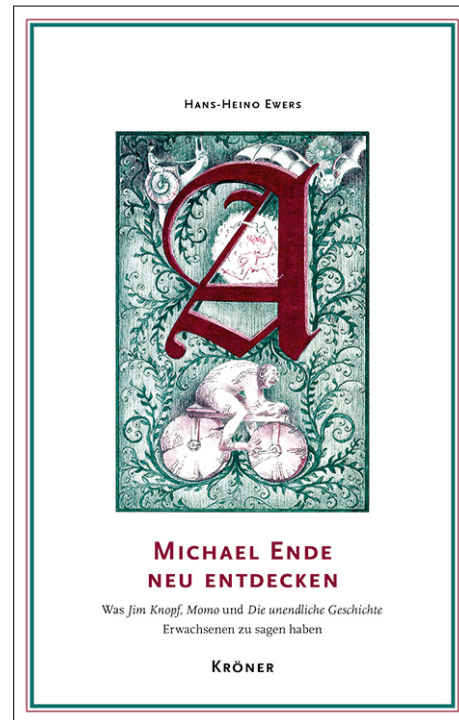


Dartons *Children's Books in England* aus dem Jahr 1932). Auch die Geschichte der KJL wurde nicht erst vor 40 Jahren, sondern bereits vor über 60 Jahren differenziert in den Blick genommen (vgl. Cornelia Meigs' *A Critical History of Children's Literature* aus dem Jahr 1953).

Zu beobachten ist auch, dass einige Beiträge recht unvermittelt enden; auch der ausführliche, jedoch wenig prägnante Rückentext schließt mit der abrupten Bemerkung ab: »dass Rührung Teil der Neuentdeckung der eigenen Kinderlektüre sein kann.« Die Überführung der ausformulierten Beobachtungen in einen größeren Zusammenhang respektive die finale Perspektivierung wie auch die Berücksichtigung der Relevanz für weiterführende Studien fehlen leider mitunter. Beschlossen wird der Sammelband mit den Abstracts der BeiträgerInnen, die nicht alphabetisch, sondern nach der Reihenfolge der Beiträge sortiert sind, sowie mit Kurzbiografien der AutorInnen und HerausgeberInnen.

So informativ und wissenschaftlich fundiert zahlreiche der in diesem Sammelband enthaltenen Beiträge auch sind, offenbart der Blick auf die Struktur, das Lektorat und die kinder- und jugendliteraturwissenschaftliche Substanz mitunter ein gewisses Optimierungspotenzial, das die Orientierung erschwert und die Freude an der Lektüre bisweilen trübt.

IRIS SCHÄFER



Ewers, Hans-Heino: *Michael Ende neu entdecken. Was »Jim Knopf«, »Momo« und »Die unendliche Geschichte« Erwachsenen zu sagen haben.* Mit 11 Abbildungen. Stuttgart: Kröner, 2018 (Kröner Taschenbuch; 516). 278 S.

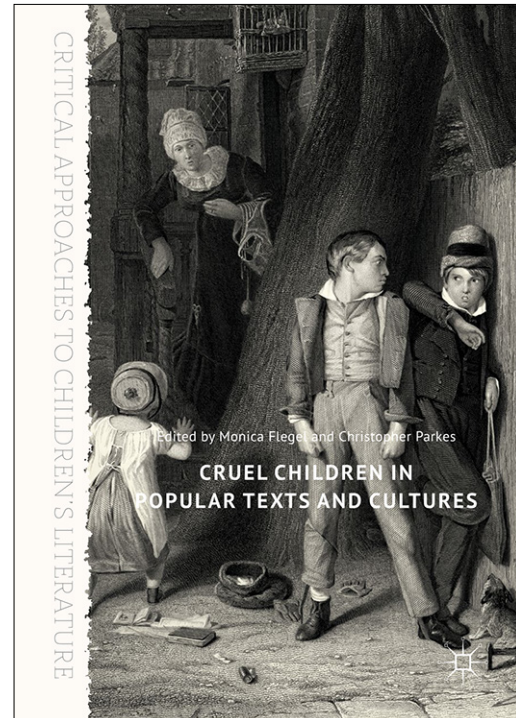
Schon die Klappentexte der Originalausgabe von *Momo* und der aktuellen Ausgabe von Michael Endes (1929–1995) Opus magnum *Die unendliche Geschichte* weisen den Weg zu einer Neulektüre. Beide Paratexte heben nämlich auf die Mehrfachadressierung von Endes Hauptwerken ab. Der Kinder- und Jugendliteraturforscher Hans-Heino Ewers geht in der vorliegenden Monographie auf die in der bisherigen Ende-Rezeption seines Erachtens vernachlässigte »Erwachsenen«-Seite der Ende-Rezeption ein. In der konzisen Einleitung (9-16) entwickelt er sein Programm, die »Grundstruktur und primäre Aussageintention« (15) von Endes Hauptwerken in einer wissenschaftlich fundierten Neulektüre zu interpretieren und sie so »als eine Erwachsenenlektüre« von epochenübergreifendem literarischem Anspruch zu profilieren (12). Anhand der beiden Bände der *Jim Knopf*-Erzählungen knüpft Ewers an die Forschungen von Julia Voss an und schlägt eine für die Doppelbödigkeit offene Lektüre eines Werkes vor, das »in der Tradition des europäischen Feenmärchens

des 17. und 18. Jahrhunderts und der späteren europäischen Märchenovellistik« des 19. und 20. Jahrhunderts (21) stehe, Gattungen, für die u. a. die Ironisierung des Mirakulösen und das »Festhalten am Wunderbaren« typisch gewesen seien, das »Spielräume für die Phantasie« eröffne (22). Die *Jim Knopf*-Erzählungen zählt Ewers »zu den milden Travestien« (26), die sich etwa in der verjüngenden Abmilderung »der gattungstypischen Liebes- und Heiratsgeschichte« (25) äußere. Eine Maßstabsverkleinerung findet sich auch bei der Darstellung des Königreichs Lummerland, während bei der Schilderung des chinesischen Kaiserhofes »die Tradition [...] um der lustvollen Effekte willen zitiert« werde (29). Die gesamte Reise von Jim und Lukas erweise sich »als eine Parodie der mythischen Heldenreisen aus dem europäischen Feenmärchen« (32) mit direktem und mittelbarem Rückgriff auf Prätexte aus der mittelalterlichen und antiken Heldenepik, insbesondere die *Odyssee*. Die mythische Parabel vom Scheinriesen Tur Tur, die »das Grundproblem von Schein und Wesen« (34) verdeutliche, bereite auf die politisch-zeithistorischen sowie technikgeschichtlichen Transparenzen etwa der in der Drachensstadt spielenden Passage vor. Den zweiten Band *Jim Knopf und die wilde 13* deutet Ewers schlüssig als »Parodie der klassischen Märchenreise« (47), die im Zusammenhang mit den Fahrten von Jim, dem späteren Prinzen Myrrhe, und Lukas in »einem reinen Feenmärchen« ausklinge (49). Das facettenreiche Kapitel über *Momo* zeigt Endes »Märchen-Roman« als hintergründiges und bildgewaltiges »wahres Volksbuch«, das »einen gewichtigen Beitrag zu einer Mythologie der Moderne« (126) geleistet habe. Die Raffinesse dieses vielschichtigen Arrangements äußere sich etwa in Momos Gestaltung als kindliche Symbolfigur, die »nichts Kindliches, sondern etwas allgemein Menschliches« verkörpere (62); das Setting des antiken Theaters gebe Anlass zu einem längeren geschichtsphilosophischen Einstieg in den Roman (67); die als Antagonisten wirkenden allegorischen Jenseitsfiguren (86) der »grauen Herren« symbolisierten mit Blick auf die archetypische Vorstadtgesellschaft um Momo einen tiefgreifenden sozialen und ökonomischen Wandel (76), dessen mythologische Aufbereitung die zeitkritische Dimension

des Romans bezeuge. Während die grauen Herren »eine mythische Personalisierung eines abstrakten wirtschaftlichen Handlungssystems« darstellten (102), stehe der nach dem traditionellen Charaktertyp des alten Weisen eklektisch gezeichnete Meister Hora mit seiner Welt für eine »esoterische Mythologie« (102). Bei der Erlösung der ihrer selbst entfremdeten Menschheit wirke Momo als Werkzeug der überirdischen Macht und gleiche insoweit »mehr den Heldenfiguren volkstümlicher Schwankerverzählungen« (117). Die »Treffsicherheit und Eingängigkeit« (126) von *Momo* führt Ewers schlüssig auf die Amalgamierung heterogener Einflussfaktoren wie romantische Ironie, schauerliche Motive nach E. T. A. Hoffmann und Brechts Episches Theater zurück. *Die unendliche Geschichte* deutet Ewers in einem über hundert Seiten umfassenden Kapitel als Fortsetzung von *Momo*, die nach dem Zeit-Diebstahl nun den Phantasie-Diebstahl zum Gegenstand einer neumythologischen Allegorese wähle. Ewers' Lektüre hebt sich deutlich von der bisherigen, knapp und kundig bilanzierten quellenkritischen Forschung (131–134) ab. Ihm geht es vielmehr um eine geistesgeschichtliche Situierung. Phantasien stelle als »phantastische [...] Jenseitswelt« (135) »ein Arsenal mythischer Vorstellungen und Bilder dar, die vom Standpunkt der Moderne aus rückblickend immer schon als Hervorbringungen der schöpferischen menschlichen Einbildungskraft zu bewerten sind« (138). Ewers' Neulektüre geht von der in der »Wirklichkeitswelt« verankerten »Familien- und Schulgeschichte« um den bücherleidenschaftlichen Außenseiter und Halbweisen Bastian Balthasar Bux aus. Als Übergangsort der emphatischen Lektüre des magischen Buches symbolisiere der Schulspeicher »eine Sphäre der Zeitlosigkeit« (157). Der Lektüreprozess der ersten Romanhälfte exponiere die »Wiederverlebendigung« der umulativ erfassten mythologischen Traditionen durch einen eminent sympathischen Leser (166) und dessen Vorstellungskraft. Diese auktoriale Intention werde durch metafiktionale Reflexionen von Romanfiguren ebenso untermauert wie durch symbolische Aufladungen, wenn etwa die Kindliche Kaiserin die »Gesamtheit der mythischen Ereignisse« verkörpere (182). Den zweiten Teil des Romans liest Ewers als Variation einer Helden-

reise durch das vom Protagonisten im Traum auf der Basis auch des »überindividuellen, [...] kollektiven Unbewussten« (193) wiedererschaffene Phantasie Reich. Bastians Kampf aktualisiere den »klassischen Heldenmythos« (196), der durch die Ausmalung der »Verabsolutierung des bewussten Ichs« (209) bei progressivem Erinnerungsverlust und der Tragik von Bastians »Heldendämmerung« dekonstruiert erscheine. Der glückliche Ausgang führt zur Selbstbejahung des Protagonisten im realistischen Raum und zum »Wiederaufblühen seiner Zuneigung zum Vater« (223) als Vergegenwärtigung der biblischen Parabel vom verlorenen Sohn. Resümierend erkennt Ewers in Endes Text eher einen mythologischen oder »Fantasyroman« (237) als einen Entwicklungs- und Bildungsroman. Im Ergebnis ist es Ewers gelungen, die Multidimensionalität von Endes wichtigsten Romanen in einer durchaus anregenden, unpräzisen Textexegese zu erhellen. Die einschlägige Forschung hat er dabei gründlich erschlossen und souverän kommentiert. Die Neudeutung regt nicht nur zu einer Wiederentdeckung seiner unterschiedlichen Altersgruppen bewegenden und inspirierenden Erzählkunst an, sondern verleiht auch der interdisziplinär vernetzten Ende-Forschung vielfältige neue Denkanstöße.

MARKUS JANKA



Flegel, Monica / Parkes, Christopher (Hrsg.): *Cruel Children in Popular Texts and Cultures*. Cham: palgrave macmillan, 2018 (Critical Approaches to Children's Literature). 312 S.

**G**rausame Kinder – sie sind Figuren, Themen, wichtige narrative Funktionsträger in einer Vielzahl populärer Texte, Filme und anderer Medien. Der Band nimmt die Figuration böser Kinder in den Blick, konzentriert sich dabei auf den englischsprachigen Raum und spannt einen weiten Bogen vom 18. Jahrhundert bis in die Gegenwart. Woher kommt die Faszination für grausame Kinderfiguren? Welche Werte und Normen, welche Ängste werden an diese Darstellungen gekoppelt ausgehandelt? Der Band stellt, der Titel der Einleitung verrät es, die soziale Funktion kindlicher Grausamkeit ins Zentrum des Erkenntnisinteresses. In dieser Abstraktion von einzelnen Analysen populärer Texte auf gesamtgesellschaftliche Zusammenhänge liegt die große Stärke des Sammelbandes, dem es dadurch gelingt, eine Vielzahl ganz unterschiedlicher Forschungsbeiträge zu einem kohärenten und überzeugenden Überblick über den spannenden Forschungsbereich zusammenzustellen. Gemäß des Einleitungstitels »The Social Function of the Cruel Child« ist die Abfolge der Beiträge nach dieser Hypothese in vier Sinneinheiten