´, so Ende." Blaich, Ute:

die Bilderwelt der Poesie ersetzt, die nicht nur dem Leben Bastians, sondern auch dem des Lesers Tiefe und Schwere schenken kann[536]. "Märchen sollen das Leben ´poetisieren´ helfen, der Ruf nach einer ´neuen Mythologie´ wird laut. Der Wiederkehr der Romantik in der Gegenwart liegen Erfahrungen von Entfremdungen und Heimatlosigkeit zugrunde; ein Sinnhunger, den konkrete politische Utopien kaum noch stillen können, weil sie auf ´Sachzwänge´ auflaufen, verhilft dem halb illusionären, halb konkret-utopischen Ruf nach ´Poetisierung des Lebens´ zu neuer Aktualität."[537] Die Phantasiewesen läßt Ende stellvertretend für sich selbst sogar ganz explizit sagen: "Unsere Religion heißt ja Poesie. Wir glauben, daß die Poesie für die Menschen eine elementare Lebensnotwendigkeit ist, bisweilen lebensnotwendiger als Essen und Trinken."[538]

Die *Reduktion der Wirklichkeit durch die Märchenelemente* hilft, die Probleme der Wirklichkeit zu benennen. Da die Wirklichkeit im Märchen nicht genau abgebildet, sondern nur repräsentiert wird, ist die Wirklichkeit im Märchen kontrastreicher und transparenter. Außerdem können sich moralische Grundsätze in der schematisierten Märchenwelt leichter behaupten, denn sie müssen sich ja nicht in das Chaos der Wirklichkeit, sondern nur in das Schema der Fiktion einfügen lassen[539]. Durch Märchenelemente erscheint eine Wirklichkeit einfacher, ganzheitlicher, zwangloser, verständlicher, distanzierter oder in einem oft verblüffend neuen Zusammenhang.

Die *Märchenelemente ermöglichen die Flucht aus der Wirklichkeit*. Auch Bastian benutzt Phantásien anfangs lediglich als Ort der Zuflucht. Die Märchenelemente in Michael Endes Erzählung haben also - zumindest bis zu Bastians Erlebnis in der ´Alten Kaiser Stadt´ - die Aufgabe, einen Fluchtort zu errichten.

Durchlöchern der Wirklichkeit - die phantastische Literatur. ...Phantasie auf den Strich geschickt... S. 2147. In: Börsenblatt 78 (30.9.1983). S. 2146-2147.

536 "Ende geht es nach eigener Aussage darum, ´die Bilder unserer heutigen Umwelt in Innenbilder zu verwandeln, also dasselbe zu machen, was die Märchenerzähler früherer Zeiten mit ihrer Umwelt getan haben.´" Ferchel, Irene: Ein Riß im Alltag. S. 82. In: Buchmarkt 51 (1984). S. 78-88. "Viele von denen, denen die wissenschaftliche Aufklärung das Grundwasser des Lebens abgegraben hat, fühlen ganz einfach einen verzweifelten Durst nach dem Wunderbaren. [...] In unserem Reservat [der Poesie, M. S.] [...]sprudeln noch ein paar Quellen. Deshalb kommen die Durstigen." Ende: Zettelkasten. S. 58.

537 Wernsdorff: Ewe. S. 93-94. Zu der neuen Mythologie expliziert Sabine Wilke: "Auch in der romantischen Rede von neuer Mythologie ging es nicht so sehr um eine irrationale Gegenposition zur Vernunft, sondern durchaus darum, was Christa Wolf erst vor kurzem wieder als zukunftsweisenden Weg aus dem Dilemma der Dialektik der Aufklärung beschrieben hat: ´Sinn in der Arbeit finden, eingebunden sein in eine soziale und religiöse Gemeinschaft, ohne sich selbst dabei auf automatisches Funktionieren reduzieren zu müssen, gewaltfrei nach innen, gewaltfrei nach außen zu leben.´" Wilke: Poetische Strukturen der Moderne. S. 11-12.

538 Ende: Zettelkasten. S. 68.

539 "Was sich in der wirklichen Rede [...] verbietet, in der fiktionalen Rede des Märchens ist es erlaubt: Die Reduktion komplexer Erscheinungen auf wenige ´Wahrheiten´." Filz: Ewe. S. 260.

Wunschträume werden realisiert, indem die Realität ausgeblendet wird. Auch bei Michael Ende wird der "Traum von der ´geheimen Existenz´ neben der Welt"[540] erfüllt.

Mit den Märchenelementen werden Trost, Vertrauen und Zuversicht vermittelt, denn sie sorgen dafür, daß am Ende stets das Gute siegt und selbst die größten Probleme überwunden werden können[541]. Im "Märchen ist das happy end garantiert, und es ist doch nicht verlogen (weil es keine Realgeschichte ist!)"[542]. Die Märchen "vermitteln die Zuversicht in eine unfehlbar funktionierende Gerechtigkeit, die jedes Fehlverhalten sühnen und jedes Leid entschädigen wird. Vor allem geben sie die Gewißheit, daß in jedem Kind die Kräfte heranwachsen, die es zum Sieg über seine scheinbar übermächtigen Konkurrenten benötigt [...]."[543] Zudem ist das Märchen "der dichterische Ausdruck des Vertrauens, daß wir in einer sinnvollen Welt geborgen sind und selber uns sinnvoll in sie fügen, sinnvoll handeln und leben, auch wenn wir diese Welt als Ganzes nicht überschauen und nicht verstehen."[544]

Märchen sind "*die einzige literarische Anspielungsebene*"[545], mit der - wie Peter Rühmkorf zu Recht feststellt - das breitere Leserpublikum heute noch etwas anfangen kann. Es gibt "sonst keine Anspielungsebenen mehr. Die klassische Literatur wird nicht mehr gelesen, dann kann man darauf auch nicht mehr herumklavieren."[546]

Die *Märchenelemente machen den Bildungsroman verdaulicher*. Der Bildungsroman in Endes Erzählung wird durch die zumindest halbwegs ausgestalteten Märchenelemente leichter und verdaulicher. "Die unendliche Geschichte" erschöpft sich nicht in schwierigen und langwierigen Diskursen und Monologen Bastians, sondern macht dessen innere Entwicklung mit Phantásien in handlungsfreudigen Episoden sichtbar und leicht verständlich.

---

540 Grindt-Dannenberg: Zur Funktion phantastischer Elemente in der erzählenden Jugendliteratur. S. 163.

541 Die Spannung im Märchen beruht nicht darauf, *ob* das Gute siegt, sondern *wie* es siegt. Vgl. Lüthi, Max: So leben sie noch heute. Betrachtungen zum Volksmärchen. 2. durchgesehene Auflage. Göttingen 1976. S. 22.

542 Bausinger: Märchen, Phantasie und Wirklichkeit. S. 196.

543 Richter, Jürgen: Geheimnis Zeitlosen Erfolgs: Märchen als Forschungsobjekte. "Vom Dummling, der ein Prinz wird". Deutungen von Bettelheim, Scherf, Stiasny, Drewermann, Zipes und Mallet. S. 2106. In: Börsenblatt 78 (30.9.1983). S. 2106-2108.

544 Lüthi: Es war einmal. S. 113. "Ist nicht Zuversicht die Quintessenz *aller* Märchen?" Rietzschel, Thomas. Tismar, Jens: Das deutsche Kunstmärchen des zwanzigsten Jahrhunderts. S. 2025. In: Weimarer Beiträge 29 (1983). S. 2024-2027.

545 Peter Rühmkorf bei einer Lesung in der Kölner Volkshochschule am 6.3.1983. Zitiert nach Filz. Ewe. S. 241. Im Orginal Normalschrift. Kursivschrift durch mich, M. S.

546 Peter Rühmkorf bei einer Lesung in der Kölner Volkshochschule am 6.3.1983. Zitiert nach ebd. S. 241.

Es ist deutlich geworden, daß die Märchenelemente innerhalb der poetischen Gesamtstruktur nicht in einer zentralen, sondern in einer untergeordneten und dienenden Funktion erscheinen. Es liegt mit Endes Erzählung deshalb auch kein bildsames oder phantastisches Märchen, sondern eher ein märchenhafter Bildungsroman oder eine märchenhafte Phantastik vor.

6.3.2 Bedeutung der poetischen Gesamtstruktur für die Märchenelemente

In diesem Kapitel soll die Bedeutung der poetischen Gesamtstruktur für die Märchenelemente untersucht werden. Dazu ist es notwendig, daß der Zusammenhang zwischen Volksmärchen und Mythos betrachtet wird.

Über diesen **Zusammenhang ist in der Forschung** viel geschrieben worden. Von den Brüdern Grimm wurde das Märchen als abgesunkener Mythos gedeutet[547]. Vladimir Propp schreibt, "daß das Zaubermärchen in seinen morphologischen Grundelementen einen Mythos darstellt."[548] Für Friedrich von der Leyen ist das Märchen "die verspielte Tochter des Mythus"[549]. Und Karl Justus Obenauer sieht das Märchen "im Schatzhaus halb mythischer, halb magischer Bilder [...]."[550] Claude Lévi-Strauss sagt, daß es "keinen ernsthaften Grund [gibt, M. S.], die Märchen von den Mythen zu trennen [...]."[551] Und weiter: "Ihre Beziehung ist keine von vorher zu nachher, von ursprünglich zu abgeleitet. Es ist vielmehr eine Beziehung der Komplementarität. Die Märchen sind Miniatur-Mythen, in denen dieselben Gegensätze in verkleinertem Maßstab auftreten"[552]. Es ist leicht festzustellen, daß bei all diesen Erklärungsansätzen das Märchen in Anlehnung an die Mythologie gesehen wird. Das Märchen erscheint als ästhetische Formung mythischer Bedeutungen.

Durch den **Literarisierungsprozeß der Mythen** ging der religiös-kultische Charakter der Mythen allmählich verloren. "Die Literarisierung des Mythos ist

---

547 Vgl. Schweikle, Günther: Märchen. S. 292. In: Metzler-Literatur-Lexikon. Begriffe und Definitionen. Hg. von Günther und Irmgard Schweikle. 2. überarbeitete Auflage. Stuttgart 1990. S. 292-294.

548 Propp: MdM. S. 90.

549 Leyen, Friedrich von der: Mythus und Märchen. S. 358. In: Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 33 (1959). S. 363-360.

550 Obenauer, Karl Gustav: Das Märchen. Dichtung und Deutung. Frankfurt a. M. 1959. S. 51.

551 Lévi-Strauss: Die Struktur und die Form. S. 197.

552 Ebd. S. 198.

eine Form seiner Auflösung."[553] Dieser Auflösungprozeß begann bereits bei Homer und Hesiod und setzte sich fort mit den Stoikern und Neupythagoräern[554]. Durch den Siegeszug der modernen Naturwissenschaften und den damit einhergehenden Veränderungen des Weltbildes sind mythische Weltdeutungen heute unglaubwürdig geworden. Der Mythos hat durch den Rationalismus und Materialismus der Moderne seinen eigentlichen Inhalt, die Weltdeutung[555], verloren. Er ist zu einer Schale ohne Inhalt und ohne Gewicht geworden.

Dies hat **weitreichende Konsequenzen für das Märchen**, denn für die aus dem Mythos geborene literarische Form des Märchens konnte der Niedergang des Mythos nicht folgenlos bleiben. Das Märchen "krankt daran, daß es alleine überlebt. Das Verschwinden der Mythen hat das Gleichgewicht zerstört. Gleich einem Satelliten ohne Planet hat das Märchen die Tendenz, seine Bahn zu verlassen und sich von anderen Anziehungspolen einfangen zu lassen."[556] Das Märchen hat also sein ursprüngliches Gravitationszentrum verloren.

Es ist eine **Lücke im poetischen System des Märchens** entstanden. Diese Lücke in der Märchenform hat Michael Ende durch die Integration der inneren Welt aufgefüllt. Das Geheimnis der Welt, das im Mythos enthalten war, hat Michael Ende durch das Geheimnis des Ichs ersetzt. Dadurch ist der ursprünglich mythische Charakter des Märchens - wenngleich auch nun mit einem veränderten Gehalt - wiederbelebt worden. Der Kern in den Schalen des Mythos ist bei Ende nicht mehr die Weltdeutung, sondern die Ichdeutung. Das Märchen kreist nicht mehr um den Mythos der Welt, sondern um den Mythos des Ichs. Die Verquickung der Märchenstruktur mit der Struktur des Bildungsromans ist eine logische Konsequenz dieser Poetik.

Die **Bedeutung der poetischen Gesamtstruktur für die Märchenelemente** liegt also darin, daß sie den Märchenelementen wieder ein Gravitationszentrum gibt, um das sie kreisen können. In Michael Endes Erzählung "Die unendliche

---

553 Däschler, Eberhard: Mythos. S. 317. In: Metzler-Literatur-Lexikon. Begriffe und Definitionen. Hg. von Günther und Irmgard Schweikle. 2. überarbeitete Auflage. Stuttgart 1990. S. 316-317.

554 Vgl. ebd. S. 317.

555 Vgl. ebd. S. 316.

556 Lévi-Strauss: Die Struktur und die Form. S. 198.

Geschichte" kreisen sie um ein neues Bedeutungskonglomerat, das sich aus Bausteinen des Bildungsromans mit romantischen und phantastischen Strukturen zusammensetzt.

7. FAZIT UND ZUSAMMENFASSUNG

Am Ende meiner Nachforschungen können Interpretationen, die in Endes Erzählung "durchgängig märchenhafte Züge"[557] sehen, als falsch zurückgewiesen werden. "Die unendliche Geschichte" folgt nämlich weder in struktureller noch in stilistischer Hinsicht konsequent der Märchenform.

Statt dessen muß gesagt werden, daß die an einen Bildungsroman erinnernde Rahmenhandlung mit einer an das Märchen erinnernden Binnenhandlung zusammengeführt wird. Mit diesen beiden Handlungssträngen werden Realität und Fiktion, Welt und Ich, Außen und Innen zusammengeführt und schließlich auf der Handlungs-, nicht aber auf der Bewußtseinsebene miteinander verschmolzen. Durch die Konfrontation zweier Dimensionen hat der Autor Strukturen aus der phantastischen Literatur aufgegriffen, und durch die Auflösung der Dimensionen im dritten Handlungsstrang hat er Reminiszenzen an die Romantik entstehen lassen.

Da die Märchenelemente vor der Verschmelzung lediglich als Katalysator für einen phantastischen Bildungsroman und nach der Verschmelzung nur als Hülle für dessen Weiterführung im romantischen Sinne dienen, dürfen die Märchenelemente nicht als maßgeblich bei der poetologischen Einordnung betrachten werden. Wenn also "Die unendliche Geschichte" mit wenigen Worten poetisch einordnet werden soll, dann muß sie als ein zugleich märchenhafter, phantastischer und romantischer Bildungsroman bezeichnen werden.

Wenn "Die unendliche Geschichte" als ein Kunstmärchen angesehen wird, so ist zu sagen, daß dieses sich insgesamt nur begrenzt am Gattungsvorbild, dem Volksmärchen, orientiert. Die Märchenelemente werden oft nur oberflächlich nachgeahmt oder nachgestellt, ohne ein festes Fundament zu besitzen. Der wichtigste Grund ist darin zu sehen, daß Michael Ende das Geheimnis der Welt, das einst im Mythos enthalten war und im Märchen einen ästhetischen Ausdruck gefunden hatte, durch das Geheimnis des Ichs ersetzt hat. Michael Ende hat unter Beibehaltung der märchenhaften Hülle den Gehalt gewechselt.

Es ist damit eine Wendung vollzogen worden, die beispielsweise auch in der Science-Fiction-Literatur beobachtet werden kann und die im Kontext einer postmodernen Sinnkrise zu sehen ist. Diese Sinnkrise wird angesichts der Tatsache verständlich, daß die Welt durch die Naturwissenschaften zwar

---

557 Kuckartz: Michael Ende "Die unendliche Geschichte". S. 32.

erklärbarer und kontrollierbarer aber keineswegs sinnvoller geworden ist. Die daraus resultierende Sinnsuche hat in der Science-Fiction-Literatur eine Thematisierung des "Inner Space"[558] nach sich gezogen, und bei Michael Ende hat sie zu einer Mythologisierung des Ichs geführt.

Die Märchenelemente erscheinen in Endes Erzählung vor diesem Hintergrund in dienender Funktion. Damit soll jedoch keineswegs angedeutet werden, daß sie unwichtig sind. Im Gegenteil: Für die Darstellung der Handlung und die Formung der Intention sind sie eminent wichtig, und wahrscheinlich sind sie für den Erfolg des Buches in einem hohen Maße verantwortlich. Aber aus poetischer Perspektive sind sie anderen, märchenfremden Aspekten funktional untergeordnet.

558 Suerbaum, Ulrich. Borgmeier, Raimund. Broich, Ulrich: Science fiction. Theorie und Geschichte, Themen und Typen, Form und Weltbild. Stuttgart 1981. S. 61.

8. ANHANG

8.1 Abkürzungsverzeichnis

8.1.1 Abkürzungen in den Literaturangaben

In den Literaturverweisen verwende ich folgende Abkürzungen:

DuG	:	Die unendliche Geschichte
MdM	:	Morphologie des Märchens
DeV	:	Das europäische Volksmärchen
Ewe	:	Es war einmal?
DuSnss	:	Die unendliche Sehnsucht nach sich selbst
BgdN	:	Bilder gegen das Nichts

8.1.2 Abkürzungen für die Handlungskonstituenten

In den Transkriptionslisten habe ich die folgenden Abkürzungen benutzt:

a	Zeitweilige Entfernung	L	Aufhebung des Unglücks oder Mangels
b	Verbot	↓	Rückkehr
c	Verletzung des Verbots	V	Verfolgung
d	Erkundigung	R	Rettung
e	Verrat	X	Unerkannte Ankunft
f	Betrugsmanöver	U	Unrechtmäßige Ansprüche
g	Mithilfe	P	Prüfung, schwere Aufgabe
x	Vorläufiges Unglück auf Betrugsbasis	Lö	Lösung
A	Schädigung	E	Erkennung
α	Mangelsituation, Fehlelement	Ü	Überführung
B	Vermittlung	T	Transfiguration
C	Einsetzende Gegenhandlung	St	Strafe
↑	Abreise	H*	Hochzeit, Thronbesteigung
Sch	Prüfung durch einen Schenker	N	Märchenfremde Form
H	Reaktion des Helden	$_{pos}$	positives Ergebnis
Z	Empfang eines Zaubermittels	$_{neg}$	negatives Ergebnis
W	Raumvermittlung	$_{contr}$	Erreichung eines Ergebnisses mit entgegengesetzter Bedeutung
K	Kampf mit dem Schadensstifter		
M	Markierung des Helden		
S	Sieg		

8.2 Transkriptionslisten

Es folgen nun die Transkriptionslisten für alle drei Handlungsstränge. Die linke Textspalte beinhaltet die Symbole der Handlungskonstituenten. Die rechte Textspalte nimmt in abstrakter Form den Inhalt des jeweils transkribierten Textausschnitts und gegebenenfalls einen kurzen Kommentar zur Transkription bzw. zur Erzählung auf.

8.2.1 Transkriptionsliste zum ersten Handlungsstrang

Bei der Transkription des ersten Handlungsstrangs ergeben sich zwei grundsätzliche Probleme, die aus dem Nebeneinander des ersten und des zweiten Handlungsstrangs resultieren.
Zum einen besteht der erste Strang fast ausschließlich aus kurzen Einschüben in den Kontext des zweiten Strangs. Weil nicht jeder Einschub eine eigene Handlungskonstituente darstellt, erstreckt sich manchmal eine einzige Handlungskonstituente über mehrere Einschübe hinweg[559]. Für die Analyse bedeutet dies, daß die Handlungskonstituenten nicht resümierend aus einer isolierten Betrachtung einzelner Einschübe gewonnen werden können, sondern daß die Konstituenten resümierend aus der Betrachtung des ganzen Strangs hervorgehen müssen[560].
Zum anderen gibt es partielle Wechselwirkungen zwischen dem ersten und dem zweiten Handlungsstrang. Deshalb muß an diesen Interferenzstellen für die Bewertung einer Handlungskonstituente im ersten Strang auch der Kontext des zweiten Strangs berücksichtigt werden.
Unter diesen beiden Prämissen ergibt sich für den ersten Handlungsstrang die folgende Transkription:

R_1	Bastian rettet sich vor seinen Verfolgern in ein Antiquariat.
Sch_1	Bastian begegnet Herrn Koreander, der ihn ausfragt.

559 Die Ausgestaltung einer Handlungskonstituente über mehrere Einschübe hinweg zeigt sich beispielsweise in der auf viele Einschübe verteilten Erkenntnis Bastians, daß er zum Retter Phantásiens auserwählt worden ist. Vgl. Ende: DuG. S. 169-172.

560 Dieses Verfahren bedeutet keine Abwendung von den methodischen Vorüberlegungen, sondern deren Bestätigung. Vgl. auch Kapitel 3.3.

Propp bezeichnet eine Situation dieser Art als "Prüfung in abgeschwächter Form"[561], weil "die Befragung des Helden den Charakter einer indirekten Erprobung"[562] annimmt.

$H_{1neg}/X_1/\alpha_1$ Bastian spricht mit Herrn Koreander.

In dem Gespräch Bastians mit Herrn Koreander werden drei Handlungsaspekte unauflösbar miteinander verknüpft:

Bastian besteht die Erprobung durch Herrn Koreander nicht, denn Bastian kann ihn nicht davon abbringen, ihn und alle Kinder zu verachten. Herr Koreander signalisiert zwar ein wachsendes Interesse an Bastian, das Bastian aber nicht in eine veränderte Grundhaltung verwandeln kann (H_{1neg}).

Indem Herr Koreander Bastian als "Versager auf der ganzen Linie"[563] charakterisiert, führt er ihn als Anti- und Nicht-Helden in die Erzählung ein. Bastian ist zwar - wie später deutlich wird - der eigentliche Held der Erzählung, aber als solcher wird er noch nicht erkannt, und er sieht sich auch selbst noch nicht in eben dieser Rolle (X_1).

In dem Gespräch mit Herrn Koreander kristallisiert sich Bastians psychische, familiäre und soziale Situation heraus. Es mangelt ihm an Zuwendung, Anerkennung und Selbstvertrauen. Bastians Probleme hängen - wie sich später zeigt - miteinander zusammen und bilden ein einziges Konglomerat, das ich im Sinne Propps als Mangelsituation (α_1) beschreibe.

g_1 Bastian wird von einem Buch unwiderstehlich angezogen.

Die noch nicht begonnene Handlung des zweite Strangs wird von Michael Ende in eine Beziehung zur Handlung Bastians gesetzt. Die Anziehungskraft des Buches ist ein Vorspiel für die Konstituente Z_1, denn g_1 dient der Motivierung von Z_1. Damit ist die Konstituente g_1 gleichzeitig eine Einleitung für das auslösende Moment im Verschmelzungsvorgang.

Zu erwähnen ist außerdem noch, daß die Anziehungskraft des Buches Endes Erzählung in Beziehung zur phantastisch-okkulten Literatur setzt[564].

---

561 Propp: MdM. S. 44.

562 Ebd. S. 44.

563 Ende: DuG. S. 9.

564 Sowohl für Endes Erzählung als auch für die phantastische Literatur gilt: "Die okkulte Welt wird also nicht vom Ich gesucht, sondern sie tritt von sich aus an das Ich heran." Wünsch: Die fantastische Literatur. S. 232. Über Bastian wird gesagt: "Irgendetwas hielt ihn fest, er

Z_1 Bastian gelangt in den Besitz des Buches.
Bastian glaubt, einen Diebstahl begangen zu haben, aber der Erwerb des Zaubermittels erfolgt nicht durch Raub, weil Herr Koreander später beteuert, er habe das angeblich gestohlene Buch nie besessen[565].

R_2 Bastian rettet sich auf den Dachboden seiner Schule.
Michael Ende erwähnt keine tatsächlich vorhandenen Verfolger. Bastian flüchtet in Wahrheit vor seinem schlechten Gewissen[566].

Z_2 Bastian benutzt das Zaubermittel. Er beginnt, das Buch zu lesen.
Von nun an bis zu seinem Eintritt nach Phantásien liest Bastian fast nur noch. Beim Lesen erkennt er zunehmend, daß er selbst der Held seines Buches ist.

N_1 Bastian reflektiert über das Lesen von Büchern.
Obwohl solche reflektierenden Einschübe die Handlung nicht vorwärtsbringen, sind sie doch typisch für den ersten Strang. Sie sind nicht nur Beiwerk, sondern ein konstitutives Merkmal. Es ist notwendig, diesen Elementen eine Konstituente zuzuordnen, damit das Strukturbild des Strangs nicht verfälscht wird. Da ein solches Reflektieren märchenuntypisch ist, ordne ich diesem Verhalten die Konstituente N_1 zu[567].

N_2/α_1 Bastian reflektiert über seine familiären Verhältnisse.
Bastian denkt vor allem an seinen Vater, seine verstorbene Mutter und an seine Schulklasse. Bastian und sein Vater erhalten dadurch

---

wußte nicht was. [...] Bastian wurde sich bewußt, daß er die ganze Zeit schon auf das Buch starrte [...]. Es war, als ginge eine Magnetkraft davon aus, die ihn unwiderstehlich anzog." Ende: DuG. S. 10. "Jetzt war ihm klar, daß er überhaupt nur wegen dieses Buches hierhergekommen war, es hatte ihn gerufen, weil es zu ihm wollte [...]." Ebd. S. 10-12. "Der Held ist also ein Auserwählter, dem sich der okkulte Raum aus eigener Initiative nähert [...]." Wünsch: Die fantastische Literatur. S. 232.

565 Vgl. Ende: DuG. S. 424-426.

566 Vgl. ebd. S. 12-14.

567 Der Autor nutzt die Passage dieser Konstituente für eine Kritik an der realistischen Kinderliteratur, die nach Endes Meinung kaum ohne den erhobenen pädagogischen Zeigefinger auskommt. Damit bezieht Ende 1979 Position gegen die damals dominierende Richtung der Kinderliteratur.
"Er [Bastian, M. S.] mochte keine Bücher, in denen ihm auf eine schlechtgelaunte und miesepetrige Art die ganz alltäglichen Begebenheiten aus dem ganz alltäglichen Leben irgendwelcher ganz alltäglichen Leute erzählt wurden. [...] Außerdem haßte er es, wenn er merkte, daß man ihn zu etwas kriegen wollte. Und in dieser Art von Büchern sollte man immer, mehr oder weniger deutlich, zu was gekriegt werden." Ebd. S. 26. Endes Kritik ist eigentlich unangebracht, denn auch er will ja den Leser erziehen und zu etwas ´kriegen´. Vgl. hierzu auch Hetmann, Frederik: Die Freuden der Fantasy. Von Tolkien bis Ende. Frankfurt a. M. 1984. S. 114.

mehr Individualität, aber sie werden auch zunehmend als Außenseiter erkennbar. Diese Reflexionen (N_2) dienen also dazu, Bastians Mangelsituation (α_1) zu charakterisieren.

N_3/α_1 Bastian reflektiert über seine Mitschüler und seine Lehrer.
Die Darstellung der Lehrer und des Unterrichts ist kritisch, aber sehr an Klischees orientiert[568]. Auch diese Reflexionen (N_3) dienen dazu, Bastians Mangelsituation (α_1) zu charakterisieren.

N_4/α_1 Bastian reflektiert über seinen Körper.
Wieder dient eine Reflexion (N_4) der Darstellung seiner Mangelsituation (α_1). Bastian mangelt es an einem selbstsicheren Umgang mit seiner nicht besonders vorteilhaften Gestalt.

N_5/α_{1contr} Bastian identifiziert sich mit Atréju und macht ihn sich zum Vorbild.
Während der Identifikation verdrängt Bastian vorübergehend seine Mangelsituation (α_{1contr}). Da eine Identifizierung des Protagonisten mit Buchhelden märchenuntypisch ist, benutze ich außerdem die Konstituente N_5. Bastians Orientierung an Atréju zeigt, daß Bastian sich gerne verändern würde. Diese Entwicklungsbereitschaft und Entwicklungsbedürftigkeit entfaltet ihre Bedeutsamkeit erst im dritten Handlungsstrang.

Sch_2 Bastian begegnet der hilfsbedürftigen ´Kindlichen Kaiserin´.
Bastian erlebt eine Erscheinung der ´Kindlichen Kaiserin´. Propp fordert für Begegnungen, "die Suchaktionen auslösen"[569], eine Transkription mit B; Begegnungen, die "zum Empfang des Zaubermittels führen"[570], sind dagegen mit Sch zu übersetzen. Da Bastian keine langwierigen Suchaktionen aufnimmt, sondern den zauberkräftigen Namen der Kaiserin geschenkt bekommt, muß die Transkription mit der Konstituente Sch erfolgen.
Über die Erprobung Bastians durch die Kaiserin läßt sich mit Propp sagen: "Manchmal handelt es sich auch nur um einen Zustand der Hilflosigkeit, ohne daß der Bedrängte eine entsprechende Bitte

---

568 Der Name des Geschichtslehrers ist seine Charakterisierung. Er heißt Herr "Dröhn". Dieser zumeist schlechtgelaunte Lehrer "dröhnt" Bastian die Ohren voll mit nutzlosen Daten aus der Geschichte und macht Bastian gerne vor der Klasse lächerlich, wenn er beweisen kann, daß Bastian die Geschichtsdaten nicht auswendig aufsagen kann. Vgl. Ende: DuG. S. 38. Auch der Erdkundeunterricht bei Frau "Karge" ist an kargen Namen und Zahlen orientiert. Vgl. ebd. S. 49.

569 Propp: MdM. S. 68.

570 Ebd. S. 68.

äußert [...]. In diesen Fällen wird dem Helden die Möglichkeit geboten, Hilfe zu leisten. Objektiv handelt es sich um eine Erprobung, obwohl sie subjektiv von dem Helden nicht als solche empfunden wird [...]."[571]

Z_3 Bastian erhält das Zauberwort "Mondenkind".
Dieses Zauberwort ist der neue Name, den Bastian der ´Kindlichen Kaiserin´ geben muß. Bastian errät oder erörtert nicht, wie die ´Kindliche Kaiserin´ heißen könnte, sondern bekommt den neuen Namen auf wundersame Weise geschenkt. Mit einem Mal weiß er den neuen Namen der Kaiserin einfach[572].

E_1 Bastian erkennt, daß er selbst der wahre Held ist.
Bastians Einsicht, daß er selber die Hauptrolle im Buch spielt, ist sehr langsam vorbereitet worden. Auf dem Weg zu dieser Erkenntnis hat Bastian zwischen Faszination und Angst geschwankt. Nun, als es ernst wird, "wäre er am liebsten davongelaufen"[573], aber schließlich akzeptiert er: "Nur er allein, Bastian, konnte eingreifen."[574] Diese Erkenntnis wurde Bastian zwar zuletzt durch den Terror der ewigen Wiederholungen aufgezwungen, aber für Propp zählt das Ergebnis[575]. Entscheidend ist nicht, *wie* Bastian seine Rolle erkennt, sondern *daß* er sie erkennt.

$L_1/H_2/\uparrow_1$ Bastian spricht den neuen Namen der ´Kindlichen Kaiserin´ aus.
"Im selben Augenblick geschahen mehrere Dinge zugleich."[576] Bastian rettet Phantásien vor dem Nichts (L_1), er erfüllt die unausgesprochene Bitte der ´Kindlichen Kaiserin´ (H_2), und er wird in das Buch hineingezogen ($\uparrow_1$).
Die Dreier-Konstituente $L_1/H_2/\uparrow_1$ ist der Punkt, an dem der erste und der zweite Handlungsstrang zum dritten Strang verschmelzen. Auf diesen Punkt hin ist der erste Teil der Erzählung konzipiert. Alle drei Handlungslinien verschmelzen in dem Wort "Mondenkind". Das Konstituentenelement L_1 ist das Endstück des zweiten Handlungsstrangs; H_2 ist die letzte Handlungskonstituente

---

571 Ebd. S. 45.
572 Vgl. Ende: DuG. S. 161.
573 Ebd. S. 189.
574 Ebd. S. 190.
575 Vgl. Propp: MdM. S. 27.
576 Ende: DuG. S. 190.

des ersten Strangs vor Bastians Eintritt nach Phantásien; und $\uparrow_1$ ist der Beginn des dritten Handlungsstrangs. Die Enden der Stränge sind gerade noch zu erkennen, aber sie bilden in dem Wort "Mondenkind" schon eine neue Einheit.
Mit H_2 und L_1 werden offene Konstituentenklammern der ersten beiden Stränge geschlossen. Außerdem wird mit $\uparrow_1$ zugleich die große Klammer des dritten Strangs geöffnet.

L_2 Bastian gewinnt ein neues Verhältnis zu sich und zu seinem Vater.
Dies ist die erste Konstituente, die nach der völligen Verschmelzung im dritten Strang wieder ganz dem ersten Handlungsstrang angehört. Bastian kann mit den Erfahrungen, die er aus Phantásien mitgebracht hat, sein Verhältnis zu sich selber und zu seinem Vater auf eine neue Basis stellen. Seine zentralen Probleme sind damit beseitigt[577]. Die Handlungsklammer, die mit α_1 geöffnet wurde, ist nun mit L_2 geschlossen worden.

H_{3pos} Bastian besteht nun die Probe von Herrn Koreander.
In diesem zweiten Gespräch besteht Bastian die Erprobung durch Herrn Koreander, denn am Ende des Gesprächs ist ihm Herr Koreander freundlich gesonnen und achtet ihn.

Z_4 Herr Koreander bietet Bastian die Freundschaft an.
Nun wird mit H_{3pos} und Z_4 diejenige Handlungsklammer geschlossen, die mit Sch_1 und H_{1neg} geöffnet worden ist.

8.2.2 Transkriptionsliste zum zweiten Handlungsstrang

A_1 Die Schädigungen des Nichts werden berichtet.
Aus den Botenberichten und den Unterhaltungen der Ärzte wird die Schädigung ersichtlich. Ein Zusammenhang zwischen der Krankheit der ´Kindlichen Kaiserin´ und dem Vordringen des Nichts wird mehrfach angedeutet, aber noch nicht definitiv bestätigt[578].

α_2 Die Ärzte benötigen ein Heilmittel.

H_4 Atréju bewahrt auf der Jagd einen Büffel vor dem Tod.

---

577 Bastians Probleme in der Schule werden noch nicht einmal mehr erwähnt. Sie sind für ihn völlig nebensächlich geworden.

578 Vgl. ebd. S. 30, S. 36 und S. 37.

B_1/B_2 Atréju empfängt einen Doppelauftrag.

Die ´Kindliche Kaiserin´ ist die eigentliche Auftraggeberin, aber sie kann diese Rolle aufgrund ihrer Krankheit nur in Stellvertretung durch Caíron wahrnehmen[579]. Der Handlungskreis der Auftraggeberin verteilt sich auf zwei Personen.

Atréju erhält zwei aufeinander aufbauende Aufgaben: Er soll ein Heilmittel (Bastian) "finden"[580] (B_1) und Phantásien damit "retten"[581] (B_2). Der erste Auftrag (B_1) ist darauf gerichtet, den Mangel (α_1) zu beseitigen. Der zweite Auftrag (B_2) zielt darauf ab, die dem Mangel zugrundeliegende Schädigung (A_1) beiseite zu räumen.

C_1 Atréju will sein Volk verlassen.

Atréjus Handlung gemäß des ersten Auftrags (B_1) setzt ein[582]. Zu einer Handlung gemäß des zweiten Auftrags (B_2) kommt es jetzt noch nicht, denn der Beginn der Handlung gemäß des zweiten Auftrags setzt notwendigerweise die Erfüllung des ersten Auftrags voraus. Die Heilung der ´Kindlichen Kaiserin´ (die Rettung Phantásiens) kann erst dann beginnen, wenn Atréju ein Heilmittel (Bastian) gefunden hat.

M_1/Z_5 Atréju wird mit Auryn als Beauftragter der Kaiserin gekennzeichnet.

Auryn ist nicht nur ein Zaubermittel (Z_5), sondern auch eine Markierung (M_1).

---

579 Caíron ist als Vermittler zwischen dem Hof der Kaiserin und dem Zelt Atréjus notwendig, um einerseits die Entrücktheit der Kaiserin und andererseits das naturverbundene Heldentum Atréjus zu betonen.

580 Ebd. S. 42.

581 Ebd. S. 42.

582 Caíron sagt zu Atréju auf dessen Frage, wo er beginnen soll: "´Überall und nirgends [...]. [...] Von nun an bist du allein, und niemand kann dir raten. Und so wird es auch sein bis zum Ende der Großen Suche [...].´" Ebd. S. 44. "Das innere Ordnungsprinzip dieser Themen liegt in der verborgenen Führung, die dem Helden zuteil wird, [...] und das ist ganz märchencharakteristisch, denn dieser ´eigene´ Weg ist der richtige Weg." Röhrich: Märchen und Wirklichkeit. S. 235. Wenn der Märchenheld bzw. Atréju tatsächlich den richtigen Weg findet, dann ist dies "kein ´blinder´ Zufall [...], sondern hinter dem Geschehen steht ein latenter Schicksalsglaube [...]." Ebd. S. 235. Die Struktur der Vermittlung Atréjus entspricht also ganz derjenigen im Märchen.
Diese Konstruktion erinnert aber nicht nur an das Märchen, sondern auch an die phantastische Literatur: "Das aufbrechende Subjekt kann somit keinerlei Vorgaben über Wege und Ziele besitzen und es kann sie auch nicht von anderen erhalten. Immer wieder wird folgerichtig [...] thematisiert, daß auch kein magischer Helfer das Subjekt bei der Suche nach Wegen und Zielen unterstützen kann [...]." Wünsch: Die fantastische Literatur. S. 233.

$\uparrow_2$ Atréju bricht auf.

V_1 Atréju wird von dem Werwolf Gmork verfolgt.

Sch_3 Atréju begegnet im Traum dem auf der Jagd verschonten Büffel.
Die Probe des Schenkers hat Atréju bereits im Vorfeld dieser Begegnung bestanden, denn er hatte seinen Büffel auf seiner Jagd verschont (H_4). Dieser Umstand wird von dem Büffel jetzt ausdrücklich betont[583].

Z_6/W_1 Der Büffel hilft Atréju, indem er ihm den Weg nach Norden weist.
Der Büffel verrät Atréju, daß er sich zur Uralten Morla begeben muß. Der Schenker wird zum Helfer (Z_6), indem er Atréju den Weg zeigt (W_1). Mit der Transkription Z/W übernehme ich ein Übersetzungsmuster Propps, der in seiner ausführlichen Beispielanalyse eines Märchens eine solche Wegweisung ebenfalls als Belohnung eines Schenkers (Z/W) übersetzt[584]. Da Belohnung und Wegweisung identisch sind, liegt eine morphologische Doppelbedeutung vor.

P_1 Atréju muß gegen die Traurigkeit ankämpfen.

$Lö_1$ Atréju durchquert die Sümpfe.

Sch_3 Atréju begegnet der Uralten Morla. Ein Rededuell beginnt.

H_5/E_2 Atréju gibt sich mit Auryn zu erkennen und gewinnt das Rededuell.

Z_7/W_2 Morla verrät die Ursache der Krankheit und weist den Weg.
Während des Gesprächs wird die vermutete Verbindung zwischen der Krankheit der ´Kindlichen Kaiserin´ und der Zerstörung Phantásiens zur Gewißheit.

P_2 Atréju muß die ´Toten Berge´ überqueren.

$Lö_2$ Atréju überquert sie bis zum ´Tiefen Abgrund´.

Sch_5/Sch_6 Atréju begegnet Ygramul und Fuchur.
Um Ygramuls Probe zu bestehen, muß Atréju verhindern, daß er gefressen wird. Fuchurs Probe ist nach Propp von indirekter Art, denn er befindet sich in einer hilflosen Lage, aus der er sich selbst

---

583 Vgl. Ende: DuG. S. 54.

584 Vgl. Propp: MdM. S. 96-97. Für eine Wegweisung sieht Propp ausdrücklich das Element W vor. Vgl. ebd. S. 53. Es wäre falsch, in der Wegweisung eine neue Aussendung (B) zu sehen, weil Atréju keinen neuen Auftrag beginnt, sondern nach wie vor seine bisherige Suche fortsetzt. Die Reise zum Hornberg, wo die Uralte Morla haust, ist keine neue Erzählung, sondern die Fortsetzung einer unbeendeten Geschichte.

nicht befreien kann. Atréju erhält nun die Möglichkeit, dem Schenker Fuchur zu helfen.

H_6/E_3 Atréju gibt sich zu erkennen und verhindert, daß er gefressen wird.

$Z_8/W_3/R_3/H_7$ Atréju erfährt Ygramuls Geheimnis. Er kommt zu den Zweisiedlern.
Ygramuls tödliches Gift gibt dem Opfer die Möglichkeit, sich innerhalb einer Stunde an einen beliebigen Ort Phantásiens zu wünschen. Diesen Dienst bietet Ygramul Atréju an (Z_8). Atréju willigt in den giftigen Biß ein und gelangt in die unmittelbare Nähe des ´Südlichen Orakels´ zu den Zweisiedlern (W_3). Dadurch entkommt Atréju - ohne es zu ahnen - knapp seinem Verfolger (R_3). Indem Atréju Ygramuls Geheimnis entlockt hat, verhilft er gleichzeitig auch Fuchur zur Flucht (H_7).

Z_9 Fuchur bietet sich zum Dank Atréju als Helfer an.
Fuchur wird vom Schenker (Sch_6) zum Helfer (Z_9).

Sch_7/Sch_8 Atréju kommt zu den Zweisiedlern: Urgl und Engywuck.
Urgl verzichtet auf Forderungen oder Erprobungen. Engywuck bittet Atréju um Hilfe für seine wissenschaftlichen Forschungen[585].

Z_{10} Urgl gibt Atréju und Fuchur ein Gegengift.

Z_{11} Engywuck erzählt Atréju von den drei magischen Toren.

P_3 Atréju muß die drei magischen Tore passieren.

$Lö_3$ Atréju läßt alle drei Tore hinter sich.
Beim dritten Tor ist der Text so gestaltet, daß der Schluß nahe liegt, Atréju habe das Tor nur mit Hilfe Bastians durchqueren können. Der Text läßt aber auch genauso die Deutung zu, daß Atréju den Weg alleine gefunden hat. Es kann deshalb nicht eindeutig entschieden werden, ob an dieser Stelle Bastians Einfluß maßgeblich für $Lö_3$ war[586].
Das letzte Tor kann nur derjenige passieren, der seinen Willen, das Tor zu durchqueren, aufgegeben hat. "Sich selbst vergessen, sich

---

585 "Engywuck stellt dabei eine Persiflage auf den praxisfernen Wissenschaftler dar, der alles bedächtig studiert, aber dennoch zu keinem ersichtlichen Ergebnis kommt, obwohl wiederum seine Instrumente Atréju weiterbringen [...]. Endes Kritik am wissenschaftlichen Rationalismus ist hier durchaus dialektisch gestaltet, denn er zeigt ja einerseits wie es ohne wissenschaftliche Forschungen nicht geht, aber ein zuviel davon auch nicht weiterhilft." Wilke: Poetische Strukturen der Moderne. S. 208.

586 Vgl. Ende: DuG. S. 101.

verlieren: Dies scheint von alters her der Topos, unter dem die bürgerliche Identität den Weg zu sich selbst finden soll [...]."[587]

Sch_9 Atréju begegnet Uyalála, der ´Stimme der Stille´.
Atréju wird auf die Probe gestellt, ob er in Versen sprechen kann.

H_8 Atréju spricht in Versen.

Z_{12}/W_4 Die ´Stimme der Stille´ verrät Atréju die Bedeutung der Menschen.
Atréju versteht diese Hilfe fälschlicherweise als eine Wegweisung (W_4) über die Grenzen Phantásiens hinaus zu den Menschen. Er übersieht dabei die Grenzen seiner Handlungsmöglichkeiten[588].

H_9 Atréju verrät Engywuck etwas für seine Forschungen.
Engywuck ist erschüttert, denn nach der Zerstörung des Orakels haben seine Forschungen ihren Sinn verloren.

b_1 Fuchur warnt Atréju weiterzufliegen.
Diese Warnung kann als ein Gebot zur Umkehr aufgefaßt werden.

c_1 Atréju mißachtet die Warnung.
Atréju entscheidet, noch eine Stunde weiterzufliegen. Er übertritt somit Fuchurs Gebot.

b_2 Fuchur warnt Atréju vor den Windriesen.
Auch diese Warnung ist ein Gebot.

c_2 Atréju mißachtet die Warnung.
Atréju übertritt somit Fuchurs Gebot.

Sch_{10} Atréju und Fuchur begegnen den streitenden Windriesen.
Atréju wird getestet, ob er sich bei ihnen Gehör verschaffen kann.

H_{10}/E_4 Atréju gibt sich zu erkennen, so daß die Windriesen schweigen.

Z_{13} Die Windriesen verraten Atréju, daß Phantásien grenzenlos ist.
Mit dieser Auskunft scheitert gleichzeitig Atréjus Versuch, Phantásien zu verlassen. Es wird deutlich, daß Atréjus Interpretation von Uyalálas Versen als Wegweisung (W_4) falsch war.

$Z_{14contr}/M_{2contr}/Z_{15contr}$ Atréju verliert bei seinem Sturz ins Meer Fuchur und Auryn.
Diese Konstituentengruppe ist eine Strafe für die Übertretung von Fuchurs Geboten (c_1 und c_2). "Nun war Atréju kein Drachenreiter

---

587 Prondzynsky: DuSnss. S. 21.
588 Vgl. Ende: DuG. S. 111.

mehr und kein Bote der Kindlichen Kaiserin - nur noch ein kleiner Junge."[589]

P_4/K_1 Atréju muß der Anziehungskraft des Nichts widerstehen.
Da Atréju in eine direkte Konfrontation mit dem Schadensstifter (dem Nichts) gerät, erscheint eine Transkription mit K angemessen[590]. Weil aber Atréju direkt nach der Auseinandersetzung nicht - wie Propp fordert - das Heilmittel in die Hände fällt, ist eine Übersetzung mit K zugleich unmöglich[591]. Die Begegnung mit dem Nichts ist einerseits eine direkte Konfrontation mit dem Schadensstifter, aber sie beendet andererseits nicht seine Suche und stellt insofern nur eine schwere Prüfung dar.

$Lö_4/S_1$ Atréjus Wille siegt über die Anziehungskraft des Nichts.

X_2 Atréju betritt unerkannt die Spukstadt.

Sch_{11} Atréju begegnet Gmork, der Atréju nach seinem Namen fragt.

H_{11} Atréju besteht die Probe, indem er sich "Niemand" nennt.
Diese Namensgebung und die unerkannte Ankunft in der Spukstadt sind nur deshalb möglich, weil Atréju mit Auryn seine Markierung als Held verloren hat.

Z_{16} Gmork erzählt Atréju vom Zusammenhang der Welten.
Bastian macht durch diese Informationen einen großen Schritt von X_1 zu E_1. Atréju besitzt nun alle Hintergrundinformationen.

$Ü_1$ Gmork entlarvt sich kurz vor seinem Tode selbst.

E_5 Atréju gibt sich dem sterbenden Werwolf zu erkennen.

g_2 Atréju unterliegt der Anziehungskraft des nun toten Werwolfs.
Atréju "näherte sich dem toten Werwolf - er wußte selbst nicht warum"[592].

f_1 Atréju wird betrogen.

---

589 Ebd. S. 127.

590 Die Konstituente K erfordert keinen offenen Waffengang, sondern lediglich eine direkte Konfrontation des Protagonisten mit dem Schadensstifter. Vladimir Propp läßt als Kämpfe beispielsweise auch Wettkampf, Kartenspiele oder Gewichtsvergleiche gelten. Vgl. Propp: MdM. S. 54.

591 Vgl. ebd. S. 54.

592 Ende: DuG. S. 147-148.

Der Werwolf schien tot zu sein, doch noch "über den Tod hinaus war das Böse in ihm mächtig."[593] Atréju ist gewissermaßen vom Schein des Todes betrogen worden (f_1).

x_1 Atréju wird von Gmorks Zähnen festgehalten.
Das Gebiß des Werwolfes hat "zugeschnappt und sich in Atréjus Bein festgebissen."[594] Ein vorläufiges Unglück auf Betrugsbasis (x_1) ist entstanden.

Z_{17} Atréju kann sich mit Unterstützung seines Helfers befreien.

$\downarrow_1$ Atréju und Fuchur kehren zur Auftraggeberin zurück.

M_3/Z_{18} Atréju erhält mit Auryn seine Kennzeichnung wieder.

P_5 Atréju muß zur ´Kindlichen Kaiserin´ finden.

$Lö_5$ Atréju begegnet der ´Kindlichen Kaiserin´.

$M_{4contr}/Z_{contr19}$ Atréju gibt Auryn zurück und verliert dadurch seine Markierung.

L_3 Atréju bringt das Heilmittel (Bastian) zur ´Kindlichen Kaiserin´.
Atréju glaubt zwar versagt zu haben, aber die Kaiserin erklärt ihm, welche Rolle er gespielt hat und daß er den ersten Auftrag erfüllt hat (L_3)[595]. Atréju hat ja in der Tat ein Heilmittel (Bastian) "gefunden" und es zur ´Kindlichen Kaiserin´ "gebracht". Die Lösung des zweiten Auftrags ist jedoch noch nicht erfolgt, denn Phantásien selbst ist noch nicht gerettet. Die Mangelsituation (α_2) ist beseitigt, aber die ihr zugrundeliegende Schädigung (A_1) muß noch eliminiert werden.

C_2 Die Kaiserin will zum ´Alten vom Wandernden Berge´ gehen.
Mit C_2 beginnt nun die Handlung gemäß des zweiten Auftrags.

H^*_1 Atréju darf zur Belohnung vom ´Wasser des Lebens´ trinken.
Atréju trinkt vom Brunnen Auryns. Es wird aber erst sehr viel später (bei Bastians Begegnung mit Aiuóla) deutlich, daß es sich hierbei um eine besondere Auszeichnung bzw. Belohnung handelt: "´Es heißt´, entgegnete sie [Aiuóla, M. S.] leise, ´daß es einige wenige Geschöpfe Phantásiens gibt, die vom Wasser des Lebens trinken durften. [...]´"[596]

---

593 Ebd. S. 148.
594 Ebd. S. 148.
595 Vgl. ebd. S. 165-169.
596 Ebd. S. 394.

$\uparrow_3$ Die Kaiserin verläßt den Elfenbeinturm.

b_3 Der ´Alte vom Wandernden Berge´ warnt die Kaiserin.

c_3 Die Kaiserin mißachtet die Warnung.

Sch_{12} Die Kaiserin begegnet dem ´Alten vom Wandernden Berge´.
Die Probe des Alten besteht aus einem Duell der Blicke. "Es war wie ein schweigender und regloser Kampf."[597]

H_{12} Die Kaiserin gewinnt das Duell.

Z_{20} Der Alte erweist der Kaiserin einen Dienst.
"´Erzähl sie [die unendliche Geschichte, M. S.] mir!´ befahl die Kindliche Kaiserin."[598] Der ´Alte vom Wandernden Berg´ befolgt ihren Befehl.

$L_1/H_2/\uparrow_1$ Phantásien wird gerettet.
Mit L_1 ist nun auch die Schädigung beseitigt. Die Vorarbeit hierzu hat Atréju geleistet, indem er das Heilmittel besorgt hatte[599].

8.2.3 Transkriptionsliste zum dritten Handlungsstrang

$L_1/H_2/\uparrow_1$ Bastian zieht in eine unwirkliche Zwischenwelt aus.
Ihn umgibt "ein samtenes, warmes Dunkel [...]. Er fühlte die Schwere seines Körpers nicht mehr. Er tastete mit den Händen herum und wurde sich bewußt, daß er schwebte. Da waren keine Matten mehr und kein fester Boden."[600] Das eigentliche Phantásien hat er jedoch noch nicht betreten[601].

Sch_{13} Bastian begegnet der ´Kindlichen Kaiserin´.
Eine Probe der Schenkerin entfällt, denn Bastian hat mit der Namensnennung seine Probe ja schon im Vorfeld dieser Begegnung bestanden (H_2).

Z_{21}/f_2 Bastian erhält als Belohnung Wünsche. Er wird dabei betrogen.

---

597 Ebd. S. 186.
598 Ebd. DuG. S. 186.
599 Vgl. zu dieser Konstituente die Kommentare in den Kapiteln 4.3.1 und 8.2.1.
600 Ebd. S. 193. Bastian fragt sich, ob er im Weltraum schwebt. Für einen Moment scheint sich die Erzählung in die Richtung auf die Science-Fiction-Literatur zuzubewegen.
601 Vgl. zu dieser dreifachen Konstituente auch Kapitel 4.3.1 sowie 8.2.1 und 8.2.2.

	Die Belohnung des Helden durch die Schenkerin spiegelt sich in der Konstituente Z_{21}. Das damit einhergehende Betrugsmanöver wird mit dem Element f_2 dargestellt.
Q_1	Bastian wünscht, Mondenkind zu sehen.
L_4/T_1	Bastians Wunsch erfüllt sich. Mondenkind wird sichtbar.
N_6	Phantásien entsteht aus einem Sandkorn neu bzw. wieder. Märchenuntypisch ist das Neu- bzw. Wiederentstehen einer Welt, nämlich Phantásiens (N_6). Aus einem Sandkorn Mondenkinds entspringt ein Keim, aus dem Phantásien wiedergeboren wird, ohne daß Bastian etwas tun muß[602].
W_5	Bastian gelangt in den Nachtwald Perelín.
Q_{2neg}	Bastian wünscht sich, schön zu sein.
L_5/T_2	Bastians Wunsch erfüllt sich. Er nimmt das Äußere eines Prinzen an.
Z_{22}/M_5	Bastian erhält mit Auryn eine Kennzeichnung.
B_3	Eine Inschrift vermittelt Bastian eine Handlungsmaxime. Die Inschrift lautet: "Tu was du willst"[603].
C_3	Bastian will nach seiner Interpretation der Inschrift Auryns handeln. Bastian kommt zu dem Schluß: "Wichtig war allein, daß die Worte die Erlaubnis, nein, geradezu die Aufforderung ausdrückten, alles zu tun, wozu er Lust hatte."[604] Seine Lesart der Inschrift lautet: Tu, was auch immer dir gefällt! Richtig wäre gewesen: Tu, was du *wirklich* willst!
$\uparrow_4$	Bastian verläßt seinen Ausgangspunkt.
Q_{3neg}	Bastian wünscht sich, stark zu sein.
L_6/Z_{23}	Bastians Wunsch geht in Erfüllung. Er erhält sagenhafte Kraft.
Q_{4neg}	Bastian wünscht sich eine Wüste.

602 Vgl. ebd. S. 195-196.

603 Ebd. S. 199. "Was die Maxime selbst betrifft, so hat sie ein gewaltiges literarisches Vorbild: Den Orden der Abtei ´Thelema´ (=Willen), den Francois Rabelais vom Riesen Gargantua einrichten läßt, um eindrücklich die Möglichkeit einer Koexistenz von Ordensregel und Lebensfreude zu dokumentieren". Prondcynsky: DuSnss. S. 49. Berger sieht in der Maxime "eine eindeutig dämonische Handlungsmaxime. Schon Eva wurde mit diesem Satz, wenn auch indirekt, verführt." Berger: Michael Ende. S. 96.

604 Ende: DuG. S. 199.

L_7/N_7	Bastians Wunsch wird Wirklichkeit. Die Wüste Goab entsteht. Auch dieses Element ist märchenuntypisch, weil der echte Märchenheld kein gottähnliches Wesen ist, das nach Belieben neue Länder entstehen lassen kann.
Q_{5neg}	Bastian wünscht sich, mutig zu sein.
Sch_{14}	Graógramán erscheint. Er erprobt Bastian durch einen Blick.
$L_8/Z_{24}/H_{13}$	Bastian beweist Mut und besteht die Probe. Bastians Wunsch nach Mut ist erfüllt worden (L_8). Die Erfüllung des Wunsches stellt eine neue Eigenschaft (Z_{24}) dar. Mit dem Mut widersteht Bastian dem Blick Graógramáns und besteht somit dessen Probe (H_{13})[605].
Z_{25}	Graógramán wird zum Helfer Bastians.
Sch_{15}	Graógramán will, daß Bastian ein Schwert benennt.
H_{14}	Bastian nennt das Schwert "Sikánda".
Z_{26}	Graógramán schenkt Bastian das Zauberschwert Sikánda.
b_4	Graógramán gebietet Bastian, Sikánda nicht willkürlich zu benutzen.
B_4	Graógramán vermittelt Bastian, seinen ´Wahren Willen´ zu tun. Bastian erfährt, daß er Auryns Inschrift falsch interpretiert hat. Er erhält von Graógramán die richtige Deutung und die an sie geknüpfte Aufgabe: "Es heißt, daß du [Bastian, M. S.] deinen Wahren Willen tun sollst."[606]
α_3	Bastian bemerkt, daß er seinen ´Wahren Willen´ gar nicht kennt.
$\uparrow_5$	Bastian verläßt Graógramán. "Eine innere Stimme rief ihn fort."[607]

---

605 Bastian begegnete Graógramán. Bastian "zwang sie [die Angst, M. S.] in sich nieder. Er griff nach AURYN auf seiner Brust und fühlte wie all der Mut [...] in sein Herz strömte [...]." Ebd. S. 212. "Es war wie ein unsichtbares Kräftemessen. Und schließlich senkte der Löwe den Blick." Ebd. S. 213.

606 Ebd. S. 228. Es wird in der Forschung mehrfach darauf hingewiesen, daß es eine Übereinstimmung in der Problemkonstellation zwischen Endes Erzählung und der Lehre der Rosenkreuzer gibt. "Für den einen ist ihr Ziel die Erkenntnis des ´wahren Wesens´ (Rosenkreuzer), für den anderen Selbsterkenntnis im ´wahren Willen´ (Bastian). [...] Um es ganz klar zu machen: Nicht, daß die ´Unendliche Geschichte´ ein alchemistisches Buch wäre bezeichnet die Analogie, sondern ein spezifisches Denk- und Konstruktionsmuster scheint sich [...] zu reproduzieren [...]." Prondzcynsky: DuSnss. S. 27.

607 Ende: DuG. S. 229.

Q_{6neg}	Bastian wünscht sich, berühmt und bewundert zu werden.
P_6	Bastian muß aus dem ´Tempel der Tausend Türen´ herausfinden.
Q_7	Bastian wünscht sich ein Wiedersehen mit Atréju.
$Lö_6$	Bastian findet den Ausgang aus dem ´Tempel der Tausend Türen´.
Sch_{16}/X_3	Bastian begegnet Rittern, die ihm von einem Wettkampf erzählen. Bastian bleibt für alle außer Jicha unerkannt. Da Jichas Entdeckung aber praktisch ohne Folgen bleibt, kann diese partielle Erkennung vernachlässigt werden.
H_{15}	Bastian gewinnt die Wettkämpfe - auch gegen die drei Ritter.
$E_6/L_9/L_{10}$	Bastian wird von Atréju erkannt. Durch diese Identifizierung (E_6) erfüllen sich auch Bastians Wünsche nach einem Wiedersehen mit Atréju (Q_7) und nach Berühmtheit (Q_{6neg}).
Q_{8neg}	Bastian wünscht sich Atréjus Bewunderung.
P_7	Bastian muß einen Dichterwettstreit gewinnen.
$Lö_7$	Bastian gewinnt den Wettstreit.
Sch_{17}	Die Amargánther stehen einem Gebäude hilflos gegenüber.
H_{16}	Bastian hilft den Amargánthern, indem er das Gebäude öffnet.
L_{11}/Z_{27}	Bastian wird von Atréju bewundert und erhält Al´Tsahir.
Z_{28}	Bastian erhält als Helfer drei Ritter und die Mauleselin Jicha. Erst jetzt belohnen die drei von Bastian besiegten Ritter den Helden für die Erfüllung ihrer Probe, indem sie sich ihm als Gefährten anbieten. Dadurch kommt auch Jicha in Bastians Dienst, die ihn von nun an "wie Christus beim Einzug in Jerusalem [...] durch Phantásien"[608] trägt.
Sch_{18}	Bastian begegnet Hynreck, der voller Liebeskummer ist.
Q_{9neg}	Bastian wünscht für Hynreck ein Ungeheuer zur Profilierung herbei.
H_{17}/L_{12}	Gemäß Bastians Wunsch vergißt Hynreck seinen Kummer. Bastians Belohnung entfällt, weil Hynreck sofort davonreitet.
B_5	Atréju vermittelt Bastian, den Rückweg zu suchen.

608 Filz: Ewe. S. 150.

C_4	Bastian erklärt sich bereit, der Aussendung Atréjus zu folgen.
Z_{29}	Atréju und Fuchur bieten Bastian ihre Dienste an.
$\uparrow_6$	Bastian reist von Amargánth ab.
b_5	Atréju warnt Bastian vor den Erinnerungsverlusten.
Sch_{19}	Bastian begegnet den Archarai. Diese bitten um eine Verwandlung.
Q_{10neg}/c_4	Bastian wünscht sich für die Archarai eine neue Gestalt. Dabei übertritt Bastian Atréjus Gebot, mit dem Wünschen sparsam zu sein.
$H_{18}/L_{13}/T_3$	Gemäß Bastians Wunsch werden aus den Archarai Schlamuffen. Bastian hat die Bitte der Schenker erfüllt (H_{18}). Der in Erfüllung gegangene Wunsch (L_{13}) stellt eine Verwandlung der Archarai (T_3) dar.
Z_{30neg}	Bastian wird von den entstandenen Schlamuffen verlacht.
b_6	Fuchur verschärft die Warnung Atréjus.
C_{5contr}	Bastian beschließt, nicht in die Menschenwelt zurückzukehren. Bastian hört also auf, Atréjus Auftrag (B_5) zu befolgen.
W_{6contr}	Bastians und seine Gefährten laufen im Kreis. Eine Ruine kann nicht verlassen werden (W_{6contr}), weil Bastian keinem Wunsch nachgeht und deshalb kein Ziel mehr hat.
Z_{31}/Q_{11neg}	Jicha verhilft Bastian zu dem Wunsch, Mondenkind wiederzusehen. Ein Wunsch (Q_{11neg}) entsteht unter Einwirkung einer Helferin (Z_{31}).
b_7	Atréju relativiert seine und Fuchurs Warnung vor dem Wünschen. Die Warnung wird wiederholt aber relativiert. Die Relativierung ist nicht märchentypisch.
b_8	Fuchur warnt Bastian vor einer Reise zu Mondenkind.
W_7/c_5	Bastian und seine Getreuen verlassen die Ruine. Bastian kann die Ruine nun verlassen, denn Bastian hat nun ein Ziel, das er zu erreichen wünscht (Q_{11neg}). Mit der Reise zum Elfenbeinturm verletzt Bastian das Gebot Fuchurs (c_5).
Sch_{20}	Bastian begegnet vielen Botschaftern, die ihn um Geschichten bitten.

H_{19}	Bastian verspricht, ihnen beim Elfenbeinturm zu helfen. Bastian erfüllt die Bitten zwar noch nicht, aber er reagiert dennoch positiv im Sinne der Schenker.
Z_{32}	Bastian gewinnt diese Geschöpfe als Weggenossen.
Q_{12neg}	Bastian wünscht sich, gefürchtet zu werden.
b_9	Bastian wird gewarnt, Schloß Hórok nicht zu nahe zu kommen.
$a_1/d_1/c_6$	Bastian mißachtet die Warnungen vor Schloß Hórok. Bastian zieht während einer zeitweiligen Entfernung (a_1) von seinen Weggenossen Erkundigungen (d_1) über Schloß Hórok ein. Mit dieser Handlung mißachtet Bastian die Warnung (c_6) vor Schloß Hórok.
b_{10}	Fuchur schlägt Bastian vor, Auryn an Atréju abzugeben.
c_7	Bastian lehnt es ab, Auryn abzulegen.
A_2	Überfall der Panzerriesen auf die Weggenossen Bastians.
α_4	Hýkrion, Hýsbald und Hýdorn werden vermißt.
B_6	Das Unglück, das durch Xayíde entstanden ist, wird verkündet.
C_6	Bastian entschließt sich zur Gegenhandlung.
$\uparrow_7$	Bastian verläßt mit Atréju und Fuchur seine Gefolgschaft.
P_8	Bastian muß die Geiseln befreien.
$Lö_8$	Bastian befreit die drei Geiseln.
K_2	Bastian kämpft mit der Schädigerin in einem Duell der Blicke.
S_2/L_{14}	Xayíde fürchtet sich und verliert das Duell. Mit dem Sieg (S_2) hat sich gleichzeitig Bastians Wunsch erfüllt, denn er wollte ja gefürchtet werden (Q_{12neg}).
$f_3/N_8{\sim}L_{16}/Z_{33}$	Die Herrin Hóroks, Xayíde, betrügt Bastian bei ihrer Unterwerfung. Xayíde gibt vor (f_3), sich Bastian zu unterwerfen (L_{16}). Durch diese scheinbare Unterwerfung nimmt die erreichte Lösung ambivalente Züge an (N_8). Einerseits sind durch Bastians Sieg im Duell alle Drohungen, Forderungen und Schädigungen beiseite geräumt worden, aber andererseits bleibt Xayíde im negativen Sinne aktiv. Die Schädigerin ist zu einer - feindlich gesonnenen - Helferin geworden (Z_{33}). Durch die Unterwerfung hat sich also lediglich Xayídes Personenstatus geändert.

$\downarrow_2$	Bastian kehrt zu den Weggenossen zurück.
b_{11}	Atréju und Fuchur warnen Bastian vor Xayíde.
$Z_{34contr}/c_8$	Bastian distanziert sich von Atréju und Fuchur. Damit mißachtet er gleichzeitig ihre Warnung vor Xayíde (c_8).
f_4	Xayíde fordert Bastian in betrügerischer Absicht zu etwas auf. Bastian soll nämlich Jicha wegschicken.
g_3/Q_{13neg}	Bastian geht auf Xayídes Betrugsmanöver ein. Bastian opfert einen Wunsch.
$L_{17}/Z_{35contr}$	Der Wunsch wird erfüllt. Jicha verläß Bastian.
Sch_{21}	Xayíde fordert Bastian auf, ihren Zaubergürtel zu benennen.
H_{20}	Bastian gibt ihm den Namen "Gémmal".
Z_{36}	Bastian erhält von Xayíde den Zaubergürtel.
f_5	Xayíde täuscht ihm eine Verschwörung Atréjus und Fuchurs vor.
f_6	Xayíde fordert Bastian in betrügerischer Absicht zu etwas auf. Xayíde redet ihm den Wunsch ein, weise zu werden.
g_4/Q_{14neg}	Bastian geht auf Xayídes Betrugsmanöver ein. Bastian wünscht sich nämlich Weisheit.
L_{18}/Z_{37}	Der Wunsch nach Weisheit wird erfüllt. Bastian wird als der "Große Wissende" tituliert. Bastian erhält eine besondere Eigenschaft (Z_{37}): Weisheit.
Sch_{22}	Er begegnet den ´Tief Sinnenden´. Sie befragen ihn.
H_{21neg}	Bastian gibt ihnen eine richtige, aber unbefriedigende Erklärung.
Q_{15neg}	Bastian wünscht, die Panzerriesen Xayídes zu beherrschen.
L_{19}/Z_{38}	Bastians Wunsch erfüllt sich. Die Panzerriesen werden seine Helfer.
U_1	Atréju erhebt unrechtmäßige Ansprüche auf Auryn.
$Ü_2$	Bastian überführt Atréju als "Verräter".
g_5/St_1	Bastian geht auf Xayídes Betrug ein. Er verbannt nämlich Atréju und Fuchur.
f_7	Xayíde fordert Bastian in betrügerischer Absicht zu etwas auf. Sie gibt ihm den Wunsch ein, Kaiser zu werden.

$g_6/Q_{16neg}/U_2$	Bastians geht auf den Betrug ein. Er wünscht, Kaiser zu werden. Der Anspruch Bastians auf die Nachfolge Mondenkinds ist unrechtmäßig (U_2).
L_{20neg}	Bastians Wunsch bleibt unerfüllt. Er sieht Mondenkind nicht wieder.
$L_{21neg}/H*_{2neg}$	Bastians Wunsch bleibt unerfüllt. Die Krönung bleibt unvollendet.
A_3	Atréju erklärt Bastian den Krieg.
B_7	Das Unglück wird verkündet.
C_7	Bastian entschließt sich, gegen Atréju in die Schlacht zu ziehen.
K_3	Es kommt zum Kampf zwischen Bastian und Atréju.
M_6/c_8	Atréju wird mit einer Wunde markiert. Bastian hat ein Verbot übertreten, weil er Sikánda willkürlich benutzt hat.
S_3	Bastian besiegt Atréju.
L_{22}	Das Unglück, das Atréjus Rebellen geschaffen haben, ist beseitigt.
V_2	Bastian verfolgt die fliehenden Rebellen und Atréju.
d_2	Bastian zieht bei Argax Erkundigungen über ehemalige Kaiser ein.
$C_{8contr}/C_9/$	Bastian beginnt, seine Handlungen umzustellen.
A_4/L_{23}	Bastian gibt seinen großzügigen Umgang mit den Wünschen, zu dem ihn die Inschrift Auryns nach seiner Interpretation aufforderte, endgültig auf (C_{8contr}). Er beschließt nun erneut, den Rückweg in seine Welt zu suchen (C_9), weil in der ´Alten Kaiser Stadt´ eine drohende Schädigung (A_4) erkennbar wird. Mit C_{8contr} und C_9 entzieht er sich auch endgültig dem schädlichen Einfluß Xayídes (L_{23}).
Q_{17}	Bastian wünscht sich, zu einer Gemeinschaft zu gehören.
L_{24}	Bastian wird in die Gemeinschaft der Yskari aufgenommen.
Q_{18pos}	Bastian wünscht sich, geliebt zu werden.
L_{25}	Bastian wird von Aiuóla aufgenommen und mütterlich geliebt.
$Q_{19pos}/$	Der Wunsch, lieben zu können, führt ihn zum ´Wahren Willen´.
$N_9{\sim}E_7/L_{26}$	Diese Erkenntnis des Helden (E_7) erfolgt nicht aufgrund von anderen Personen wegen äußerer Kennzeichen (M), sondern von

ihm selbst infolge eines inneren Entwicklungsweges (N~W). Die Märchenkonstituente wird von märchenfremden Zügen (N_9) verzerrt. Mit der Erkenntnis des ´Wahren Willens´ beseitigt Bastian den Mangel (L_{26}), dessen er sich bei Graógramán bewußt wurde.

α_5 Bastian mangelt es an der Fähigkeit, seinen ´Wahren Willen´ zu tun.

B_8 Aiuóla trägt ihm auf, vom ´Wasser des Lebens´ zu trinken.
Nach der *Erkenntnis* seines ´Wahren Willens´ muß Bastian nun jedoch noch die *Fähigkeit*, den ´Wahren Willen´ zu tun, erwerben.

C_{10} Bastian ist bereit loszuziehen.

$\uparrow_8$ Bastian verläßt das Änderhaus der Dame Aiuóla.

Sch_{23} Bastian trifft Yor. Bastian muß nach einem Traum schürfen.

H_{22} Bastian schürft fleißig im ´Bergwerk der Bilder´.
Damit sich Bastians ´Wahrer Wille´ verwirklichen kann, muß sich Bastian "auf eine pränatale Daseinsstufe"[609] begeben: "Eingerollt wie ein ungeborenes Kind im Leib seiner Mutter lag er in den dunklen Tiefen der Grundfesten Phantásiens und schürfte geduldig nach einem vergessenen Traum [...]."[610]

Z_{39} Bastian gräbt ein Traumbild seines Vaters aus.
Sein ´Wahrer Wille´ hat nun einen konkreten Bezugspunkt bekommen.

Sch_{24} Bastian trifft die Schlamuffen, die ihre Rückverwandlung fordern.

H_{23neg} Bastian lehnt ab.

Z_{40} Atréju und Fuchur erscheinen als Helfer.

$Z_{41contr}$ Bastians Traumbild wird zerstört.
Die Zerstörung des Zaubermittels geht auf die Initiative der Schlamuffen zurück.

M_{7contr}/ Bastian legt Auryn ab. Dabei betritt Bastian das Innere Auryns.
$Z_{42contr}/W_8$ An diesem Ort halten sich zwei Schlangen gegenseitig unter Kontrolle. Durch "die Balance zwischen zwei sich widersprechenden Kräften, die sich - wie Yin und Yang, die konträren Grundprinzipien der chinesischen Philosophie -

609 Ebd. S. 151.
610 Ende: DuG. S. 404.

wechselseitig bannen, [entsteht, M. S.] eine Art ´prästabilierte Harmonie´der Welt."[611]

Bastians Reise durch Phantásien begann mit dem Empfang Auryns und endet nun mit der Abgabe Auryns. Es kann gesagt werden, daß die Handlung nach einem großen Bogen zu ihrem Ausgangspunkt zurückkehrt. Der Kreis schließt sich.

Sch_{25} Auryn stellt Bastian auf die Probe.

H_{24neg} Bastian reagiert nicht.

H_{25} Atréju reagiert an Stelle Bastians.

$T_4/Z_{43}/L_{27}/C_{11}$ Bastian badet im ´Wasser des Lebens´.

"Er hat den übermäßigen Wunschmenschen, der er geworden war, ausgezogen und steht wieder nackt und bloß da, [...] aber innerlich bereit [...], den neuen Menschen anzuziehen, erwachsen zu werden."[612]

Mit der äußerlichen Rückverwandlung in seine alte Gestalt (T_4) erhält Bastian von Auryn die Fähigkeit, Liebe zu geben (Z_{43}), und beseitigt somit den Mangel, den er bei Aiuóla empfunden hat (L_{27}). Aufgrund der erhaltenen Fertigkeit ist Bastian nun bereit, zur Gegenhandlung in der Menschenwelt überzugehen (C_{11}). Bastians Weg zu sich selbst ist mit den ´Wassern des Lebens´, die zwar nicht nur aber "häufig in der buddhistischen Lehre vorkommen"[613], abgeschlossen[614].

Sch_{26} Auryn stellt Bastian zum zweiten Mal auf die Probe.

H_{26neg} Bastian reagiert wieder nicht.

H_{27} Atréju reagiert erneut an Stelle Bastians.

$Z_{44}/\downarrow_3/L_{28}$ Bastian gelangt durch Auryn in die Menschenwelt zurück.

Auryn wird zum Helfer (Z_{44}) für seine Rückkehr ($\downarrow_3$). Mit der Rückkehr hat er gleichzeitig die Mission erfüllt, mit der er von Amargánth aufgebrochen war (L_{28}).

---

611 Filz: Ewe. S. 151.

612 Kuckartz: Michael Ende "Die unendliche Geschichte". S. 81.

613 Ludwig: Was du ererbt von deinen Vätern hast... S. 44.

614 "Bastian tritt durch sein Bad in den ´Wassern des Lebens´ wieder zu seinen Ursprüngen zurück. Darum ist er nackt und fühlt sich wie neugeboren. Die Quelle ist auch ein Urbild der Selbstfindung und Innenschau, denn mit dem Bad hat Bastians Persönlichkeitsentfaltung die Vollendung erreicht." Ebd. S. 173.

8.3 Verzeichnis der benutzen Literatur

8.3.1 Primärliteratur

Ende, Michael: Die unendliche Geschichte. Von A bis Z mit Buchstaben und Bildern versehen von Roswitha Quadflieg. Stuttgart 1979.

Ende, Michael: Michael Endes Zettelkasten. Skizzen und Notizen. Stuttgart 1994.

Eppler, Erhard. **Ende**, Michael. **Tächl**, Hanne: Phantasie/Kultur/Politik. Protokoll eines Gesprächs. Stuttgart 1982.

8.3.2 Sekundärliteratur

Arnold, Sabine: "Unendliche Wissenschaft" anstelle einer "Schule der Phantasie"? In: Diskussion Deutsch 90 (1986). S. 443-447.

Baumgärtner, Alfred Clemens: Phantásien, Atlantis und die Wirklichkeit der Bilder. Notizen beim Lesen und Wiederlesen von Michael Endes Buch "Die unendliche Geschichte". In: Michael Ende zum 50. Geburtstag. Hg. von Hans-Jörg Weitbrecht. 2. Auflage. Stuttgart 1981. S. 36-43.

Bausinger, Hermann: Märchen, Phantasie und Wirklichkeit. Frankfurt 1987 (= Jugend und Medien, Band 13).

Bausinger, Hermann: "Historisierende" Tendenzen im deutschen Märchen seit der Romantik. Requisitverschiebung und Requisiterstarrung. In: Wirkendes Wort 10 (1960). S. 279-286.

Berger, Klaus: Michael Ende. Heilung durch magische Phantasie. Mit einem Vorwort von Ulrich Skambraks. 2. Auflage. Wuppertal 1988.

Binder, Alwin: Michael Endes "Unendliche Geschichte" als ´Schule der Phantasie´? In: Diskussion Deutsch 86 (1985). S. 585-598.

Caillois, Roger: Das Bild des Phantastischen. Vom Märchen bis zur Science Fiction. In: Phaicon. Hg. von Rein A. Zondergeld. Frankfurt a. M. 1974 (= Almanach der phantastischen Literatur, Band 1). S. 44-83.

Däschler, Eberhard: Mythos. In: Metzler-Literatur-Lexikon. Begriffe und Definitionen. Hg. von Günther und Irmgard Schweikle. 2. überarbeitete Auflage. Stuttgart 1990. S. 316-317.

Dundes, Alan: The Morphology of North American Indian Folktales. In: Folklore Fellow Communications 195 (1964). S. 7-134.

Dürrenmatt, Friedrich: Die Physiker. Eine Komödie in zwei Akten. Neufassung 1980. Zürich 1985 (= Werkausgabe in 30 Bänden, Band 7).

Elser, M. **Ewald**, S. **Murrer**, G.: Enzyklopädie der Religionen. Augsburg 1990.

Filz, Walter: Es war einmal? Elemente des Märchens in der deutschen Literatur der siebziger Jahre. Diss. Köln. Frankfurt a. M. 1989 (= Kölner Studien zur Literaturwissenschaft, Band 1).

Grindt-Dannenberg, Dorothee: Zur Funktion phantastischer Elemente in der erzählenden Jugendliteratur. In: Aspekte der erzählenden Jugendliteratur. Eine Textsammlung für Studenten und Lehrer. Hg. von Ernst Gottlieb von Bernsdorff. Baltmannsweiler 1977. S. 149-185.

Hetmann, Frederik: Die Freuden der Fantasy. Von Tolkien bis Ende. Frankfurt a. M. 1984.

Japp, Uwe: Das Buch im Buch. Eine Figur des literarischen Hermetismus. In: Neue Rundschau 86 (1975). S. 651-670.

Kaminski, Winfred: Einführung in die Kinder- und Jugendliteratur. Literarische Phantasie und gesellschaftliche Wirklichkeit. Weinheim 1987.

Klotz, Volker: Das europäische Kunstmärchen. Fünfundzwanzig Kapitel seiner Geschichte von der Renaissance bis zur Moderne. Stuttgart 1985.

Klotz, Volker: Weltordnung im Märchen. In: Neue Rundschau 81 (1970). S. 73-91.

Kuckartz, Wilfried: Michael Ende "Die unendliche Geschichte". Ein Bildungsmärchen. Essen 1984 (= Pädagogik des Vorbilds, Band 1).

Lehnert, Gertrud: Moderne und postmoderne Elemente in der "phantastischen" Kinderliteratur des 20. Jahrhunderts. In: Kinderliteratur und Moderne. Ästhetische Herausforderungen für die Kinderliteratur im 20. Jahrhundert. Hg. von Hans-Heino Ewers in Verbindung mit der Arbeitsgemeinschaft Kinder- und Jugendliteraturforschung. Weinheim 1990. S. 175-196.

Lévi-Strauss, Claude: Die Struktur und die Form. Reflexionen über ein Werk von Vladimir Propp. In: Propp, Vladimir: Morphologie des Märchens. Hg. von Karl Eimermacher. Frankfurt a. M. 1975. S. 181-214.

Lévi-Strauss, Claude: Strukturale Anthropologie. Frankfurt a. M. 1971.

Leyen, Friedrich von der: Mythus und Märchen. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 33 (1959). S. 343-360.

Ludwig, Claudia: Was du ererbt von deinen Vätern hast... Michael Endes Phantasien - Symbolik und literarische Quellen. Diss. Frankfurt a. M. Frankfurt a. M. 1988 (= Europäische Hochschulschriften, Band 1071).

Lüthi, Max: Das europäische Volksmärchen. Form und Wesen. 9. Auflage. Tübingen 1992 (= UTB, Band 312).

Lüthi, Max: Es war einmal. Vom Wesen des Volksmärchens. 5. durchgesehene Auflage. Göttingen 1977.

Lüthi, Max: Märchen. 7. durchgesehene und ergänzte Auflage. Stuttgart 1979.

Lüthi, Max: So leben sie noch heute. Betrachtungen zum Volksmärchen. 2. durchgesehene Auflage. Göttingen 1976.

Lüthi, Max: Das Volksmärchen als Dichtung und als Aussage. In: Wege der Märchenforschung. Hg. von Felix Karlinger. Darmstadt 1973 (= Wege der Forschung, Band 255). S. 295-310.

Maier, Karl Ernst: Jugendliteratur. Formen, Inhalte, pädagogische Bedeutung. 8. neubearbeitete Auflage. Bad Heilbrunn/Obb. 1980.

Mayer, Gerhard: Der deutsche Bildungsroman. Von der Aufklärung bis zur Gegenwart. Stuttgart 1992.

Meletinskij, Eleasar: Zur strukturell-typologischen Erforschung des Volksmärchens. In: Propp, Vladimir: Morphologie des Märchens. Hg. von Karl Eimermacher. Frankfurt a. M. 1975. S. 241-276.

Moser, Dietz-Rüdiger: Theorie- und Methodenprobleme der Märchenforschung. Zugleich der Versuch einer Definition des "Märchens". In: Jahrbuch für Volkskunde Neue Folge 3 (1980). S. 47-64.

Nolting-Hauff, Ilse: Märchen und Märchenroman. Zur Beziehung zwischen einfacher Form und narrativer Großform in der Literatur. In: Poetica 6 (1974). S. 129-178.

Obenauer, Karl Gustav: Das Märchen. Dichtung und Deutung. Frankfurt a. M. 1959.

Otte, Birgit: Michael Ende. In: Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur (KLG). Hg. von Heinz Ludwig Arnold. Band 3. 43. Nlg. (Stand 1.1.1993). München 1978ff. S. 1-12 und A-N.

Petzoldt, Leander: Märchen, Mythos, Sage. Beiträge zur Literatur und Volksdichtung. Marburg 1989.

Pop, Mihai: Neue Methoden zur Erforschung der Struktur der Märchen. In: Wege der Märchenforschung. Hg. von Felix Karlinger. Darmstadt 1973 (= Wege der Forschung, Band 255). S. 428-439.

Poser, Therese: Das Volksmärchen. Theorie, Analyse, Didaktik. München 1980.

Prondczynsky, Andreas von: Die unendliche Sehnsucht nach sich selbst. Auf den Spuren eines neuen Mythos. Versuch über eine "Unendliche Geschichte". Frankfurt a. M. 1983 (= Jugend und Medien, Band 3).

Propp, Vladimir: Die Bedeutung von Struktur und Geschichte bei der Untersuchung des Märchens. In: Propp, Vladimir: Morphologie des Märchens. Hg. von Karl Eimermacher. Frankfurt a. M. 1975. S. 215-240.

Propp, Vladimir: Die historischen Wurzeln des Zaubermärchens. München 1987.

Propp, Vladimir: Morphologie des Märchens. In: Propp, Vladimir: Morphologie des Märchens. Hg. von Karl Eimermacher. Frankfurt a. M. 1975. S. 9-154.

Ranke, Kurt: Betrachtungen zum Wesen und zur Funktion des Märchens. In: Wege der Märchenforschung. Hg. von Felix Karlinger. Darmstadt 1973 (= Wege der Forschung, Band 255). S. 320-360.

Rietzschel, Thomas. **Tismar**, Jens: Das deutsche Kunstmärchen des zwanzigsten Jahrhunderts. In: Weimarer Beiträge 29 (1983). S. 2024-2027.

Röhrich, Lutz: Märchen und Wirklichkeit. 3. Auflage. Wiesbaden 1974.

Röhrich, Lutz: Max Lüthi - ein europäischer Märchenforscher. In: Märchen und Märchenforschung in Europa. Ein Handbuch. Hg. von Dieter Röth und Walter Kahn im Auftrag der Märchen-Stiftung. Frankfurt a. M. 1993. S. 20-23.

Rötzer, Hans Gerd: Märchen. Bamberg 1982 (= Themen - Texte - Interpretationen, Band 1).

Rüttgers, Severin: Die Dichtung in der Volkskunde. Ein Handbuch für Lehrende. Leipzig 1914 (= Lebensvoller Unterricht, Band 2).

Schütze, Marli: Neue Wege nach Narnia und Mittelerde. Handlungskonstituenten in der Fantasy-Literatur von C. S. Lewis und J. R. R. Tolkien. Diss. Gießen. Frankfurt a. M. 1986 (= Europäische Hochschulschriften, Band 156).

Schweikle, Günther: Episode. In: Metzler-Literatur-Lexikon. Begriffe und Definitionen. Hg. von Günther und Irmgard Schweikle. 2. überarbeitete Auflage. Stuttgart 1990. S. 131.

Schweikle, Günther: Märchen. In: Metzler-Literatur-Lexikon. Begriffe und Definitionen. Hg. von Günther und Irmgard Schweikle. 2. überarbeitete Auflage. Stuttgart 1990. S. 292-294.

Spörk, Ingrid: Studien zu ausgewählten Märchen der Brüder Grimm. Frauenproblematik - Struktur - Rollentheorie - Psychoanalyse - Überlieferung - Rezeption. Königstein/Ts. 1985 (= Hochschulschriften Literaturwissenschaft, Band 66).

Steinchen, Renate: Märchen - eine Bestandsaufnahme. In: Kinder und Jugendliteratur. Hg. von Margareta Gorschenek und Annamaria Rucktäschl. München 1979 (= UTB, Band 742). S. 129-164.

Suerbaum, Ulrich. **Borgmeier**, Raimund. **Broich**, Ulrich: Science fiction. Theorie und Geschichte, Themen und Typen, Form und Weltbild. Stuttgart 1981.

Syfuß, Antje: Zauberer mit Märchen. Eine Studie zu Thomas Mann. Diss. Gießen. Frankfurt a. M. 1993 (= Europäische Hochschulschriften, Band 1359).

Tismar, Jens: Kunstmärchen. 2. durchgesehene und vermehrte Auflage. Stuttgart 1983.

Tismar, Jens: Kunstmärchen. In: Metzler-Literatur-Lexikon. Begriffe und Definitionen. Hg. von Günther und Irmgard Schweikle. 2. überarbeitete Auflage. Stuttgart 1990. S. 256-257.

Todorov, Tzvetan: Einführung in die fantastische Literatur. München 1972.

Wernsdorff, Christian von: Bilder gegen das Nichts. Zur Wiederkehr der Romantik bei Michael Ende und Peter Handke. Neuss 1983.

Wilke, Sabine: Poetische Strukturen der Moderne. Zeitgenösssische Literatur zwischen alter und neuer Mythologie. Stuttgart 1992.

Wünsch, Marianne: Die fantastische Literatur der frühen Moderne (1890-1930). Definition. Denkgeschichtlicher Kontext. Strukturen. München 1991.

8.3.3 Artikel aus Zeitungen und Magazinen

anonym (pez): Entwicklung in Symbolen. "Vom Menschenbild im Märchen" berichtet ein Buch. In: Stuttgarter Zeitung 269 (21.11.1981). S. 53.

Arnu, Titus: Lebendige Geschöpfe der Phantasie. In: Süddeutsche Zeitung 199 (30.8.1995). S. 13.

Blaich, Ute: Durchlöchern der Wirklichkeit - die phantastische Literatur. ...Phantasie auf den Strich geschickt... In : Börsenblatt 78 (30.9.1983). S. 2146-2147.

Bondy, Barbara. **Wulffen**, Barbara von. **Heigert**, Hans: Gespräch mit Michael Ende. Versuch, den Verfasser der "Unendlichen Geschichte" zum Erzählen zu bringen. In: Süddeutsche Zeitung 61 (14/15.3.1981). S. 137.

Donner, Wolf: Krankes Mondenkind. In: Der Spiegel 26 (23.6.1980). S. 188-190.

Ferchel, Irene: Ein Riß im Alltag. In: Buchmarkt 51 (1984). S. 78-88.

Goetz, Rainald: Phantasie kreist die Wirklichkeit ein. Michael Endes großer, neuer Märchenroman. In: Buch und Zeit. Literaturbeilage der Süddeutschen Zeitung. Süddeutsche Zeitung 234 (10.10.1979). S. XIII.

Kirchhoff, Ursula: Michael Ende: "Momo" und "Die unendliche Geschichte" (I). Teil I. In: Jugendbuchmagazin 34 (1984). S. 13-19.

Kirchhoff, Ursula: Michael Ende: "Momo" und "Die unendliche Geschichte" (II). Werkanalyse und Ortsbestimmung. Teil II. In: Jugendbuchmagazin 34 (1984). S. 58-64.

Kratz-Norbisrath, Gudrun: Ach! die Sinnlichkeit! Oder: Das Seifenblasen-Syndrom. In: Westdeutsche Allgemeine Zeitung 242 (16.10.1981). Ohne Seite.

Muschg, Adolf: Ende ohne Ende. In: Stern 43 (21.10.1982). S. 136.

Nollert, Heike: Kommt das Glück aus der Phantasie? Zum andauernden Erfolg des Autors Michael Ende. In: Kölner Stadt-Anzeiger 297 (23.12.1983). S. 13.

Rammerskirch, Erich: Ein christliches Märchen? "Die unendliche Geschichte" von Michael Ende. In: Christ in der Gegenwart 51 (16.12.1984). S. 421.

Richter, Jürgen: Geheimnis zeitlosen Erfolgs: Märchen als Forschungsobjekte. "Vom Dummling, der ein Prinz wird". Deutungen von Bettelheim, Scherf, Stiasny, Drewermann, Zipes und Mallet. In: Börsenblatt 78 (30.9.1983). S. 2106-2108.

Tschapke, Reinhard: Wunderbare Welten, unendliche Geschichten. In: Die Welt 202-35 (30.8.1995). S. 3.

Zimmer, Dieter: Der Mann, der unserer Zeit die Mythen schreibt. In: Zeitmagazin 24 (5.6.1981). S. 44-46.

Hiermit versichere ich, daß ich die vorliegende Arbeit selbständig verfaßt habe. Dabei habe ich keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel verwendet und sämtliche Stellen, die den benutzten Werken im Wortlaut oder dem Sinn nach entnommen worden sind, mit Quellenangaben kenntlich gemacht. Dies gilt auch für alle Skizzen.

Langgöns, den 15. Dezember 1995