

# Literatur - Kultur - Text

Kleine Schriften zur Literaturwissenschaft

Jonas Etten

## Schreiben für "das Kind in uns allen"

Metafiktion und Kindheit bei  
Michael Ende und William Goldman



# **Literatur – Kultur – Text**

Kleine Schriften zur Literaturwissenschaft



**Literatur – Kultur – Text**  
Kleine Schriften zur Literaturwissenschaft

Herausgegeben von Axel Dunker

Band 11

Schreiben für  
"das Kind in uns allen"

Metafiktion und Kindheit bei  
Michael Ende und William Goldman

von

Jonas Etten

Tectum Verlag

Jonas Etten

**Schreiben für "das Kind in uns allen".  
Metafiktion und Kindheit bei Michael Ende und William Goldman**

Literatur – Kultur – Text

Kleine Schriften zur Literaturwissenschaft; Band 11

Umschlagabbildung: © Jonas Etten

© Tectum Verlag Marburg, 2013

ISBN 978-3-8288-5882-4

(Dieser Titel ist zugleich als gedrucktes Buch unter der  
ISBN 978-3-8288-3197-1 im Tectum Verlag erschienen.)

Besuchen Sie uns im Internet  
[www.tectum-verlag.de](http://www.tectum-verlag.de)  
[www.facebook.com/tectum.verlag](http://www.facebook.com/tectum.verlag)

**Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek**

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der  
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Angaben sind  
im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

<b>1</b>	<b>Zur Fragestellung der Arbeit und zu den behandelten Texten .....</b>	<b>5</b>
<b>2</b>	<b>Zum Begriff der Metafiktion .....</b>	<b>13</b>
2.1	Metafiktion und Selbstreflexivität .....	17
2.2	Metafiktion und Illusionsstörung.....	22
2.3	Metafiktion und das Verhältnis von Realität und Fiktion.....	24
2.4	Metafiktion und Intertextualität .....	28
2.5	Metafiktion und die aktive Rolle des Lesers.....	32
<b>3</b>	<b>Exkurs: Der Modell-Leser als textstrategische Konstruktion .....</b>	<b>36</b>
<b>4</b>	<b>William Goldman - <i>The Princess Bride</i>.....</b>	<b>43</b>
4.1	Der Herausgeber und sein Text .....	45
4.1.1	Struktureller Aufriss des Romans .....	46
4.1.2	Der Herausgeber .....	49
4.1.3	Der Morgenstern-Text.....	55
4.1.4	Die Kürzung .....	62
4.1.5	Das Scheitern des Herausgebers .....	68
4.2	Der Herausgeber als Fiktion.....	71
4.2.1	Fiktionalitätssignale im Herausgeberteil .....	72
4.2.2	Signale für unzuverlässiges Erzählen.....	76
4.3	Rezeptionssteuerung im Gesamtroman .....	79
4.3.1	Der naive Modell-Leser – der Binnentext als „eigentlicher“ Text.....	80
4.3.2	Der ästhetische Modell-Leser – der Herausgeberteil als ein System von Rezeptionsanweisungen .....	81
4.3.3	Der semiotische Modell-Leser – Binnen- und Rahmentext als sich durchdringende Zeichengewebe.....	85
<b>5</b>	<b>Michael Ende - <i>Die unendliche Geschichte</i> .....</b>	<b>88</b>
5.1	Das Kind als Mittler zwischen Fiktion und Realität.....	90

5.1.1	<i>Die unendliche Geschichte</i> als metafiktionaler Bildungsroman.....	91
5.1.2	Das Kind als Retter zweier Welten .....	100
5.1.3	<i>Menschenkind</i> und <i>Mondenkind</i> – die Ästhetik der Kindlichkeit.....	107
5.2	Das Wechselspiel von Binnen- und Rahmentext .....	113
5.2.1	Das phantás(t)ische Gegenmodell zur realistischen Erzählung.....	113
5.2.2	<i>Mise en abyme</i> und Metalepse in Kapitel XII.....	124
5.3	Der „ewig-kindliche“ Modell-Leser .....	134
<b>6</b>	<b>Vergleich und Kontextualisierung beider Romane .....</b>	<b>142</b>
6.1	Die Romane im Kontext der literarischen Postmoderne .....	143
6.2	Die Romane im Kontext der <i>All-Ages</i> -Literatur .....	150
6.3	Die Romane im Kontext einer kindheitsliterarischen Erinnerungskultur.....	154
<b>7</b>	<b>Resümee und Schlusswort.....</b>	<b>160</b>
<b>8</b>	<b>Literaturverzeichnis .....</b>	<b>163</b>
<b>9</b>	<b>Anhang: Strukturdiagramm zu <i>The Princess Bride</i>, basierend auf der Ausgabe von 2007 .....</b>	<b>171</b>
<b>10</b>	<b>Abkürzungsverzeichnis .....</b>	<b>172</b>

„Gewiß verfügt der Autor, um seinem Modell-Leser Instruktionen zu erteilen, über besondere Gattungssignale. Aber oft sind diese Signale sehr vieldeutig. Collodis Pinocchio zum Beispiel beginnt folgendermaßen:

C'era una volta... Un Re!, diranno subito i miei piccoli lettori. No, ragazzi, avete sbagliato. C'era una volta un pezzo di legno.

Es war einmal... Ein König! werden meine kleinen Leser sofort sagen. Nein, Kinder, falsch geraten. Es war einmal ein Stück Holz.

Dieser Anfang ist sehr komplex. Zunächst scheint Collodi zu signalisieren, daß ein Märchen beginnt. Kaum haben seine Leser verstanden, daß es sich um eine Geschichte für Kinder handelt, werden die Kinder als Ansprechpartner des Autors eingeführt, die jedoch, als märchengewohnte Kinder denkend, eine falsche Prognose machen. Ist also die Geschichte nicht für Kinder gedacht? Aber Collodi wendet sich doch, um die falsche Prognose zu korrigieren, direkt an die Kinder, nämlich an seine „kleinen Leser“. Also können die Kinder das Märchen ruhig weiterlesen, als ob es für sie erdacht wäre, und brauchen nur anzunehmen, daß es nicht ein Märchen über einen König ist, sondern eins über eine hölzerne Marionette. Und am Ende werden sie nicht enttäuscht sein. Dennoch ist dieser Anfang ein augenzwinkernder Wink für erwachsene Leser. Ist das Märchen womöglich auch für sie gedacht? Könnte der Wink bedeuten, daß sie es auf andere Weise lesen müssen, aber dabei so tun sollen als wären sie Kinder, um die allegorische Bedeutung des Märchens zu verstehen? Solch ein Anfang hat genügt, eine ganze Serie von psychoanalytischen, anthropologischen, auch satirischen Deutungen Pinocchios auszulösen, die nicht alle von der Hand zu weisen sind. Vielleicht wollte Collodi ein doppeltes Spiel treiben, und auf diesem Verdacht beruht ein Großteil der Faszination dieses kleinen großen Buches.“

- Umberto Eco: Im Wald der Fiktionen. Sechs Streifzüge durch die Literatur. Aus dem Italienischen von Burkhard Kroeber. München: Hanser 1996, S. 20-21.



# 1 Zur Fragestellung der Arbeit und zu den behandelten Texten

Die vorangestellte Textpassage greift eine ganze Reihe von literaturtheoretisch relevanten Problemstellungen auf: zum einen die Konstruktion eines Modell-Lesers als textimmanentem Strukturmoment, weiterhin die möglichen Mehrfachcodierungen und Mehrfach-Adressierungen von fiktionalen Texten, das ironische Spiel mit Gattungskonventionen und Lesererwartungen sowie nicht zuletzt die selbstreflexive Dimension von Literatur überhaupt. Sofern in dem von Eco gewählten Textbeispiel nicht nur der kindliche, sondern auch der erwachsene Leser angesprochen wird, bietet der Text unterschiedliche, möglicherweise jeweils „kindlich“ oder „erwachsen“ konnotierte Lesarten an – und zugleich eröffnet er einen Diskurs über die Frage, was den kindlichen vom erwachsenen Leser überhaupt unterscheidet, denn was heißt es eigentlich, einen Text „auf andere Weise“ zu lesen als ein Kind?

Die Problematik des erwachsenen Lesers, der sich seiner spezifischen Differenz zum Kind zwar bewusst bleibt, nichtsdestotrotz aber während der Textlektüre dazu angehalten ist, „so zu tun, als sei er ein Kind“, hat in den letzten Jahren sicherlich durch das Phänomen der „All Ages-“ oder „Crossover“-Literatur an Bedeutung gewonnen, derjenigen Literatur also, die ihrerseits „ein doppeltes Spiel treibt“ und sich explizit gleichermaßen an das kindliche wie auch an das erwachsene Leserpublikum richtet. Spätestens seit den beachtlichen Verkaufserfolgen der Romane von Joanne K. Rowling<sup>1</sup>, Cornelia Funke<sup>2</sup>, Stephenie Meyer<sup>3</sup> etc. rückt diese Literaturgattung vermehrt in den Fokus nicht nur der Massenmedien, sondern auch der Literaturwissenschaft<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Vgl. Joanne K. Rowling: *Harry Potter and the Philosopher's Stone*. London: Bloomsbury 1997; sowie die Folgebände.

<sup>2</sup> Vgl. Cornelia Funke: *Tintenherz*. Hamburg: Dressler 2003; sowie die Folgebände.

<sup>3</sup> Vgl. Stephenie Meyer: *Twilight*. Boston: Little, Brown and Company 2005; sowie die Folgebände.

<sup>4</sup> Vgl. etwa Bettina Kümmerling-Meibauer: *Kinderliteratur, Kanonbildung und literarische Wertung*. Stuttgart/Weimar: Metzler 2003, S. 248-270; Svenja Blume: *Texte ohne Grenzen für Leser jeden Alters. Zur Neustrukturierung des Jugendliteraturbegriffs in der literarischen Postmoderne*. Freiburg i. Br.: Rombach 2005; Hans-Heino Ewers: *Von der Zielgruppen*

In der vorliegenden Arbeit möchte ich mich dem von Eco skizzierten Problemfeld anhand zweier Texte annähern, die gewissermaßen die Anfangsphase dieser zeitgenössischen Entwicklung markieren. Sowohl der parodistische Abenteuerroman *The Princess Bride*<sup>5</sup> des US-Amerikaners William Goldman aus dem Jahr 1973, als auch der phantastische Roman *Die unendliche Geschichte*<sup>6</sup> des deutschen Autors Michael Ende aus dem Jahr 1979 können als Vorläufer bzw. als frühe Vertreter besagter „All Ages-Literatur“ verstanden werden. Gegenüber dem Gros der „Bestseller“ jüngeren Erscheinungsdatums heben sie sich allerdings positiv durch das hohe Maß ihrer Selbstreflexivität sowie ihre avancierte formale Gestaltung ab. Beide Romane arbeiten sehr bewusst mit Mustern der Kinder- und Jugendliteratur, weisen jedoch eine deutliche, wenn nicht gar überwiegende Adressierung an den erwachsenen Leser auf. Der adressierte Erwachsene scheint hierbei jedoch selbst einem Zwiespalt unterworfen, sieht er sich doch zur gleichen Zeit in unterschiedlichen, möglicherweise widersprüchlichen Aspekten seiner selbst angesprochen. Beide Romane zielen einerseits auf „das Kind im Erwachsenen“ ab und bieten dem Leser damit gewissermaßen die Möglichkeit einer Reaktivierung kindlicher Rezeptionsmuster, mithin sogar einer Regression an. Andererseits jedoch führen beide Texte jeweils kontrastierende Ebenen in die Erzählung ein, die besagter Regression gerade entgegenlaufen. Um eben dieses „doppelte Spiel“ zweiter Ordnung, das sich ganz auf der Ebene des erwachsenen Adressaten vollzieht und denselben in einer Spannung zwischen Regression und Reflexion hält, soll es im Folgenden gehen.

Der methodische Zugang meiner Untersuchung ist allerdings weniger psychologischer oder anthropologischer, sondern explizit literaturtheoretischer Art. Wenn Michael Ende sich folgendermaßen zum Zielpublikum seiner Literatur äußert:

Ich schreibe überhaupt nicht für Kinder. So wenig wie Marc Chagall für Kinder malt, obwohl seine Malerei oft kindlich

---

zur All-Age-Literatur. Kinder und Jugendliteratur im Sog der Crossover Vermarktung. Frankfurt a.M. 2009, unter: <http://user.uni-frankfurt.de/~ewers/word-dl/Crossover%203.pdf>

<sup>5</sup> William Goldman: *The Princess Bride*. S. Morgenstern's Classic Tale of True Love and High Adventure. The "Good Parts" Version. Abridged by William Goldman. Orlando: Harcourt 2007, im Folgenden abgekürzt als TPB.

<sup>6</sup> Michael Ende: *Die unendliche Geschichte*. München: Piper 2009, im Folgenden abgekürzt als DUG.

aussieht. Ich schreibe für „das Kind in uns allen“, das schöpferisch ist und fähig, Schicksal zu erleben – wofür sonst lohnt es sich, zu schreiben? Oder worüber sonst?<sup>7</sup>

– dann versuche ich, dies als eine genuin poetologische Aussage ernst zu nehmen und stelle mir die Frage, ob sich dies mithilfe eines literaturtheoretischen Instrumentariums an Endes Text überprüfen lässt. Um einige weitere Begriffe von Umberto Eco ins Spiel zu bringen: Inwiefern begegnet uns in der *Unendlichen Geschichte* – und unter anderem Vorzeichen auch in Goldmans *The Princess Bride* – Kindheit als ein textstrategisches Konstrukt von Rezeptionsanweisungen? Wie hängt dies mit dem vom Text vorgesehenen Modell-Leser zusammen, und mit welchen erzählerischen Mitteln wird es realisiert?

In diesem Zusammenhang ist von Bedeutung, dass die ausgewählten Romane inhaltlich um die beherrschende Thematik des Erzählens kreisen und dies im Rahmen eines Wechselspiels unterschiedlicher narrativer Ebenen zur Verhandlung bringen. In diesem Sinne können sie als metafiktionale Texte bezeichnet werden. Meine Arbeitshypothese lautet, dass die metafiktionale Erzählverfahren hier in prominenter Weise zur Hervorbringung eines Konstrukts von Kindheit beitragen, das die Romane jeweils auf inhaltlicher und formaler Ebene durchzieht. Doch auf welche Weise erzählen die Romane konkret vom Erzählen, und wie verknüpft sich dies mit dem Topos der Kindheit?

„This is my favourite book in all the world, though I have never read it“<sup>8</sup> – mit dieser einigermaßen paradoxen Proposition wird William Goldmans *The Princess Bride* eröffnet. Im Anschluss daran begegnet uns eine zum eigenständigen Erzählstrang ausgearbeitete Herausgeberfiktion. Der Erzähler William Goldman erinnert sich hierin an das wichtigste Initiationserlebnis seiner Kindheit zurück: Als er im Alter von zehn Jahren krank das Bett hüten muss, liest ihm sein Vater den Roman *The Princess Bride* eines gewissen S. Morgens-tern vor, eine äußerst spannungs- und handlungsreiche Geschichte, die den bislang an Büchern desinteressierten Jungen außerordentlich begeistert. Dies erweist sich für Goldman als ein folgenreicher Einstieg in die Welt der erzählenden Literatur: Er verbringt seine spätere Jugend als Büchernarr und wählt schließlich den Beruf des

---

<sup>7</sup> Michael Ende: *Der Niemandsgarten*. Aus dem Nachlass ausgewählt und herausgegeben von Roman Hocke. München: Weitbrecht 2009, S. 46.

<sup>8</sup> TPB, S. 1.

professionellen Schriftstellers und Drehbuchautors. Nun, da sein eigener Sohn das Alter von zehn Jahren erreicht hat, möchte Goldman diesem eine Ausgabe der *Princess Bride* schenken. Nach anfänglichen Schwierigkeiten, das längst nicht mehr im Druck befindliche Werk überhaupt aufzutreiben, hält Goldman das große Buch seiner Kindheit schließlich in Händen – tatsächlich zum ersten Mal, denn er kennt es allein in der Vermittlung durch seinen inzwischen verstorbenen Vater, ohne es je selbst gelesen zu haben. Zu seinem Entsetzen stellt er fest, dass das ihm vorliegende Buch für einen Zehnjährigen denkbar ungeeignet ist: Morgenstern hat *The Princess Bride* offenbar in Wirklichkeit gar nicht als Kinderbuch, sondern als „eine Art satirische Geschichte seines Landes und des Verfalls der Monarchie in der westlichen Zivilisation“<sup>9</sup> konzipiert. Wie Goldman jetzt erkennen muss, hatte ihm sein Vater ausschließlich die „Good Parts“, die „Spannenden Teile“ eines für Kinder kaum zumutbaren Originaltextes präsentiert.

Goldman macht sich nun daran, eine Neuausgabe des Romans in die Wege zu leiten – allerdings eine gekürzte Version, die in etwa der *Princess Bride* seiner Kindheit entspricht, und bei der es sich um das Buch handelt, das der Leser in den Händen hält. Goldman übernimmt die Aufgabe des „Abridging“ – also der Kürzung, der Bearbeitung sowie der Kommentierung – und präsentiert nun *The Princess Bride - S. Morgenstern's Classic Tale of True Love and High Adventure* in „lesbarer“ Form. Allerdings lässt er es sich nicht nehmen, den Text wiederholt durch Kommentare zu unterbrechen, in denen er erklärt, welche Teile er aus welchen Gründen herausgenommen hat, wie er selbst gewisse Textpassagen als Kind empfunden hat, welche Stellen ihm sein Vater damals verschwiegen und warum der Text insgesamt eine so eminente Bedeutung für ihn gewonnen hat. In der daraus entstehenden Spannung zwischen Binnenerzählung und rahmender Kommentierung werden verschiedene Perspektiven auf den erzählten Text und das Phänomen des Erzählens insgesamt entwickelt, und zugleich werden spezifische Differenzen zwischen „kindlichen“ und „erwachsenen“ Arten, mit dem Text umzugehen, thematisiert. Der Topos der Kindheit wird hier also wesentlich im

---

<sup>9</sup> „...a kind of satiric history of his country and the decline of monarchy in Western civilization...“, TPB, S. 33. Sofern ich der Lesbarkeit zuliebe im Fließtext deutsch zitiere, halte ich mich an die Übersetzung von Wolfgang Krege. William Goldman: *Die Brautprinzessin*. S. Morgensterns klassische Erzählung von wahrer Liebe und edlen Abenteuern. Die Ausgabe der „spannenden Teile“. Gekürzt und bearbeitet von William Goldman. Stuttgart: Klett-Cotta 2003, S. 47.

Verhältnis zum Phänomen des Erzählens bestimmt, was sich wiederum im Rahmen einer metafiktionalen Erzählstruktur vermittelt. Von besonderem Interesse ist hierbei auch die offene Struktur der Herausgeberfiktion, die seit dem ersten Erscheinen des Romans durch weitere paratextuelle<sup>10</sup> Elemente in der Gestalt von zusätzlichen Vor- und Nachworten, einem weiteren Morgenstern-Fragment sowie durch zusätzliche Veröffentlichungen des Autors erweitert wurde und möglicherweise in Zukunft noch wird. Wie sich noch zeigen wird, reicht die metafiktionale Anlage des Goldman'schen Textes bis über die Grenzen des eigentlichen Romans hinaus und macht sich verschiedene Aspekte des literarischen Handlungssystems in spielerischer Weise zu Nutze.

Ähnlich wie in Goldmans Roman trifft auch in Michael Endes *Unendlicher Geschichte* ein etwa zehnjähriger Junge auf ein Buch, das sein Leben verändern wird – und auch hier entwickelt sich aus diesem Ereignis ein metafiktionales Wechselspiel zwischen Rahmenhandlung und Binnentext. Allerdings wird dieses weniger durch eine direkte Kommentierung der Binnengeschichte realisiert, sondern vollzieht sich über eine Erzählfigur, die Gérard Genette als *narrative Metalepse*<sup>11</sup> bezeichnet hat: Es ereignet sich eine logikwidrige Verwischung der Grenze zwischen beiden narrativen Ebenen. „Ein Junge gerät beim Lesen eines Buches buchstäblich in die Geschichte hinein, und findet nur schwer wieder hinaus“<sup>12</sup> – so paraphrasiert Ende selbst den konzeptuellen Kern seines Romans. Bastian, der Held der in dunkelroter Farbe gedruckten Rahmenhandlung, ist ein Junge in einer unangenehmen Lebenslage. Seine Mutter ist kürzlich verstorben, und der von der eigenen Trauer völlig eingenommene Vater hat für ihn kaum Aufmerksamkeit übrig. Bastian ist übergewichtig und ein schlechter Schüler, zudem auch noch äußerst unbeliebt bei den Kindern seines Alters, die ihm unentwegt üble Streiche spielen. Seine Leidenschaft ist das Lesen und Erzählen von Geschichten, und so kommt es auch, dass er in einem Antiquariat ein Buch mit dem viel versprechenden Titel *Die unendliche Geschichte* entwendet. Er schließt sich auf dem Dachboden des Schulhauses ein

---

<sup>10</sup> Zum Begriff des Paratextes vgl. Gérard Genette: Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches. Aus dem Französischen von Dieter Hornig. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1989.

<sup>11</sup> Vgl. Gérard Genette: Die Erzählung. Aus dem Französischen von Andreas Knop. München: UTB 21998, S. 167-169.

<sup>12</sup> Vgl. Michael Ende: Wie „Momo“ und „Die unendliche Geschichte“ entstanden. In: Ende: Niemandsgarten, S. 299-300, S. 300.

und beginnt zu lesen – eine willkommene Fluchtmöglichkeit aus seiner gegenwärtigen Situation. Das Buch, dessen Inhalt uns nun in grüner Druckfarbe zugänglich wird, berichtet vom Land Phantásien, einem Reich der Sagen, Legenden und Abenteuer. Die Existenz dieses Reiches ist bedroht, denn das „Nichts“ macht sich dort breit und verschlingt Landstrich um Landstrich, Bewohner um Bewohner. Die „Kindliche Kaiserin“, die Herrscherin von Phantásien, beauftragt den Jungen Atréju, die Ursache für diese fortschreitende Auflösung ihres Reiches und ihre eigene, damit in Verbindung stehende Krankheit zu ermitteln. Atréju vollführt eine wendungsreiche Abenteuerfahrt, die ihn schließlich zu der Erkenntnis führt, dass Phantásien deshalb zugrunde geht, weil es nicht mehr von den „Menschenkindern“ besucht wird. Da ganz Phantásien eine Welt der Fiktion ist, bedarf es dieser „Menschenkinder“. Sie müssen der kindlichen Kaiserin immer wieder einen neuen Namen verleihen, sonst sieht sie samt ihrem Reich dahin. Dem verzweifelten Atréju jedoch hilft dieses Wissen scheinbar nicht weiter, denn er kann in ganz Phantásien keinen gangbaren Weg in die Welt der Menschen finden. Verzagt kehrt er zur kindlichen Kaiserin zurück und gesteht sein Scheitern ein.

Indessen wird Bastian zunehmend klar, dass Atréju seine Aufgabe durchaus bereits erfüllt hat, wenn auch auf andere Weise, als er selbst es sich ausmalt: Durch seine spannenden Abenteuer hat er Bastian, den Leser aus der Welt der „Menschenkinder“, gefesselt und gewissermaßen bereits nach Phantásien gelockt. Tatsächlich hat Bastian bereits einen neuen Namen für die kindliche Kaiserin parat – *Mondenkind* – doch zweifelt er noch, ob tatsächlich er als Retter Phantásiens in Frage kommt. Erst als sich Binnentext und Rahmenhandlung immer mehr annähern und schließlich sogar Gefahr laufen, sich für immer im „Kreis der ewigen Wiederkehr“<sup>13</sup> zu verfangen – einer unendlichen Selbstverschachtelung des Textes nach dem Muster der *Mise en abyme* – überwindet sich Bastian, Mondenkind Namen laut auszurufen und damit von der Welt der Menschenkinder nach Phantásien überzuwechseln.

Nun beginnt Bastians eigene phantásische Geschichte. Er findet das Reich in einem jungfräulichen Zustand vor und wird von Mondenkind mit der Befugnis ausgestattet, Phantásien gemäß seinen eigenen Wünschen neu entstehen zu lassen. Diese Macht des Wünschens ist durchaus wörtlich zu verstehen, wie sich schnell heraus-

---

<sup>13</sup> Vgl. DUG, S. 186 und S. 190.

stellt. Der Gang von Bastians Geschichte in Phantasien verläuft nun von Wunsch zu Wunsch, und das Land gestaltet sich scheinbar ganz von selbst in solcher Weise aus, dass es seinen Wünschen die Gelegenheit zur Erfüllung bietet. Bastian steigt schnell zu einem starken, schönen und von einer stattlichen Anhängerschar umschwärmten Helden auf. Doch wie sich zeigt, gibt es dabei einen Haken, denn jeder erfüllte Wunsch bewirkt zugleich, dass Bastian eine Erinnerung an sein früheres Leben in der Menschenwelt verliert. Bastian verstrickt sich folglich zunehmend in der eigenen Wunschwelt. So stellt sich auch immer deutlicher heraus, dass Bastian Gefahr läuft, den anderen wichtigen Part seiner Reise in das Reich der Phantasie zu versäumen: Er hat nicht nur Phantasien vor dem Untergang zu retten, sondern er soll von dort aus auch bereichert in die Menschenwelt zurückkehren, um diese ebenfalls „gesund zu machen“. Dies wird ihm nur möglich sein, wenn ihm ein gewisses Stück Erinnerung und Identität bleibt, wenn er sich also noch einen Wunsch dafür übrig behält, zurück nach Hause zu gelangen. Bastian jedoch entscheidet sich dafür, in Phantasien zu bleiben, und in seiner Hybris möchte er sich gar zum neuen Kindlichen Kaiser krönen lassen. Dies führt schließlich zur Katastrophe: Krieg bricht in Phantasien aus, Bastian kämpft gegen seinen Freund Atréju und verwundet diesen schwer, seine Anhängerschar verstreut sich und er steht wieder alleine da. Nun erst zur Besinnung gekommen, durchläuft er mit den letzten ihm noch verbliebenen Wünschen einen mehrstufigen, die Abgründe seiner Psyche umfassenden Transformationsprozess, der ihn schließlich zu seinem innigsten Wunsch, seinem „wahren Willen“ führt: Er möchte von sich aus in der Lage sein, zu lieben. Dieser Wunsch führt ihn zurück in die Menschenwelt, wo er seinem Vater wieder gegenübertreten und von seinen Abenteuern berichten wird. Dies erlöst schließlich auch den Vater aus seiner Trauer und bricht das Eis zwischen beiden – Bastian konnte demnach nicht nur Phantasien, sondern auch seine eigene Welt vor der verschlingenden Macht des „Nichts“ bewahren. Zuletzt ist für ihn auch die Menschenwelt wieder bewohnbar geworden.

Wie hier bereits deutlich wird, kommt dem Erzählen in Endes Roman eine nahezu erlösende und heilspendende Qualität zu, was sich insbesondere darin zeigt, dass Fiktion und Realität in ein Austauschverhältnis gesetzt werden. Es ist sicherlich kein Zufall, dass hierbei ein Kind als Vermittler zwischen beiden Welten auftritt. Ähnlich wie bei Goldman ist das Kind auch hier durch einen speziellen Umgang mit Text und Fiktion gekennzeichnet, der es vom Erwachsenen unterscheidet; oder anders herum formuliert: Der To-

pos der Kindheit wird hier in Kategorien der Textrezeption und Textproduktion, in Begriffen von Text- und Weltverständnis und gleichsam an der Grenzfläche von Realität und Fiktion entwickelt. Wie sich allerdings noch zeigen wird, führt Ende diese konzeptuell in vergleichbarer Weise angelegte Thematik indes auf sehr andere Weise aus als Goldman.

Soweit eine erste Bestandsaufnahme der metafictionalen Grobstruktur beider Romane. Im folgenden Teil soll zunächst der Begriff der Metafiction im Kontext der aktuellen Forschung betrachtet werden, um präzisere Beschreibungs- und Analyse Kriterien für die Erzählverfahren beider Romane zu gewinnen. Sodann wird Umberto Ecos Begriff des Modell-Lesers in einem Exkurs als Instrument zur Analyse der Rezeptionssteuerung umrissen. Im vierten und fünften Teil sollen die Romane dann jeweils im Detail untersucht werden. Im sechsten Teil schließlich wird es um den Vergleich der beiden Romane gehen, der sich gerade aufgrund ihrer deutlichen Differenzen anbietet. In diesem Zusammenhang wird auch auf die Frage der Verortung beider Texte im literaturhistorischen und intertextuellen Feld einzugehen sein, was eine Diskussion des Postmoderne-Begriffs notwendig macht. Am Ende der Untersuchung soll der Knoten folgender Leitfragen eine befriedigende Auflösung erfahren haben:

Auf welche Weise entwickeln beide Romane ihr spezifisches Konstrukt von Kindheit gerade in textbezogenen Begriffen und Kategorien, und wie ist dieses Konstrukt jeweils beschaffen? Welchen Beitrag leisten hierbei die metafictionalen Erzählverfahren? Wie hängt dies mit dem vom Text vorgesehenen Modell-Leser zusammen, dem bei der Lektüre sowohl „kindliche“ wie auch „erwachsene“ Lesarten des Textes abverlangt werden? Lässt sich hierbei von einer spezifischen Textstrategie im Sinne Ecos sprechen? Wie lässt sich das jeweilige Konstrukt von Kindheit sowohl in seinen inhaltlichen wie auch narratologischen Aspekten insgesamt in literaturtheoretischen Begriffen fassen? Und schließlich: In welchem kultur- und literaturgeschichtlichen Zusammenhang steht dieses Phänomen, und lassen sich daraus Rückschlüsse auf zeitgenössische Entwicklungen ziehen, gerade auch im Hinblick auf die *All Ages*-Literatur?

## 2 Zum Begriff der Metafiktion

Obgleich er bereits vor über drei Jahrzehnten geprägt wurde und seither in der Forschung vielfache Verwendung findet, ist der Begriff der Metafiktion keineswegs selbstverständlich oder seine Bedeutung auch nur eindeutig definiert. Historisch geht er wahrscheinlich auf William H. Gass zurück, der als *metafiction* die Literatur von Autoren wie J.L. Borges, John Barth oder Flann O'Brian bezeichnete, solche Autoren nämlich, die „über das schreiben, was sie schreiben“<sup>14</sup> und damit auf der Basis von bestehenden Formen der Fiktion neue Fiktionen zweiter Ordnung kreieren – Meta-Fiktionen im Wortsinne also. Eine erste systematische Untersuchung solcher Texte legte Patricia Waugh 1984 in ihrer *Metafiction* betitelten Monographie vor, in der sie auch eine Definition des Phänomens lieferte, die immer noch in vielerlei Hinsicht maßgeblich für die aktuelle Forschung ist:

‘Metafiction’ has been defined as a fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality. In providing a critique of their own methods of construction, such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text. [...] they all explore a *theory* of fiction through the *practice* of writing fiction.<sup>15</sup>

Die von Waugh vorgeschlagenen Definitionskriterien sind einerseits sehr weit, andererseits sehr eng gefasst. Die formale Bestimmung über die selbstreferenzielle Rückwendung des Textes auf seinen Status als Artefakt eröffnet ein sehr weites Spektrum an Texten, die unter dem Begriff der *metafiction* diskutiert werden können, wie Waugh auch einräumt:

‘Metafiction’ is thus an elastic term which covers a wide range of fictions. There are those novels at one end of the spectrum which take fictionality as a theme to be explored (and in this sense would include the ‘self-begetting novel’),

---

<sup>14</sup> „...writers who are writing about what they are writing...“, William H. Gass: *Fiction and the Figures of Life*. New York: Alfred A. Knopf 1970, S. 24.

<sup>15</sup> Patricia Waugh: *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London/New York: Routledge 1984, S. 2.