

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Zen-Philosophie und romantische Ironie.

Möglichkeiten und Grenzen der Lesbarkeit anhand von
Michael Endes Märchen-Roman „Momo“

Verfasserin

Julia Moosbrugger

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 332

Studienrichtung lt. Studienblatt: Deutsche Philologie

Betreuer: Univ.-Prof. Dr. Roland Innerhofer

„Ich weiß, dass ich nichts weiß.“

Danksagung

An dieser Stelle möchte ich mich bei all jenen bedanken, die mir beim Erstellen dieser Arbeit durch ihre Unterstützung zur Seite gestanden sind.

Mein Dank gilt ganz besonders Herrn Professor Dr. Innerhofer für die intensive Betreuung, Unterstützung und Motivation.

Besonders seine Flexibilität bezüglich Terminvereinbarungen und die schnelle Korrektur waren mir eine große Hilfe.

Inhaltsverzeichnis

Vorbemerkung.....	S. 5
1. „Momo“ im „religiös spirituellen“ Kontext.....	S. 8
1.1 Soiku Shigematsus Zugang zu „Momo“ (Interview).....	S. 8
1.2 Zen-Buddhismus.....	S. 13
1.3 Buddhismus – Ratgeber – Esoterik/ oder: Gründe für die gute Lesbarkeit des Zen-Buddhismus.....	S. 22
1.4 Zen-buddhistische Spuren bei „Momo“.....	S. 32
2. „Momo“ im Kontext der Romantik und der Kyoto-Schule: ein literaturwissenschaftlicher und philosophischer Zugang.....	S. 43
2.1 „Das Absolute“ in der Romantik / Frühromantische Wende in der Kunst.....	S. 44
2.2 Schlegel und die romantische Ironie.....	S. 46
2.3 Ironie als Teil des Komischen – ein Exkurs.....	S. 56
2.4 Spuren der romantischen Ironie bei „Momo“.....	S. 59
2.5 Von der „Störung“ des Absoluten zu dessen „Zerstörung“: das „Absolute Nichts“ der Kyoto-Schule.....	S. 70
2.6 Kyoto/Zen/Romantik: Möglichkeiten einer Synthese.....	S. 76
Conclusio.....	S. 79
Bibliografie.....	S. 82
Anhang.....	S. 88
Anhang 1, Abstract.....	S. 93
Anhang 2, Curriculum Vitae.....	S. 94

Vorbemerkung¹

Zum Thema und Anliegen dieser Arbeit:

Zur Forschung von Michael Endes Werken ist zu sagen, dass es eine Fülle an interpretatorischen Ansätzen gibt: Endes Bücher seien Kinderbücher, Erwachsenenbücher, utopische Bücher, dystopische Bücher, gesellschaftskritische Bücher, Märchenbücher, magische Bücher, von Gott geprägte Bücher, von Buddha geprägte Bücher etc. Als „Komiker“ würde Ende keiner bezeichnen.

Häufig werden Interviews mit Michael Ende als Interpretationsgrundlage seiner Romane verwendet. So auch beim japanischen Professor Soiku Shigematsu, dessen Interview mit Ende den Ausgangspunkt vorliegender Arbeit bilden soll. Er befragte den Schriftsteller zum Zen-Buddhismus und stellte das Interview in den Anhang seines Werkes *„Momo erzählt Zen“*, welches als bestärkende Basis für seine zen-interpretatorische Analyse fungiert.

Die Literaturwissenschaft ist sich bewusst, dass der Begriff des „Autors“ nur ein allzu schwieriger ist und der Leser nicht falsch liegen kann, wenn er die Person, die hinter einem Werk steht, durchaus im Kontext einer Marketingstrategie betrachtet. Bei einer Gesamtbetrachtung der Äußerungen ergibt sich oft ein inhomogenes Bild. Außerdem sagte Ende selbst, dass jede Interpretation legitim sei, solange eine Konsistenz sichtbar sei. Ähnlich Emil Staigers Leitsatz: *„Dass wir begreifen, was uns ergreift.“*²

Primäre Zielsetzung der vorliegenden Arbeit ist es, die Grenzen von Shigematsus Interpretation von „Momo“ darzulegen, beziehungsweise die Einseitigkeit seiner zen-interpretatorischen Textanalyse darzustellen. Dafür bedarf es eines kurzen Abrisses vom Zen-Buddhismus allgemein; in weiterer Folge muss die Frage gestellt werden, wieso eine zen-buddhistische Auslegung bei Endes „Momo“ auf den ersten Blick so einwandfrei funktioniert. Die Tatsache, dass Endes Biografie (zen-)buddhistische Spuren aufweist, wie in dem Interview mit Shigematsu dargelegt wird, soll hier

¹ Die Varianten der Nasallaute und der lang ausgesprochenen Vokale aller mittelindischen Pali- und Sanskrit-Wörter werden vereinfacht, also ohne Akzentsetzung dargestellt. / Bei allen Bezeichnungen, die auf Personen bezogen sind, meint die Formulierung beide Geschlechter, unabhängig von der in der Formulierung verwendeten konkreten geschlechtsspezifischen Bezeichnung.

² Staiger apud Becker/Hummel/Sander, S. 235

vernachlässigt werden aufgrund der bereits angeführten „Schwachstellen“ des Konzepts „Autor“.

Da eine zen-interpretatorische Textanalyse von „Momo“ zu kurz greift, muss versucht werden, eine konsistentere Analyse auszuarbeiten, welche nicht nur den religiösen Kontext betrachtet, sondern Struktur und Stilistik, kurz: die „Machart“ des Romans miteinbezieht.

Die zen-buddhistische Vorstellung, dass das „Ich“ nur aufgrund des „Du“ existiert beziehungsweise das „Absolute“ nur aufgrund des „Nichts“³, also demzufolge stets ein duales Bewusstsein vonnöten ist, kann im Bezug auf Momo anders kontextualisiert werden. Die Romantiker beschäftigten sich mit demselben Themenkomplex, jedoch nicht aus religiöser Sicht. Man kann sich nun fragen, ob Zen-Buddhismus überhaupt etwas mit der Romantik zu tun hat. Auch wenn ein Vergleich nicht naheliegend erscheint, lässt sich über den Umweg der Romantik und der an die romantische Vorstellung des Absoluten anschließenden Kyoto-Schule durchaus ein Bogen spannen. Die nicht zu realisierende⁴ romantische Vorstellung, die Welt als „absolut“ zu erleben, erfährt durch die japanische Geisteslehre von Kyoto eine Desillusion. Das „Nichts“ rückt – wie es auch beim Zen-Buddhismus der Fall ist – in das Zentrum der Betrachtung. Ob die beiden Konzepte tatsächlich einen gemeinsamen Nenner haben, wird zu untersuchen sein. Ein Rückgriff auf die Romantik ist deshalb so dienlich, weil dadurch sowohl ein Zugang zur Ebene der Darstellung als auch zu jener des Dargestellten möglich wird. „Momo“ als (spirituell) religiöses Buch zu betrachten, klingt Shigematsu zufolge durchaus plausibel; doch die literarische Spitzfindigkeit, mit der Ende seinen Roman geschrieben hat, geht auf diese Weise verloren. Die zweite Analyse, welche auf das romantische Konzept der Ironie zurückgreift, verbindet Darstellung und Dargestelltes, wodurch eine ganzheitlichere Betrachtung gegeben ist.⁵

³ Es wird stets ein Netzwerk gebildet, das „Ich“ beispielsweise existiert nicht allein als solches.

⁴ Die „Nicht-Realisation“ ist das Entscheidende für die literarische Arbeitsweise, welche bei Ende zum Tragen kommt.

⁵ Die 2011 verfasste Diplomarbeit von Carola Fuchs („Die mise en abyme im Werke von Michael Ende.“) will ebenfalls Endes „Komik“ im Sinne einer mise en abyme deutlich machen, geht jedoch nicht auf die Literaturgeschichte ein, sondern analysiert ihre These aus medientechnischer Sicht (Bildende Kunst, Fotografie, Film, Comic, Theater).

Schließlich soll versucht werden, gemeinsame Möglichkeiten und Grenzen der Interpretationen unter Rückgriff auf den Zen-Buddhismus, das Konzept der romantischen Ironie und die Kyoto-Schule aufzuzeigen.

Es soll an dieser Stelle noch einmal betont werden, dass es bei der vorliegenden Arbeit nicht um eine „richtige“ oder „falsche“ Interpretation geht, sondern um das Ausloten von möglichen literarischen Auslegungen.

1. „Momo“ im „religiös spirituellen“ Kontext

Michael Endes Roman in einen religiösen Kontext zu stellen meint konkret, „Momo“ mit dem Zen-Buddhismus in Verbindung zu bringen. So wie es bereits Soiku Shigematsu versuchte. Das Interview zwischen ihm und Ende soll einführend vorgestellt werden. Daran anschließend erfolgt eine kurze Einführung in den Zen-Buddhismus. Die religiöse Strömung mit einem „spirituell esoterischen“ Blick zu betrachten, vermag die Frage seiner universalen Anwendbarkeit zu klären. Den ersten Teil abschließend wird versucht, die skizzierten theoretischen Punkte im Roman „Momo“ zu analysieren.

1.1 Soiku Shigematsus Zugang zu „Momo“ (Interview)

„Ich träume von einer Kultur des 21. Jahrhunderts“ – Ein Gespräch von Soiku Shigematsu mit Michael Ende (München, 1990).

Auf die Frage, wie Michael Ende auf den Zen-Buddhismus gestoßen sei, antwortet dieser, dass er seine erste Begegnung mit der japanischen Kultur in seinem Elternhaus gemacht habe. Sein Vater habe ihn unter anderem in die Zen-Malerei eingeführt. Sein erstes Werk, welches von Zen-Buddhismus handelte, war Eugen Herrigels *„Zen in der Kunst des Bogenschießens“*. In den Ideen, die er dort las, habe er sich selbst und seine eigene Vorgangsweise als Künstler wiedererkannt – das beim Zen-Buddhismus beschriebene bewusste Erreichen der „Absichtslosigkeit“ sei ihm als Künstler bekannt. Erst wenn er „absichtslos“ schreibe, könnten seine Bücher überhaupt entstehen.⁶

In einem Interview, welches Dieter E. Zimmer mit Michael Ende in der *„Zeit“* führte, bestätigte dieser seine allgemeine Affinität zu okkulten Systemen⁷:

⁶ Vgl. Shigematsu, S. 126

⁷ Vgl. Ludwig, S. 30

„Und dann habe ich mich seit nahezu dreißig Jahren sehr intensiv mit nahezu allen okkulten Systemen dieser Welt beschäftigt, vom Zen-Buddhismus bis zu den Rosenkreuzern und den Alchimisten und der Kabbala und der Anthroposophie Rudolf Steiners.“⁸

Shigematsu ist besonders daran interessiert, was ihn gerade am Zen-Buddhismus so fasziniere. Endes Antwort darauf ist, dass er mit dessen Hilfe Augenblicke richtig wahrnehmen und genießen könne. Und erst gar nicht versuche, „alles“ anzustreben. Der Zen-Buddhismus sei eine bescheidene Religion, doch in seiner Bescheidenheit ein absoluter Meister⁹:

„Das Richtige im richtigen Augenblick zu tun. Nichts anderes. Das zeichnet alle grosse [sic] Kunst aus. Es geht überhaupt nicht darum, welchen Gegenstand sie bearbeitet, es ist ganz gleich, ob es ein Topf ist, oder ob ein guter Schreiner einen Schrank macht, oder ob einer ein Bild malt – immer geht es um dieses Prinzip der Meisterschaft.“¹⁰

Shigematsu fragt außerdem, ob sich Ende mit dem Charakter Beppo in seinem Roman „Momo“ identifizieren könne. Dieser meint, dass der Einfall zu Beppos Charakter aus seiner eigenen Arbeitsweise heraus entstanden sei¹¹:

„Wenn man ein Buch schreiben will, und man stellt sich das ganze Buch vor, dann verzagt man. Dann hat man einfach nicht den Mut, anzufangen. Und so habe ich es mir einfach zur Gewohnheit gemacht, erst einmal einen ersten Satz hinzuschreiben. Und dann kommt ein zweiter Satz hinzu. Und manchmal, wenn ich einen guten Tag hatte, dann habe ich eine Seite geschrieben. Und so nach und nach... Wenn man nicht daran denkt, was das Ganze werden soll, dann hat man plötzlich ein fertiges Manuskript und weiss [sic] gar nicht, wie es zugegangen ist.“¹²

Weiter geht es im Gespräch um das „Nichts“ der zen-buddhistischen Philosophie. Endes Ansicht nach liege in diesem „Nichts“, also in der „Leere“ die eigentliche Kraft eines jeden Menschen. Im Suchen seines eigenen „Ichs“ nehme man nichts wahr außer leerer

⁸ Ende apud Ludwig, S. 30

⁹ Vgl. Ende apud Shigematsu, S.127

¹⁰ ebd.

¹¹ ebd., S. 129

¹² Ende apud Shigematsu, S. 129

Stille. Die moderne, westliche Psychologie schließe darauf sofort, dass dann wohl auch nichts sei. Doch in diesem „Nichts“ lägen der eigentliche Schöpfergeist und die wahre Kraft des Menschen.¹³

Soviel zum Interview zwischen Shigematsu und Ende. Der japanische Autor geht anschließend zu seiner zen-interpretatorischen Analyse von „Momo“ über, wobei er keine vollständige Interpretation erfasst, sondern dem Roman einzelne Textstellen entnimmt, diese in einen zen-buddhistischen Kontext setzt und zu dem Ergebnis kommt, dass Momo nichts anderes als Inhalte des Zen-Buddhismus wiedergebe. Bereits in der Einleitung zieht er sein Fazit von „Momo“:

„Unter der Anleitung der charmanten Momo will ich damit [Anm.: mit „Momo erzählt Zen“] ein kleines ABC des Zen vorlegen: Es soll zeigen, dass Zen überall gilt und erst noch geistreich ist!“¹⁴

Shigematsus Analyse basiert auf einzelnen Kapiteln: „Die Welt“, „Achtsamkeit“, „Offensein“, „Nicht-Haften“, „Spielfreude“, „Einführung“, „Liebesworte“, „Von Herz zu Herz“, „Die Zeit“ und „Ein Traum“.

Nach jeder Überschrift folgt ein dazu passendes Zitat aus Endes Roman. Zur Veranschaulichung werden diese an dieser Stelle aufgelistet:

- „Die Welt“ / „Sie selbst haben die Welt soweit gebracht, dass für ihresgleichen kein Platz mehr ist.“¹⁵

- „Achtsamkeit“ / „Wenn er so die Strassen [sic] kehrte, tat er es langsam, aber stetig. Bei jedem Schritt ein Atemzug, und bei jedem Atemzug ein Besenstrich. Schritt – Atemzug – Besenstrich. Schritt – Atemzug – Besenstrich.“¹⁶

- „Offensein“ / „Das ist doch nichts Besonderes, wird nun vielleicht mancher Leser sagen, zuhören kann doch jeder. Aber das ist ein Irrtum. Wirklich zuhören können nur ganz wenige Menschen.“¹⁷

¹³ ebd., S. 131

¹⁴ Shigematsu, S. 13

¹⁵ Ende, S. 15

¹⁶ ebd., S. 27

¹⁷ ebd., S. 40

- „Nicht-Haften“ / „...es kümmerte sie überhaupt nicht mehr, was mit ihr geschehen würde.“¹⁸

- „Spielfreude“ / „Ein paar Schachteln, ein zerrissenes Tischtuch, ein Maulwurfshügel oder eine Handvoll Steinchen genügten. Dabei konnte man sich alles vorstellen.“¹⁹

- „Einführung“ / „Besonders dann, wenn Momo dabei war und ihm zuhörte, blühte seine Phantasie auf wie eine Frühlingswiese.“²⁰

- „Liebesworte“ / „Aber darf ich ihnen erzählen, was die Sterne gesagt haben? / Du darfst es. Aber du wirst es nicht können. / Warum nicht? / Dazu müssten die Worte in dir zuerst wachsen.“²¹

- „Von Herz zu Herz“ / „Sie hörte eine Stimme, die redete, sie hörte Worte, aber sie hörte nicht den, der sprach.“²²

- „Die Zeit“ / „Aber Zeit ist Leben. Und das Leben wohnt im Herzen.“²³

In den Kapiteln „Die Welt“, „Nicht-Haften“, „Einführung“, „Liebesworte“ und „Von Herz zu Herz“ kommt Momo außer den Zitaten nicht weiter zur Sprache. Zen-buddhistische Konzepte, die inhaltlich an die Zitate von „Momo“ anknüpfen, bilden durchaus einen roten Faden, jedoch nur, wenn man zen-buddhistisches Hintergrundwissen besitzt. Sonst wird nicht klar, was der Autor dem Leser sagen will, beziehungsweise inwiefern Zen-Buddhismus etwas gemeinsam hat mit Endes Roman.

Im Kapitel „Achtsamkeit“ werden besonders Beppo Straßenkehrer und Momo thematisiert. Beppos Achtsamkeit bezieht sich vor allem auf seine Arbeitswelt; Momo hingegen ist besonders aufmerksam in all den Konversationen, die sie mit ihren Mitmenschen führt, und steht der Konsumwelt, von der sie umgeben wird, stets skeptisch gegenüber.²⁴

¹⁸ ebd., S. 51

¹⁹ ebd., S. 63

²⁰ ebd., S. 74

²¹ ebd., S. 85

²² ebd., S. 95

²³ ebd., S. 104

²⁴ Vgl. Shigematsu, S. 30-36

Mit „*Offensein*“ verbindet Shigematsu vor allem Momos „offenes Ohr“ für ihre Mitmenschen und ihre Fähigkeit des aufmerksamen Zuhörens – sowohl bei Mensch als auch bei der Natur.²⁵

„*Spielfreude*“ meint, in etwas versinken zu können, jedoch ohne zu vergessen, stets hellhörig zu sein. Den Kindern bleibt es durch das Erscheinen der grauen Herren verwehrt, im Spiel zu versinken. Spielen um des Spielens Willen gibt es fortan nicht mehr. Dass Momo nicht versinkt im mechanischen Spielzeug, das ihr der graue Herr anbietet, begrüßt Shigematsu sehr.²⁶

Das Kapitel „*Die Zeit*“ verwendet der Autor, um Meister Hora zu thematisieren, welcher die Zeit aller Menschen verwaltet. Außerdem geht es ihm um die Vorstellung der Zeit im Zen-Buddhismus, nämlich diese stets selbst zu gestalten.²⁷

In seiner Analyse ist eine durchgehend spirituelle Note nicht zu ignorieren, wie spätestens seine Schlussbemerkung beweist:

„Ich möchte ihnen [sic!] drei Anregungen geben:

- *Zu einem reichen Leben gehört die Beachtung des wahren Selbst.*
- *Der Mensch ist nicht Alleinherrscher auf der Erde. Ohne friedliche Koexistenz mit den übrigen Lebewesen und Erhaltung der natürlichen Umwelt, für die es keinen Ersatz gibt, ist sein eigenes Überleben gefährdet.*
- *Rückkehr zum Wesentlichen geht Hand in Hand mit einem schlichten Leben fern von Warenseligkeit und Konsumzwang.*“²⁸

Diese „Anregungen“ oder gar „Lebensweisheiten“ haben nichts Konkretes mit dem Roman „Momo“ zu tun. Auch nicht persönliche Erlebnisse mit dem Zen-Buddhismus. Es scheint, als würde Shigematsu Kritik am Westen beziehungsweise am westlichen Lebensstil üben wollen. Die Zitate, die er dem Roman entnimmt, fungieren in diesem Zusammenhang also als eine Art Gebrauchsanleitung – „Lebe wie Momo, dann...“:

„Das Selbst ist eine wechselhafte Erscheinung, Selbstlosigkeit das wirkliche Sein. Wir wandeln uns und passen uns den jeweiligen Lebensumständen an,

²⁵ ebd., S. 45-48

²⁶ ebd., S. 63-69

²⁷ ebd., S. 107f.

²⁸ ebd., S. 123

entfernen uns jedoch nie von unserem wahren Wesen, das tief in unserem Herzen ruht. Wenn wir dessen inne werden, werden wir wie Momo[...]“²⁹

Der Leser, welcher kein Experte für Zen-Buddhismus ist, benötigt weiterführende Erklärungen über die Inhalte und Konzepte der Strömung, um „Momo“ in einem religiösen Kontext verstehen zu können. Es ist durchaus ein roter Faden in Shigematus These sichtbar, jedoch muss der Leser sich ihn selbst bilden. Sonst stehen die Zitate aus Endes Roman hilflos im Raum. Mehr Verständnis für „Momo“ und den Zen-Buddhismus sollen die nachfolgenden Punkte schaffen.

1.2 Zen-Buddhismus

Literarisch verbreitet wurde der Zen-Buddhismus 1948 durch Eugen Herrigels Buch *„Zen in der Kunst des Bogenschießens“* – ein Bestseller, bei dem es nicht nur um die Kampfkunst geht, sondern auch um die „Kunst des Lebens“³⁰

Häusle-Paulmichl betont im Zusammenhang mit dem Zen-Buddhismus, nicht zu übersehen, dass die Strömung trotz seiner Eigenständigkeit tief in der Tradition des Buddhismus wurzle. „Zen“ meint „gesammelter Geist“ und „Versunkenheit“ und ist eine Schule des Mahayana-Buddhismus³¹, welcher nicht primär die eigene Befreiung vom Leiden erstrebt, sondern darauf bedacht ist, alle Wesen in die Erlösung zu führen. Die westliche Rezeption spricht im Zusammenhang mit dem Zen-Buddhismus meist von einem universellen Charakter, welcher für den gesamten asiatischen Raum gilt. Eine Hochphase erfuhr der Zen-Buddhismus zuerst in Japan, von wo aus seine Ideen in den Westen einfließen.³²

Die westliche Rezeptionsgeschichte ist auf das 20. Jahrhundert beschränkt. Ab 1925 übersetzten die deutschen Religionswissenschaftler Rudolf Otto und Friedrich Heiler ausgewählte Texte und Interpretationen zur Zen-Meditation. Unter anderem jene von Daisetz Teitaro Suzuki, der viele Jahre in den USA lebte und dort Werke zum Zen-

²⁹ ebd., S. 56

³⁰ Vgl. Baumann, S. 69

³¹ Mahayana ist eine der Hauptrichtungen des Buddhismus.

³² Vgl. Häusle-Paulmichl, S. 54-58

Buddhismus verfasste. Besonders betont wird bei ihm das Fehlen eines Dogmas. Rezipiert wurden seine Texte nicht nur in Deutschland, sondern auch im englischsprachigen Raum und in Frankreich. Doch nicht alle waren dieser westlichen Rezeption wohlgesinnt; eine Religion des Ostens sollte als Lehre keinen Platz im Westen haben. So wurde der Zen-Buddhismus von einem westlichen Blick aus als „Zen-Snobismus“ bezeichnet, der mit Religion nichts mehr zu tun habe, sondern lediglich als psychotherapeutischer Ersatz für „wahre“ dogmatische Religion missbraucht werde. Im Gegensatz dazu trat Hugo Makibi, ebenfalls Zen-Meister, für einen christlich-zen-buddhistischen Dialog ein. Auch der britische Philosoph Alan Watts bezog sich auf Suzukis Schriften, was bewirkte, dass das traditionell religiöse Verständnis vom Zen-Buddhismus langsam in den Hintergrund treten konnte. Seine Haltung fand in Amerika großen Anklang und wurde ab den 70er Jahren ins Deutsche übersetzt. Der deutsche Psychotherapeut Karlfried Dürckheim ließ sogar zen-buddhistische Elemente in seine Therapieform einfließen. In der sogenannten „initiatischen Therapie“ bildet Zen-Meditation den Grundstein. Patienten sollen demnach einfach unbewegt sitzen, nichts wollen, nichts erstreben.³³ Auch Thich Nhat Hanh, der in den 90er Jahren einer der bedeutendsten Vermittler war, warf den konservativen Buddhisten Starrheit vor; er selbst hielt keine dogmatisch buddhistischen Lehrreden, sondern war stets um eine Neuorientierung der Religion und eine modernere Ausrichtung bemüht, die philosophische Aspekte miteinbezog.³⁴

Das erste deutsche Zen-Sesshin³⁵ fand 1964 statt. Fritz Hungerleider, österreichischer Religionswissenschaftler und Zen-Lehrer, leitete dieses.³⁶

Auch Heinrich Dumoulin oder Graf von Dürckheim konnten den meditativen Praxen etwas abgewinnen; christlichen Aneignungen, welche aus dem Kontext gerissen wurden, waren die buddhistischen Anhänger jedoch nicht wohlgesinnt.³⁷

In den 70er Jahren konnte man laut Baumann von einem regelrechten „Zen-Boom“ sprechen: mehr Seminare, mehr Sesshins, mehr Zeitschriften und mehr Zen-Klöster.

³³ Baumann schreibt, dass Zen bereits in den 60er Jahren durch psychologische Interpretationen von Daisetz Teitaro Suzuki und Carl Gustav Jung populär wurde.

³⁴ Vgl. Häusle-Paulmichl, S. 58-67

³⁵ Unter Sesshin versteht man eine meditative Sitzung.

³⁶ Vgl. Baumann, S. 78f

³⁷ ebd., S. 79

Außerdem wurde die „Zen-Vereinigung Deutschlands“ gegründet, wo man der „wahren“ Zen-Praxis gerecht werden sollte.³⁸

Die Frage, was es letztendlich mit dem Trend des Zen-Buddhismus auf sich habe, beantwortet die Autorin Häusle-Paulmichl folgendermaßen³⁹:

„Die erste ist die Sehnsucht nach ‚innerer‘ Erfahrung und Befreiung der Menschen unserer Zeit zu ihrem wahren Selbst jenseits von Zwängen und losgelöst von Dogmen. Die zweite ist die Krise und der Verfall der Gesellschaft, die ihre alten Werte überholt sieht, da festgefahrene Strukturen nicht mehr wirklich maßgeblich sind. Bedingt aus dem Verfall und durch die Krise – eine Stagnation also – ergeben sich aber neue Denkinhalte, die die Züge kreativen Bewusstseins tragen und die angepaßt sind an die individuellen Bedürfnisse der Menschen innerhalb der Gesellschaft, in der sie stehen.“⁴⁰

Durch die Praktizierung der angebotenen Methoden und Inhalte könne der Mensch seine Potenziale des Denkens, Empfindens und Erlebens steigern und somit sein Bewusstsein erweitern. Methoden des Zen-Buddhismus würden demnach essentielle anthropologische Grundbedürfnisse bedienen.⁴¹

Der Zen-Buddhismus versucht den Zustand der menschlichen Natur zurückzugewinnen. Dieser freie Zustand wird erreicht, wenn der Geist es schafft, sich von jeglicher gesellschaftlicher und auch geschichtlicher Beschränkung zu befreien. Dieser Zustand trägt den Namen „das Leere“ oder „Nirvana“, einer der wichtigsten Schlüsselbegriffe des Buddhismus. Solange das „Ich“ aber an Gegenständen und Objekten hängt, beziehungsweise keinen Unterschied macht zwischen sich selbst und „Dingen“, kann kein freier Zustand erreicht werden. Das Selbst wird bis zu diesem Zeitpunkt als „empirisches Ich“ angesehen, das den Durchbruch zum absolut wahren Selbst noch erfahren muss. Bevor eine Veränderung des Ichs eintritt, ist der Mensch lediglich ein Zuseher, der sich von außen betrachtet. Durch die Zen-Meditation soll die Realität

³⁸ ebd., S. 100-103

³⁹ Vgl. Häusle-Paulmichl, S. 67

⁴⁰ ebd., S. 68

⁴¹ ebd.

bewusst gemacht und das „Ich“ transzendiert werden. Die Autorin, welche den Thesen Dumoulin folgt, beschreibt den Zustand folgendermaßen⁴²:

„Das empirische Ich fällt weg und bietet dem (höheren) Selbst Raum, sich zu entfalten. An die Stelle des Ego tritt die transformierte Person, deren existentielle Erfahrung im Erleben und Transformieren dieses empirischen Ichs stattfindet.“⁴³

In die angesprochene Realität – also vom „Ich“ zum Selbst und Absoluten – kommt der Mensch im Zen-Buddhismus schrittweise. Folgende Phasen müssen durchlaufen werden⁴⁴:

Ich-Verhaftetheit im dualen Bewusstsein:

Es gibt das „Ich“ und es gibt die Objekte, welche das „Ich“ umgeben. Das „Ich“ reflektiert über diese Objekte. Die Welt wird vom „Ich“ getrennt betrachtet, daraus resultiert der Dualismus.⁴⁵

Erfahrung des Ichs:

Der Mensch hat die Möglichkeit, sein „Ich“ zu beobachten – je mehr er loslassen kann von seinem Selbst, desto mehr erscheint ihm eine existentielle Erfahrung und desto leichter kann er infolge sein „Ich“ aufgeben – diese Aufgabe kann jedoch zu Leiden führen. Der Mensch muss zuerst das „Nichts“ wahrnehmen, um sich in weiterer Folge als ein „Absolutum“ beziehungsweise „absolutes Ich“ fühlen zu können. Das „Ich“, welches erfahren werden soll, besteht buddhistischen Vorstellungen zufolge also nicht aus einem homogenen Teil. Seines Ichs beziehungsweise seiner Existenz oder momentanen Befindlichkeit gewahr zu werden, wird im Buddhismus vorausgesetzt, um zu einem höheren Selbst zu gelangen.⁴⁶

Hinwendung zum Absoluten (Kosmischen):

Das Absolute wird im Buddhismus auch als der „verinnerlichte“ Blick oder „nicht-gedachte Denken“ bezeichnet. All diese Benennungen stehen im Kontrast zum Geist,

⁴² ebd., S. 71f.

⁴³ ebd., S. 72

⁴⁴ ebd., S. 73

⁴⁵ ebd., S. 73f.

⁴⁶ ebd., S. 74-78

zum intellektuellen Denken, da der Intellekt in der östlichen Philosophie das Opfer von menschlichen Begierden und Leiden ist. In Indien wird der Intellekt mit einem Affen verglichen. Ein Affe turnt den ganzen Tag von Baum zu Baum. Dabei vergisst er, was er eigentlich gerade im Moment tut, immer bedacht darauf sich fortzuhanteln. Aber genau dadurch schafft er es nicht, innezuhalten und sein reflektiertes Verhalten aufzugeben.⁴⁷

Die Erfahrung der Erleuchtung:

Erleuchtung setze meist dann ein, wenn sie nicht erwartet wird. Benötigte Methoden hierfür sind die Koan- und die Zazen-Meditation. Positive Begleiterscheinungen für Psyche und Körper nennt die Autorin dabei nur am Rande, räumt jedoch ein, dass es sie gibt, nämlich Ruhe, Erholung, Gleichmut, Entspannung und ähnliche harmonisierende Faktoren.⁴⁸

Das Herzsutra:

Dabei geht es um das „Leere“, welches unumgänglich für die buddhistische Selbstwahrnehmung ist. Das Herzsutra besteht aus 286 Schriftzeichen und enthält die gesammelte Weisheitslehre für den Buddhismus, besonders geltend für den Mahayana-Buddhismus. Leerheit unterscheide sich in diesem Zusammenhang jedoch nicht von der Form – die Autorin versucht diese Tatsache bildlich darzustellen, um den Vergleich besser begreifen zu können⁴⁹:

„Stellen wir uns eine Tasse vor, die ein bestimmtes äußeres Material hat. Die Tasse ist im Moment nicht angefüllt mit Flüssigkeit. Wie kann die Leerheit der Tasse gezeigt werden? Jemand füllt Tee in die Tasse, die somit gefüllt ist. Aber stimmt der Gedanke? Die Tasse kann doch nur gefüllt werden, da sie ihre Grundeigenschaft von vornherein leer zu sein, weiterhin beibehält. Erst durch diese Voraussetzung entsteht das Angefüllt-Sein der Tasse.“⁵⁰

Nicht nur die Eigenschaften von Dingen, sondern auch die Dinge selbst wirken demnach in unserer oberflächlichen Welt real, sind es jedoch nicht. Beim Sutra geht es

⁴⁷ ebd., S. 79-85

⁴⁸ ebd., S. 89-93

⁴⁹ ebd., S. 96-106

⁵⁰ ebd., S. 106

vor allem darum, keine hinderlichen Erscheinungen aufgrund des Gegenübers beziehungsweise des Gegensatzes zu haben.⁵¹

Die Koan-Meditation:

Das Wesentliche eines Koans ist sein paradoxer Charakter. Mit logischem Verstand ist das Rätsel, welches ein Koan beinhaltet, nicht zu beantworten. Es bedarf einer anderen Ebene des Begreifens.⁵²

Das Koan kann episodisch aufgebaut sein, nämlich als Teil einer Zen-Geschichte, aber auch als Widerspruch, gesprochen von einem Zen-Meister, als eine Sutra-Formulierung oder als ein Meister-Schüler-Gespräch. Diese sollen Zen-Schülern zur angestrebten absoluten Erleuchtung verhelfen.⁵³

Zazen:

Zazen ist eine Art von Meditation, welche im Sitzen ausgeführt wird. Auch hier gilt der Vorsatz, nicht danach zu streben, etwas erreichen zu wollen, sich am Ende aber trotzdem ganzheitlich mit dem Universum zu fühlen.⁵⁴

Zazen meine laut Anderson vorrangig ein mögliches Zusammenleben mit der Umwelt beziehungsweise mit allen fühlenden Wesen. Man soll sich selbst und andere in Einklang bringen, um „einen“ gemeinsamen Kosmos zu fühlen.⁵⁵

Zum Schluss soll noch einmal die psychologische Adaption hinsichtlich des Zen-Buddhismus erwähnt werden – um im nächsten Punkt einen Schritt weiter zu gehen und sich die Frage zu stellen, inwieweit der Zen-Buddhismus esoterische Aspekte verbirgt.

In ihrem Werk „*Zen-Buddhismus und Psychoanalyse*“ behandeln Suzuki, Erich Fromm und Richard de Martino den Zen-Buddhismus insofern, als sie diesen in einen psychoanalytischen Kontext stellen.

Einleitend spricht Suzuki über prinzipielle Unterschiede zwischen einem „westlichen“ und einem „östlichen“ Menschen. Er meint dabei „Lebenskünstler“, wenn er einen „östlichen“ Menschen beschreibt. Die Kunst des Lebens sei für ihn Voraussetzung für

⁵¹ ebd., S. 106-111

⁵² ebd., S. 123

⁵³ ebd., S. 124-128

⁵⁴ ebd., S. 135-139

⁵⁵ Vgl. Anderson, S. 18f.

selbiges. Wer diese nicht auszuüben vermag, ver falle in typische Neurosen des westlich modernen Menschen. Fragen wie „Was ist der Sinn des Lebens“, „Stehen wir vor einem großen Nichts?“ usw. würden diesen täglich quälen, wenn er diese Kunst nicht ausschöpfe. Zur Veranschaulichung vergleicht er den menschlichen Körper mit einer Leinwand. Die den Menschen ausmachende Persönlichkeit (sprich: Sinne, Zellen, Nerven, Gefühle, Gedanken etc.) sei das Material beziehungsweise Werkzeug, mit dem er die Leinwand „positiv“ oder „negativ“ bearbeiten könne. Wer die Kunst des Lebens verstehe, sei sein eigener Herrscher.⁵⁶

Zu Erich Fromm – Er begründete seine These folgendermaßen: Sowohl Psychoanalyse als auch Zen-Buddhismus würden sich mit dem Wesen des Menschen und dessen Wohl beschäftigen. Dennoch stellt er notwendigerweise klar, dass die methodischen Unterschiede der beiden Gebiete dennoch überwiegen würden⁵⁷:

„Die Psychoanalyse ist eine wissenschaftliche und durch und durch unreligiöse Methode, das Zen hingegen eine Theorie und ein Weg, die zur ‚Erleuchtung‘ führen, einem Erlebnis, das man im Westen religiös oder mystisch nennen würde. Die Psychoanalyse ist eine Therapie für Geisteskrankheiten; das Zen ein Weg zur geistigen Erlösung.“⁵⁸

Freud war ein westlich gesinnter Arzt, der nicht bewusst zen-buddhistisches Gedankengut in seine Theorie einbaute. Seine Psychoanalyse kommt der Vorstellung des Zen-Buddhismus jedoch insofern nahe, als sie Theorie und Praxis nicht trennt.⁵⁹

Ziel der Psychoanalyse ist es, wie allgemein bekannt, das Unbewusste (im Sinne von „Nichtgewahrsein“) zum Vorschein zu bringen, also bewusst (im Sinne von „Gewahrsein“) zu machen⁶⁰:

„Das Bewußtsein repräsentiert den sozialen Menschen, dessen zufällige Grenzen durch die historische Situation gezogen sind, in die ein Individuum

⁵⁶ Vgl. Suzuki apud Fromm/Suzuki/de Martino, 26f.

⁵⁷ ebd., S. 101

⁵⁸ ebd.

⁵⁹ ebd., S. 107-109

⁶⁰ ebd., S. 123-126

geworfen ist. Das Unbewußte hingegen verkörpert den universalen, den ganzen Menschen, der im Kosmos verwurzelt ist.“⁶¹

Beim Zen-Buddhismus könne man auch von klarem Bewusstsein sprechen, welches bekanntlich im Zuge eines Erleuchtungserlebnisses stattfindet. Zen-buddhistische Erleuchtung meine aber nicht einen tranceartigen Geisteszustand, sondern lediglich eine klare Geistesverfassung.⁶²

Fromm möchte klarstellen, dass die aufgezählten Ähnlichkeiten keine willkürliche Zusammenführung von ihm seien. Folgende Schlagwörter führt er zur Verdeutlichung der Gemeinsamkeiten an: „Schauen in die eigene Natur“, „Freiheitsverwirklichung“, „Glück“, „Liebe“, „Energieöffnung und Loslösung von geistigen und körperlichen Hindernissen“.⁶³

Das Anstreben einer vollständigen Bewusstmachung sei beim Zen-Buddhismus viel intensiver als in der Psychoanalyse. Der westliche Mensch scheitere an dieser Vollständigkeit allzu leicht. Dabei stelle die vollständige Erleuchtung nur die höchste Form dar. Es gebe durchaus ein Dazwischen. Methodisch seien Psychoanalyse und Zen-Buddhismus ganz klar zu unterscheiden. Die östliche Religion könne trotzdem unterstützend wirken und neue Dimensionen des Bewusstseins öffnen, wenn auch auf eine andere Art und Weise, also auf keiner analytischen Ebene. Umgekehrt könne die Psychoanalyse einen Zen-Buddhisten vor einer irreführenden Illusion bewahren.⁶⁴

Richard de Martino unterstreicht, dass die menschliche Existenz eine Ich-Existenz sei. Der Mensch sei sich also seiner bewusst. Er unterscheide zwischen dem „Ich“ und dem „Nicht-Ich“.⁶⁵

Die Trennung dieser zwei Komponenten werde dem Ego zum Verhängnis⁶⁶:

*„In seiner Bezogenheit ist es isoliert und ausgeschlossen und auf eine Welt, zu der und in die es gehört, beschränkt und doch von ihr ausgesperrt..“*⁶⁷

⁶¹ ebd., S. 136

⁶² Vgl. Fromm apud Fromm/Suzuki/de Martino, S. 146f.

⁶³ ebd., S. 156

⁶⁴ ebd., S. 173-179

⁶⁵ ebd., S. 181f.

⁶⁶ ebd., S. 185

⁶⁷ ebd.

Der Suchende, welcher seine Suche ernst nimmt, müsse in Kauf nehmen, sein Ego bloßzustellen, denn dieses werde sich dadurch nicht mehr im Widerspruch zwischen Subjekt und Objekt befinden, sondern werde selbst ein Widerspruch⁶⁸:

„Wenn das Ego zerbricht und sich als eigentlicher Widerspruch auflöst, gewinnt es direkt und unmittelbar die innere Harmonie und Vollendung. Die zusammengeschnürte und behinderte äußerste Grenze ist jetzt der unbehindert fließende Urquell und die letzte Grundlage.“⁶⁹

Erst an dieser Stelle könne man sich wirklich auf sein Selbst konzentrieren und sei nicht mehr verhaftet am Widerspruch des Ichbewusstseins, von dem anfänglich die Rede war.⁷⁰

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass bereits Herrigels *„Zen in der Kunst des Bogenschießens“* eine Adaptierung des Zen-Buddhismus in andere Bereiche als jenen der Religion bestätigt, in diesem Fall in die Kampf- und Lebenskunst.

Auch wenn Häusle-Paulmichl den religiösen Hintergrund des Zen-Buddhismus⁷¹ betont haben will, interessiert sich die wissenschaftliche Rezeption des Westens gerade für den universell religiösen und dogmafreien Charakter. Dieser Tendenz widersprechen Kritiker, welche zen-buddhistische Vereinigungen in den westlichen Ländern für anmaßend halten.

Ein „wahrer“ zen-buddhistischer Geist muss sich zuerst von allen Beschränkungen befreien, um den angestrebten „leeren“ Raum, das „Nirvana“, zu erreichen. Erst wenn er dort angelangt ist, kann er sein Ich transzendieren und zu einem höheren Raum und letztendlich zu einem „Absolutum“ gelangen. Dieses „Absolutum“ vermag Mensch und Kosmos zu verbinden.

Philosophen wie Suzuki, Fromm oder de Martino, welche Zen mit der Psychoanalyse in Verbindung bringen, sind gewissermaßen „Vorbote“ für das nächste Kapitel, in dem der Zen-Buddhismus als ein „Lebensratgeber“ verwendet wird. Es soll gezeigt werden,

⁶⁸ ebd., S. 206-213

⁶⁹ de Martino apud Fromm/Suzuki/de Martino, S. 213

⁷⁰ ebd.

⁷¹ Zen wurzelt tief in der Tradition des Buddhismus.

wie unterschiedlich zen-buddhistische Inhalte interpretiert werden und wie vielseitig die Kontexte sein können.

1.3 Buddhismus – Ratgeber – Esoterik/ oder: Gründe für die gute Lesbarkeit des Zen-Buddhismus

„Der Glaube an die Wissenschaft weicht einem Glauben an die Heilung der Welt durch Magie. Diesem Verhalten leisten die globalen Probleme der Umweltzerstörung, der Bedrohung durch einen nuklearen Krieg und die steigende Arbeitslosigkeit in der westlichen Welt Zulieferdienste. Aussteigen aus zeitbedingten Lebensformen und Lebensweisen und Einsteigen ins Mystische ist ‚in‘. Michael Ende ist als ‚Magier‘ gefragt, seine ‚Erkenntnisquellen‘ werden von vielen begierig aufgesucht.“⁷²

Susanne Angerler verwendet den Begriff „Medienreligionen“, welchen sie übrigens von Friesl und Polak übernommen hat, wenn sie von östlichen Religionen spricht und untersucht, wieso diese derartigen Hype erleben. Der Zen-Buddhismus sei im Westen deshalb so begehrt, weil er sich überaus gut anpassen könne und an ihm ein universalreligiöser Charakter anhafte. Laut Friesl und Polak sei dieses Phänomen begründet durch einen Wandel der Religionen⁷³:

„Religiosität findet man heute auch dort, wo sich Menschen als ‚spirituell‘ oder ‚ganzheitlich‘ verstehen, die sich selber aber nie als ‚religiös‘ bezeichnen würden, weil sie damit ‚Kirchlichkeit‘ und ‚Christlichkeit‘ assoziieren.“⁷⁴

Der Zen-Buddhismus werde als universell angesehen, es habe keinen tiefen religiösen Charakter und enthalte kein starres Dogma.⁷⁵ Und auch Suzuki meint, dass Kategorien und Begriffsbildungen hier nicht erstrebenswert seien.⁷⁶

⁷² Berger, S. 31f.

⁷³ Vgl. Friesl/Polak apud Angerler, S. 5-24

⁷⁴ ebd., S. 24

⁷⁵ Vgl. Angerler, S. 36

⁷⁶ Vgl. Suzuki, S 23

Ob der Buddhismus allgemein eine Art „Religion der Moderne“ geworden sei, fragt sich auch der Künstler und „Coach“ Heinz Scheel in einer spielerisch ironischen Art und Weise. Folgende Passage beschreibt die aktuelle Situation des Westens ziemlich treffend⁷⁷:

„Wir können im SPA-Bereich eines 5-Sterne Hotels einen Inder als Yoga-Trainer in Anspruch nehmen, der locker unsere Chakras von der Wurzel bis zur Krone öffnet, der die Energiewirbel aufschließt, die schlummernde Kundalini weckt und uns danach den Luxus gönnen, uns von einer Ayurveda-Massage in einer Wellness-Suite verwöhnen zu lassen. Wer es spartanischer mag, logiert in einem Klostergelände, um bei vegetarischer Biokost im Seminar ‚Zen für Führungskräfte‘, ‚Meditation und Coaching‘ oder in einem Symposium ‚Stille für Seele und Körper‘ Energie aufzutanken. Oder wir buchen das VHS-Programm ‚Shiatsu, Qi Gong & Co‘, um auf Trab zu kommen.“⁷⁸

Dies mag auf den ersten Blick sehr negativ klingen; so als verurteile Scheel die westliche Adaptierung der östlichen Philosophien und Religionen. Doch blickt man auf seinen eigenen Lebensweg, muss dieser Eindruck relativiert werden. Der Deutsche ist selbst Lehrer für Hatha Yoga und hat sich Zeit seines Lebens mit der Religion auseinandergesetzt. Ob er sich selbst als Buddhist bezeichne, sei ihm selbst nicht ganz klar. Zumindest zähle er sich nicht zu einer bestimmten Richtung. Beginnende Kontakte mit Buddhisten hatten zur Folge, dass seine Sichtweise über den Buddhismus nie konstant blieb. Das Gute am Buddhismus: Widersprüche sind kein Problem. Das eine schließt das andere nicht aus.⁷⁹

Charlotte Becks Werk trägt den Titel *„Einfach Zen“*. Beck verwendet den Zen-Buddhismus dafür, dessen Inhalte in alltägliche Lebenspraxen einzugliedern. In ihrem älteren Werk *„Zen im Alltag“* betont sie ausdrücklich, dass es in der zen-buddhistischen Praxis des Westens nicht zu einer genauen Übernahme der Philosophie komme, sondern zu einer spezifischen Adaptierung in die jeweilige Lebenswelt. Problemlösungen im Fernsten würden im Westen oft nur dazu benutzt werden, dem Alltag zu entfliehen. Laut Beck dürfe eine gewisse Verschiebung nicht negiert werden. „Hacke Holz“ müsse

⁷⁷ Vgl. Scheel, S. 28

⁷⁸ Scheel, S. 28

⁷⁹ ebd., S. 9-16

relativ gesehen und als „Liebe und tu deine tägliche Arbeit“ übersetzt werden. Nicht nur die Kultur, sondern auch die Begriffe müssten adäquat integriert werden.⁸⁰

Dem zustimmend meint Kellner, dass die Anziehungskraft des (Zen-)Buddhismus für den Westen deshalb so groß sei, weil sich der Mensch davon eine höhere Einsicht, Heilung von Gebrechen und Leidenszuständen und ein schnell eintretendes Glücksgefühl erhoffe.⁸¹

Auch Baholydhnin verteidigt die vielen Zugangsbereiche des Zen-Buddhismus. Er verwendet die buddhistische Strömung im Sinne einer östlichen Ästhetik⁸²:

„Kochen, Schlafen, Essen, Gärtnern und Meditieren haben im Zen alle ihre spezielle Bedeutung. Im Zen weiß man, dass unsere Umgebung unseren Geist beruhigt und reflektiert. Dieses Buch behandelt [...] Bereiche, in denen Zen unseren Leben ändern kann [...], ohne dass wir uns einem esoterischen Glauben verschreiben müssen.“⁸³

Die Ost-West-Fusion gehe Baholydhnin zufolge unter anderem mit steigenden Fernostreisen einher, die Suchende machen, um mehr Spiritualität zu finden. Ergebnis der Reisen sei Folgendes: Buddhastatuen, asiatische Pflanzen, Bodenkissen und Teekannen sorgen für mehr „Inspiration“ im eigenen Heim.⁸⁴

Beck zufolge sollte man sich, werde ein zen-buddhistischer Weg im Leben angestrebt, nicht nur sich selbst bereichern, sondern genauso das Geben berücksichtigen: Geben, ohne etwas dafür zu verlangen, egozentrische Verhaltensweisen beiseitelassen, außerdem bewusster leben. Bei fleißigem Üben trete schließlich folgender Effekt ein⁸⁵:

„Wenn wir lange genug üben, beginnen wir die Wahrheit zu ahnen: Wir begreifen allmählich, daß das ‚Jetzt‘ Vergangenheit und Zukunft und Gegenwart umfasst. Wenn wir in einer einfachen Geisteshaltung meditieren können und nicht in unseren eigenen Gedanken gefangen sind⁸⁶, beginnen wir allmählich

⁸⁰ Vgl. Beck 1990, S. 10

⁸¹ Vgl. Kellner, S. 34

⁸² Vgl. Baholydhnin, S. 18

⁸³ ebd., S. 18f.

⁸⁴ ebd., S. 86ff.

⁸⁵ Vgl. Beck 1995, S. 373f.

⁸⁶ So wie es beispielsweise bei Gigi während seiner erfolgreichen Karriere der Fall ist.

etwas zu ahnen, und eine Tür, die bisher geschlossen war, öffnet sich allmählich.“⁸⁷

Zum Ziel führe laut Beck ein bewusster Abbau an Wut, vorschnellen Urteilen, Selbstmitleid und falschem Glauben, der besagt, dass Vergangenheit und Gegenwart zwingend zusammenhängen würden und erstere die zweite beeinflusse.⁸⁸

Wut, Unzufriedenheit und Unfreundlichkeit des Menschen beruhe Beck zufolge auf einem falschen Denken beziehungsweise einer falschen Konditionierung des Menschen, welche er sich im Laufe seines Lebens angeeignet habe. Sie gibt im Folgenden einen konkreten Lösungsvorschlag, um aus dieser „leidhaften“ Situation des Menschen herauszutreten⁸⁹:

„Was wir auch tun, wir sollten es mit Hingabe und vollkommener Aufmerksamkeit für das, was wir vor uns haben, tun. Wenn wir den Ofen reinigen, sollten wir nichts als dies tun und uns der Gedanken bewußt sein, die die Arbeit unterbrechen. Wenn die Gedanken abschweifen, kehre man zur Arbeit zurück. Arbeiten heißt, sich einfach damit beschäftigen, was jetzt getan werden muß.“⁹⁰

Ein weiteres wichtiges Werk in diesem Zusammenhang ist Nyanaponikas *„Geistetraining durch Achtsamkeit. Die buddhistische Satipatthana-Methode“*. Im Vorwort wird betont, dass die buddhistischen Übungen, um die es in diesem Werk geht, nicht zwingend einen religiösen Charakter haben müssten, sondern auch andere Zugänge gestatten würden. Das Ziel soll sein, am Ende Achtsamkeit und Besonnenheit verinnerlichen zu können und Gefühle wie Hass, Gier und Verblendung aus seinem Leben verbannen zu können. Das Werk sei an folgende Adressaten gerichtet⁹¹:

„Dieses Buch wendet sich [...] an jeden, der inmitten der vielfältigen Spannungen und Verwicklungen unserer Zeit die Notwendigkeit für eine innere Festigung und Klärung des menschlichen Bewußtseins einsieht. Denn diese ist notwendig, um die inneren Möglichkeiten des menschlichen Geistes zu entfalten,

⁸⁷ Beck 1995, S. 374

⁸⁸ ebd.

⁸⁹ ebd., S. 23f.

⁹⁰ ebd., S. 24f.

⁹¹ Vgl. Nyanaponika, S. 5

damit Wirklichkeitserkenntnis, Weisheit und Allgüte im Leben des einzelnen und der Gesellschaft einen stärkeren Einfluß erhalten.“⁹²

Die Bedeutung der Achtsamkeit beziehungsweise das Vorhaben, den Weg der Achtsamkeit einzuschlagen, begründet der Autor mit der aktuellen Situation des Weltgeschehens: eine sich permanent vergrößernde Bevölkerung und sich verkomplizierende Gesellschaftsstrukturen. Aufgrund dieser Umstände sei es für den Einzelnen immer schwieriger, seine eigene Freiheit aufrechtzuerhalten. Beruf, Freunde, Familie, Freizeit seien bekanntlich schwer zu verbinden aufgrund diverser „gesellschaftlicher Verpflichtungen“. Allzu oft gehe der Mensch deshalb unachtsam durch sein Leben, abgelenkt von zu vielen Dingen.⁹³

Nyanaponika begründet die gegenwärtige spirituelle „Ost-West-Koalition“ folgendermaßen: Die Buddha-Botschaft müsse als eine Hilfestellung aus der Gegenwartsnot des Westens gesehen werden, welche nichts anderes als ein Ausdrucksmittel für das gegenwärtige Leiden sei.⁹⁴

Zu den „Prototypen“ der Lebensratgeber-Autoren, welche sich auch mit Zen-Buddhismus beschäftigen, muss Carl Honoré gezählt werden. In seinem Werk *„Slow Life“* gibt er einführend folgende Geschichte zum Besten:

*„Der Bus, der mich schon vor einer Dreiviertelstunde in die Stadt hätte bringen sollen, ist noch immer nicht in Sicht. Aber das kann mich nicht weiter aus der Ruhe bringen. Statt hektisch auf dem Gehsteig auf und ab zu schreiten oder die Verkehrsbetriebe anzurufen, um eine geharnischte Beschwerde loszulassen, setze ich die Kopfhörer auf, lege mich auf eine Bank und höre Simon & Garfunkels philosophischen Song ‚Feeling Groovy‘ über die Freuden des langsamen Lebens und wie sie dem Augenblick Dauer verleihen.“*⁹⁵

⁹² ebd.

⁹³ Vgl. Nyanaponika, S. 10

Gigi hat als berühmter Geschichtenerzähler so viel zu tun, dass nicht einmal zwei zuständige Sekretärinnen es schaffen, dass er seine Termine zeitgerecht erledigt.

⁹⁴ ebd., S. 13

⁹⁵ Honoré, S. 11

Honorés Ratgeber klingt wie ein kitschiger Roman, wenn er über Simon & Garfunkel und das langsame Leben schreibt. Sein Standpunkt ist folgender: Der Autor wirbt quasi dafür, die Zeit zu verlangsamen und Schnelligkeit nicht als Problemlösung zu sehen.⁹⁶

Honoré gibt daran anschließend konkrete Lösungsvorschläge. Er propagiert die „*Slow-Bewegung*“, die sich nicht als eine alles-im-Schneckentempo-vollziehende Bewegung sieht, jedoch wieder zur bewussten Langsamkeit des Lebens finden will.⁹⁷

Die unterschiedliche Handhabung der Zeit sieht der Autor in der Kulturfrage begründet. Er betrachtet Zeit nämlich als eine kulturspezifische Vorstellung. Zyklisch damit umgegangen würde beispielsweise im buddhistisch geprägten Asien⁹⁸:

*„In solchen Kulturen [Anm.: in östlichen] kommt und geht die Zeit immer zugleich. Sie ist um uns, sie erneuert sich ständig wie die Luft, die wir atmen. In den westlichen Kulturen wird die Zeit als linear betrachtet, ein Pfeil, der unumkehrbar von A nach B fliegt. Sie ist ein endliches und daher so kostbares Gut.“*⁹⁹

Der Westen plage sich dementsprechend mit Zeitdruck durch das Leben. Honoré ergänzt an dieser Stelle den Konsumwahnsinn. Nichts dürfe vernachlässigt werden. Arbeit, Freunde, Familie, Kinder, Auto, Sport, gemeinnützige Tätigkeiten, Urlaub etc.¹⁰⁰

Diese „Zeitneurose“, wie er die aktuelle Situation der Menschheit bezeichnet, führe sogar zu einem neuen Therapeutentypus – dem „Zeitmanager“, der uns lehrt, „richtig“ mit der Zeit umzugehen. Ein Zeitcoach also. Das Problem dabei sei, dass die Coaches selbst besessen von der Zeit seien und schlicht und einfach versuchen würden, so viel Arbeit wie möglich an einem Tag zu erledigen, anstatt das Problem von der Wurzel her zu behandeln. So veröffentlichten beispielsweise zwei amerikanische Autoren namens Cottrell und Layton im Jahr 2000 ein Werk mit Namen „*175 Ways To Get More Done In Less Time*“.¹⁰¹

⁹⁶ ebd., S. 14f.

⁹⁷ ebd., S. 32

⁹⁸ ebd., S. 47

⁹⁹ ebd.

¹⁰⁰ ebd.

¹⁰¹ ebd., S. 55f.

Die Jahreskonferenz des „Vereins zur Verzögerung der Zeit“ hat es sich zum Ziel gemacht, den Kult der Geschwindigkeit zu boykottieren. Gemacht wird dort Folgendes¹⁰²:

„Die Mitglieder des Vereins postieren sich in den Fußgängerzonen und stoppen die Zeit, die ein Fußgänger braucht, um eine bestimmte Wegstrecke zurückzulegen. Wer 50 Meter in weniger als 37 Sekunden ‚macht‘, wird zur Seite genommen und gebeten, seine ungebührliche Hast doch zu erklären. Statt einer gebührenpflichtigen Verwarnung bekommt der Verkehrssünder dann die Aufgabe, eine Schildkrötenmarionette ebenjene 50 Meter Weges entlang zu dirigieren, die er so hastig durchmessen hat.“¹⁰³

Honorés Ausführungen wirken fast schon surreal. Auch außerhalb Europas nennt der Autor „komische“ Beispiele hinsichtlich des Entgegenwirkens der „Zeitneurose“. So gibt es in Japan den sogenannten „Klub der Faultiere“, deren Mitglieder ein Café in Tokio betreiben und Kaffeetassen und T-Shirts mit der Aufschrift „Slow is Beautiful“ anbieten. Der japanische Anthropologe und Umweltforscher Keibo Oiwa, Begründer dieses Klubs, veröffentlichte eine Zeitstudie ebenfalls unter demselben Namen.¹⁰⁴

Verinnerlicht werden soll die Philosophie von „Slow is Beautiful“ durch „Learning by doing“. An dieser Stelle erwähnt der Autor den Zen-Buddhismus, welcher die Theorie praktisch umzusetzen vermag. Zen könne helfen, tatsächlich „langsamer“ zu werden. Der erste Schritt sei, die Ungeduld beiseite zu lassen und sich zu entspannen. Untätigkeit solle als ein Faktum angesehen werden. Ideen solle man reifen und auf sich zukommen lassen, so wie es auch der Zen-Buddhismus tut¹⁰⁵:

„Lassen Sie den Geist still werden. Oder wie es ein Zenmeister ausdrückt: Statt ‚Sitz doch nicht einfach rum. Tu etwas‘ sagen wir: ‚Tu doch nicht ständig etwas. Sitz doch nur da‘.“¹⁰⁶

Doch der Versuch, den Weg des Zen-Buddhismus‘ zu gehen, inkludiere unbedingt die Praxis der Meditation. Eine 2003 durchgeführte Studie der Universitätsklinik in San Francisco ergab, dass eine Mischung aus Achtsamkeit und Meditation, werde diese

¹⁰² ebd., S. 57-59

¹⁰³ ebd., S. 58f.

¹⁰⁴ ebd., S. 62f.

¹⁰⁵ ebd., S. 156

¹⁰⁶ ebd., S. 156f.

regelmäßig praktiziert, einen bestimmten Gehirnbereich positiv beeinflusse, nämlich die Amygdala, welche für die Bereiche Angst und Aufregung zuständig ist. Zehn Millionen Amerikaner sollen demnach regelmäßig meditieren, darunter nicht nur die „Spirituellen“¹⁰⁷:

*„Die gesamte industrialisierte Welt füllt sich mit Meditationsräumen – in Flughäfen, Schulen, Gefängnissen, Krankenhäusern oder Büros. Gestresste, vom Tempo der modernen Gesellschaft erschöpfte Menschen – auch eingefleischte Agnostiker und Atheisten – ziehen sich von der Welt zurück und führen Schweige-Exerzitien oder ähnliche spirituelle Übungen durch.“*¹⁰⁸

Spirituelle Übungen erwähnend, darf auch die indische philosophische Lehre namens „Yoga“ nicht fehlen. Untersuchungen zeigen, dass sich die Anzahl der Amerikaner, die Yoga praktizieren, seit 1998 verdreifacht hat. Heut sind es laut einer Studie der Weltgesundheitsorganisation (Stand 2007) 15 Millionen Yogis.¹⁰⁹

Heidenreich, der anders als Honoré mit dem Zen-Buddhismus umgeht, bemerkt, dass der Buddhismus, egal um welche Strömung es sich handelt, immer die Beziehung des einzelnen Menschen zu seinen Mitmenschen im Blick habe. „Mitfreude“, „Mitleid“ und „liebende Güte“ seien Inhalte, ohne die man im Buddhismus allgemein nicht auskommen würde. Vorhaben des Buches sei also folgendes¹¹⁰:

*„Das Buch führt den Leser zu den Themen Liebe, Achtsamkeit und Kommunikation. Alle Kapitel gehören zusammen und sind Grundlage für unsere ‚Sprache der Liebe‘ und dem dazugehörigen Geistestraining.“*¹¹¹

Das Buch versteht sich also als eine Art von Kommunikationstrainer. Die „Sprache der Liebe“ wird vom Autor von verschiedenen Blickwinkeln aus betrachtet – fünf große Kapitel bilden das Grundgerüst: „Von der Liebe“, „Von der Achtsamkeit“, „Vier Arten unrechter Rede“, „Liebevolltes Sprechen“ und „Formen der Kommunikation“. Um die Theorie in die Praxis umsetzen zu können, schlägt der Autor folgende Übung vor: Man solle sich auf verschiedene Personengruppen konzentrieren, angefangen bei sich selbst, da dies Grundvoraussetzung für die Liebe zu anderen Personen sei, egal ob eng

¹⁰⁷ ebd., S. 157

¹⁰⁸ ebd., S. 157f.

¹⁰⁹ ebd., S. 167

¹¹⁰ Vgl. Heidenreich, S. 9-21

¹¹¹ ebd., S. 21

befreundet oder im neutralen Verhältnis stehend.¹¹² Konzentration meine auch, anderen Menschen gegenüber stets „achtsam“ zu sein. Der erste Schritt zur Achtsamkeit sei, sich dieser gewahr zu werden.¹¹³ Achtsam gegenüber seinem Kommunikationspartner zu sein, falle vielen Menschen schwer, besonders dann, wenn sie diesen bereits kennen. Doch gelungene Kommunikation benötige stete Präsenz.¹¹⁴ Heidenreich verwendet den Terminus des „Aktiven Zuhörens“, was bedeutet, dass mit aller Aufmerksamkeit versucht werden soll, sich nicht ablenken zu lassen und den gegenwärtigen Moment als „absolut“ anzusehen.¹¹⁵

Von der zen-buddhistischen „Achtsamkeit“ schreibt auch Arokiasamy. Um Achtsamkeit zu lernen, schlägt der Autor dem Leser eine Konzentrationsübung vor. Er rät, auf der ersten Ebene nur auf die eigene Konzentration zu achten, da der Geist bei den meisten Menschen schon bei kurzem Sitzen ruhelos ist. Hilfreich seien dabei verschiedene Mittel: Gegenstände, Bilder, Vorstellungen oder Beobachtungen des Atems und des Körpers. Der Atem sei dabei noch am leichtesten wahrzunehmen – er fließt ein, er fließt aus. Zusätzlich könne man sich auf das Zählen des Atems konzentrieren. Mit „eins“ wird eingeatmet, mit „zwei“ ausgeatmet. Dafür brauche es Zeit.¹¹⁶

Auch die Philosophie-Professorin Hisaki Hashi (Universität Wien) thematisiert einleitend die Zeit, wenn sie über Zen-Buddhismus und die Menschheit schreibt. Sie fragt sich, wie diese die Zeit nütze, „Zeitlichkeit“ wörtlich nehme und beispielsweise „freie Zeit“ für sich nutze¹¹⁷:

„Aber wofür verwenden wir Freizeit? Zum Genießen des Alltagslebens? Wir wollen sicher mehr freie Zeit genießen. Dafür hat man manchmal die Arbeitszeit verkürzt. Es wird immer höhere Rationalität und eine immer höhere Leistung verlangt.“¹¹⁸

¹¹² ebd., S. 50f.

¹¹³ ebd., S. 78

¹¹⁴ ebd., S. 96f.

¹¹⁵ ebd., S. 212-214

¹¹⁶ Vgl. Arokiasamy, S. 87

¹¹⁷ Vgl. Hashi 2009, S. 17

¹¹⁸ ebd.

Außerdem schreibt sie über den Charakter eines sogenannten „Zen-Dialogs“, welcher sich stets um eine Alltagssituation dreht. Um scheinbar banale Begebenheiten, worin jedoch die wichtigen Wahrheiten stecken.¹¹⁹

Der Zen-Buddhismus mache einzig und allein Sinn, solange die Theorie auch wirklich täglich praktiziert werde. Die Autorin verdeutlicht ihre Aussage durch ein für jeden nachvollziehbares, scheinbar „banales“ Beispiel¹²⁰:

„[...] Nach dem Frühstück reinigt man den Teller gründlich. Mit dem klaren Wasser reinigt man nicht nur den Teller. Zen-buddhistisch gesagt: Zu Beginn jeden Tages reinigt man sein eigenes Leben gründlich. Mit Dank und Liebe zu dem Frühstücksteller, der einen ernährt, reinigt man den Teller und die Grundlage seines eigenen Lebens. Dabei ist der Teller nicht mehr ein bloßer Gegenstand des Alltags, sondern der Teller glänzt, wenn der Geist des Menschen, der gefrühstückt hat, aus der Dankbarkeit her glänzt: Der Zen-Geist strahlt in einer trivialen Szene des Alltags.“¹²¹

Die Überzeugung, dass jede alltägliche Szene eine besondere sein könnte, davon ist auch Beatrice Grimm überzeugt. Sie meint, dass die eigentliche Kontemplation, also die Dinge beschaulich und bewusst zu betrachten, das Leben selbst sei. Jeder Augenblick könne ein kontemplativer sein. Die Grundvoraussetzung sei einzig und allein, dass man jedem Augenblick volles Bewusstsein schenke und diesen als „ganzen Kosmos“ betrachte. Aktuell mangle es den meisten Menschen oft an Gespür für sich selbst und ihre Umwelt. Grimm gibt hierfür Tipps, um sein Leben mit Hilfe des Zen-Buddhismus achtsamer zu gestalten¹²²:

„In der modernen Welt ist Spüren nicht selbstverständlich. Oft wird der Körper nur dann gespürt, wenn er schmerzt. Spüren kann jedoch eingeübt werden. Mit Spüren können im Alltag spirituelle Brücken gebaut werden. Oft gibt es in unserem täglichen Leben Momente des Wartens. Warten Sie nicht, sondern

¹¹⁹ ebd., S. 41

¹²⁰ ebd., S. 45f.

¹²¹ ebd., S. 47

¹²² Vgl. Grimm apud Jäger, S. 149f.

nehmen Sie sich zum Beispiel stehend wahr – an der Bushaltestelle, in der Einkaufsschlange oder wo auch immer.“¹²³

Zusammenfassend lässt sich Folgendes feststellen:

Den Zen-Buddhismus nur als östliche Religion zu sehen, ist längst überholt. Die östliche Religion wird von westlichen Autoren oft als „Medienreligion“ (Friesl/Polak) oder „Religion der Moderne“ (Scheel) bezeichnet.

Der Zen-Buddhismus wird immer mehr aus dem religiösen Kontext genommen und in die westliche Lebenswelt adaptiert, da ihm ein universalreligiöser Charakter anhaftet, ein starres Dogma hatte die Strömung jedoch bereits zu seinen Anfängen kaum, Widersprüche waren immer schon legitim.

Auf der Suche nach mehr Spiritualität versucht der Mensch zen-buddhistische Inhalte und Praktiken in sein tägliches Leben zu integrieren, einer Art „Hilfe zur Selbsthilfe“. Dies bestätigen auch durchgeführte universitäre Studien, die zu dem Ergebnis kommen, dass sich diverse zen-buddhistische Praktiken positiv auf bestimmte Gehirnbereiche auswirken. Der Zen-Buddhismus ist in diesem Sinne also durchaus als ein „Lebensratgeber“ zu bezeichnen. Ob und inwieweit zen-buddhistische Inhalte und Konzepte im Roman „Momo“ vorkommen, soll im nächsten Punkt untersucht werden.

1.4 Zen-buddhistische Spuren bei „Momo“

*„Mit dem Erscheinen der UNENDLICHEN GESCHICHTE und vor allem mit MOMO[...] avanciert Michael Ende zum Kultautor, zu einem der Repräsentanten deutscher Geistesgeschichte in Japan.“*¹²⁴

Am Anfang des Romans erfährt der Leser, dass Momo, ein kleines heimatloses Mädchen, nichts besitzt, weder eine Familie noch ein Dach über dem Kopf. Zu diesem Zeitpunkt haust sie in einer Theaterruine einer Stadt, die nicht genauer beschrieben wird. Alles, was ihr gehört, ist geschenkt oder irgendwo gefunden. Als die Menschen

¹²³ ebd., S. 150

¹²⁴ Hocke/Kraft, S. 51

der Stadt auf sie aufmerksam werden, wollen sie alles über das Mädchen wissen. Wo sie herkomme, warum sie alleine sei, was sie hier mache, wer sie denn eigentlich sei? An dieser Stelle ein Ausschnitt der Konversation:

„‘Du sagst, dass du Momo heißt, nicht wahr?’ / ‚Ja‘ / ‚Das ist ein hübscher Name, aber ich hab ihn noch nie gehört. Wer hat dir denn den Namen gegeben?’ / ‚Ich‘, sagte Momo. / ‚Du hast dich selbst so genannt?’ / ‚Ja‘ / ‚Wann bist du denn geboren?’ / Momo überlegte und sagte schließlich: ‚Soweit ich mich erinnern kann, war ich immer schon da.‘ / ‚Hast du denn keine Tante, keinen Onkel, keine Großmutter, überhaupt keine Familie, wo du hinkannst?’ / Momo schaute den Mann nur an und schwieg eine Weile. Dann murmelte sie: ‚Ich bin hier zu Hause.‘“¹²⁵

Wie bereits im theoretischen Abriss bei Häusle-Paulmichl beschrieben, versucht der Zen-Buddhismus den Zustand der menschlichen Natur wieder herzustellen. Dieser kann erreicht werden, wenn der Geist es schafft, fernab von gesellschaftlichen und geschichtlichen Beschränkungen zu existieren. Diese Beschreibung passt ziemlich genau auf Momo. Das Mädchen lebt im Hier und Jetzt, was zuvor war, ist sekundär. Es meint, immer schon dagewesen zu sein und unterscheidet die Vergangenheit nicht vom Jetzt. Für Momo gibt es keinen „Anfangspunkt“ im Leben. Sie kennt keine gesellschaftlichen Konventionen, weiß nicht, wie es sich „gehört“ zu leben. Momo hängt nicht an irgendwelchen Gegenständen, abgesehen davon hat sie keine. „Geschichte“ hat sie ebenfalls keine, Familienmitglieder existieren nicht, woher sie abstammt, weiß sie nicht. Laut eigener Aussage war sie schon immer „da“ und ihr zu Hause ist genau der Ort, an dem sie sich gerade befindet. Das Interessante ist, dass die Geschichte nicht als eine „Waisengeschichte vom armen verwahrlosten Kind“ angelegt ist, das nicht fähig ist, aufgrund seiner Vergangenheit das Leben zu bestreiten. Momo ist psychisch nicht instabil, lediglich ein bisschen schüchtern. Auf die vielen Fragen der irritierten Mitmenschen antwortet Momo zwar zaghaft, aber im Angesicht der Tatsache, dass es sich um ein kleines Mädchen handelt, das umringt ist von fremden Erwachsenen, schlägt sie sich tapfer. Es scheint so, als wären die Erwachsenen mehr aus ihrem Konzept gebracht als das Mädchen, welches lediglich „hier“, also im Amphitheater bleiben möchte...

¹²⁵ Ende, S. 9f.

...denn in ein Waisenhaus will Momo nicht zurück. Diese Hintergrundinformation soll die einzige bleiben. Deshalb beschließen sie, sich alle gemeinsam um Momo zu kümmern. Momos Mitmenschen sehen es als selbstverständlich, „materielles Gut“ zu entbehren, obwohl sie eigentlich mittellos sind und bestimmt nichts Gleichwertiges dafür zurückbekommen. Sie geben, ohne zu nehmen.¹²⁶ Sie selbst haben nicht genug Platz für noch eine im Haushalt lebende Person; deshalb fangen sie gleich darauf an, die Ruine einzurichten – wenn auch nur sehr spartanisch. Ein Maurer baut einen kleinen Herd aus Stein. Der Schreiner nagelt ihr aus Brettern einen kleinen Tisch und zwei Stühle. Und sogar einen Eisenbett schenkt man ihr. An die Wand bekommt Momo eine Bemalung: ein Blumenbild. Sogar Nagel und Rahmen werden hinzugefügt, sodass es wie ein „echtes“ Bild aussieht.

Das „unechte“ Bild zeigt den individuellen Umgang der Charaktere mit Konsumgütern¹²⁷ – Momo braucht kein „echtes“, sie bekommt einfach etwas, das genauso aussieht, jedoch keinerlei Wert hat, außer emotionalen vielleicht. Alle Einrichtungsgegenstände sind irgendwie zusammengewürfelt oder zweckentfremdet. Gekauft wird nichts, alles ist geschenkt. Eine Konsumgesellschaft scheint es in Momos Welt nicht zu geben, kommt sie vorerst auch mit keinem einzigen Wort vor.¹²⁸ Obwohl das kleine Mädchen „nichts“ hat, scheint es ihr trotzdem an keinerlei Dingen zu fehlen. Schließlich brauche sie nicht viel, wie sie gerne betont.

Im zweiten Kapitel stellt sich heraus, dass das Mädchen die Lebensqualität ihrer Mitmenschen kontinuierlich verbessert:

„Sie brauchten Momo und sie wunderten sich, wie sie früher ohne sie ausgekommen waren. Und je länger das kleine Mädchen bei ihnen war, desto unentbehrlicher wurde es ihnen, so unentbehrlich, dass sie nur noch fürchteten, es könnte eines Tages wieder auf und davon gehen.“¹²⁹

Wieso ist Momo so unentbehrlich für ihr Umfeld? Hier wird es interessant. Denn Momo kann eigentlich nicht vieles bieten. Nicht einmal „anbieten“ kann sie ihren Gästen etwas, etwa Speis oder Trank. Sie kann sich nicht „revanchieren“. Sie hat selbst nicht

¹²⁶ Vgl. Ende, S. 21

¹²⁷ ebd., S. 25

¹²⁸ Dies ändert sich erst mit dem Auftritt der grauen Herren.

¹²⁹ Ende, S. 13

genug und ist auf Geschenke von den anderen angewiesen. Was sie jedoch kann, ist Folgendes:

„Was die kleine Momo konnte wie kein anderer, das war: zuhören. Das ist nichts Besonderes, wird nun vielleicht mancher Leser sagen, zuhören kann doch jeder.“¹³⁰

Momo kann aber so gut zuhören, dass dummen Menschen kluge Gedanken kommen. Sie muss nichts tun außer neben ihnen zu sitzen. So wird der Ratlose zu einem Wissenden, der Schüchterne mutig, der Unglückliche fröhlich und der Komplexbehafte zu einem selbstbewussten Menschen. Egal mit wem Momo spricht, sie kann sich in den anderen „einfühlen“, also wie ihr Gegenüber fühlen. Dazu legt sie ihre eigene Welt sozusagen ab, lässt ihr eigenes Ego beiseite und ist mit all ihrer Aufmerksamkeit bei ihrem Gesprächspartner, egal ob dieser alt, jung, „dumm“ oder „komisch“ ist.¹³¹ Sogar Tieren hört sie zu und bringt so einen Vogel wieder zum Zwitschern.¹³² Und manchmal kommt es auch vor, dass sie dem ganzen Universum zuhört und sich in dieses einfühlt¹³³:

„An manchen Abenden, wenn alle ihre Freunde nach Hause gegangen waren, saß sie noch lange allein in dem großen steinernen Rund des alten Theaters, über dem sich der sternenfunkelnde Himmel wölbte, und lauschte einfach auf die große Stille. / Dann kam es ihr so vor, als säße sie mitten in einer großen Ohrmuschel, die in die Sternenwelt hinaushorchte. Und es war ihr, als höre sie eine leise und doch gewaltige Musik, die ihr ganz seltsam zu Herzen ging.“¹³⁴

Anderen „aktiv“ zuzuhören ist, wie schon erwähnt, Momos Stärke. Momo spricht nur dann, wenn sie ihre Worte auch wirklich für angebracht hält. Sie sagt nichts Unüberlegtes. Einfach achtsam dazusitzen und nichts als wahrzunehmen, was rundherum passiert, fällt ihr nicht schwer.

Einer ihrer besten Freunde ist Beppo Straßenkehrer, über den die Menschen geteilter Meinung sind:

¹³⁰ ebd., S. 14

¹³¹ ebd., S. 27

¹³² ebd., S. 28

¹³³ ebd., S. 29

¹³⁴ ebd., S. 21f.

„Manche Leute waren der Ansicht, Beppo Straßenkehrer sei nicht ganz richtig im Kopf. Das kam daher, dass er auf Fragen nur freundlich lächelte und keine Antwort gab. / Nur Momo konnte so lang warten und verstand, was er sagte.“¹³⁵

Beppo geht noch überlegter mit seinen Worten um als Momo. Deshalb ist sie auch die einzige, die es versteht, mit Beppos Art der Konversation umzugehen. Beide schaffen es, die Hektik rundherum auszuschalten und sich nur auf den Moment zu konzentrieren, der sie gerade umgibt.

Seine Arbeitsmoral ist genau so interessant wie seine „soziale Kompetenz“: Beppo ist nämlich, wie sein Name schon sagt, Straßenkehrer von Beruf – ein ganz besonderer:

„Wenn er so die Straßen kehrte, tat er es langsam, aber stetig: bei jedem Schritt einen Atemzug und bei jedem Atemzug ein Besenstrich.“¹³⁶ Dazwischen blieb er manchmal ein Weilchen stehen und blickte nachdenklich vor sich hin. Und dann ging es wieder weiter: Schritt – Atemzug – Besenstrich – – –“¹³⁷

Nicht an die ganze Straße dürfe man denken und sich hetzen, sondern nur immer an die nächsten Besenstriche.¹³⁸ So werde der Weg selbst zum Ziel. Denken in Prozessen – dies ist genau das, was der Zen-Buddhismus propagiert. Auch die typisch zen-buddhistische Hingabe ist bei Beppo offensichtlich. Besonders Beck fordert in ihren Werken völlige Hingabe und Aufmerksamkeit für das Gegenwärtige.

Eine von Momos und Beppos Lieblingsbeschäftigungen ist es, draußen im Freien zu sitzen, zu schweigen und der Natur zu lauschen:

„Groß und silbern stand der Mond über den schwarzen Pinien und ließ die alten Steine der Ruine geheimnisvoll glänzen. Momo und Gigi saßen still nebeneinander und blickten lange zu ihm hinauf und sie fühlten ganz deutlich, dass sie für die Dauer dieses Augenblicks beide unsterblich waren.“¹³⁹

Der andere Freund von Momo ist genau das Gegenteil – Gigi Fremdenführer. Gigi hat viele Berufe: Hundespazierführer, Liebesbriefträger, Katzenfuttermittelverkäufer und so

¹³⁵ ebd., S. 37

¹³⁶ Vgl. dazu Arokiasamys Achtsamkeitsübung.

¹³⁷ Ende, S. 37f.

¹³⁸ Gleich dem Motto „slow is beautiful“, welches Untätigkeit als „Tätigkeit“ angesehen haben will. Vgl. dazu S. 28.

¹³⁹ Ende, S. 58

weiter. Gigi ist wohl derjenige, den Suzuki als „Lebenskünstler“ bezeichnet. Monotonie und ein „angepasster Lebensstil“ sind keine Termini, die Gigis Leben bestimmen. Doch trotz Geldmangels und Träumen von einem besseren Leben scheint er glücklich zu sein. Ende beschreibt keinen lebensmüden Vagabunden, der sein Leben nicht im Griff hat und mit seinem Existenzminimum hadert.

Friseur Fusi ist ein unzufriedener Mensch:

„Mein ganzes Leben ist verfehlt[...]. Wer bin ich schon? Ein kleiner Friseur, das ist nun aus mir geworden. Wenn ich das richtige Leben führen könnte, dann wäre ich ein ganz anderer Mensch! / Wie dieses richtige Leben allerdings beschaffen sein sollte, war Herrn Fusi nicht klar. Er stellte sich nur irgendetwas Bedeutendes vor, etwas Luxuriöses, etwas, wie man es immer in den Illustrierten sah. / Aber, dachte er misstrauisch, für so etwas lässt mir meine Arbeit keine Zeit.“¹⁴⁰

Fusis Charakter ist perfekt für die Pläne der grauen Herrn, welche später noch genauer zu beschreiben sein werden:

„‘Sehen Sie, lieber Herr Fusi‘, sagte der Agent, ‘Sie vergeuden Ihr Leben mit Scherengeklapper, Geschwätz und Seifenschaum. / Wenn Sie Zeit hätten, das richtige Leben zu führen, wie Sie das wünschten, dann wären Sie ein ganz anderer Mensch. [...]‘“¹⁴¹

Die Ansicht des grauen Herrn leuchtet Herrn Fusi ein. Deshalb machen die beiden eine Kosten-Nutzen-Rechnung für das Leben des Friseurs. Die Lösung des grauen Herrn – Zeit einsparen, indem „unwichtige“ Dinge im Leben weggelassen werden, darunter: Familie, Freunde und Freizeitaktivitäten.

Der graue Herr kann mit dem Therapeutentypus des „Zeitmanagers“, wie ihn Honoré bezeichnet¹⁴², gleichgesetzt werden. Der graue Herr meint zwar, dass Herr Fusi mehr Zeit brauche – doch nicht für sich selbst. Das absurde Angebot, mehr Zeit für sich zu haben, sieht nämlich folgendermaßen aus: Der Friseur solle am besten so viel Aktivitäten wie möglich in eine Stunde packen. Tätigkeiten, die Herrn Fusi Freude

¹⁴⁰ ebd., S. 63

¹⁴¹ ebd., S. 64

¹⁴² Vgl. dazu auf S. 27.

bereiten, dürften nicht gelassen vollzogen werden. Das Buch „175 Ways To Get More Done In Less Time“ könnte von den grauen Herren stammen – ungeachtet ihres Plans mit der Zeit, die übrig bleibt. So sollten zeitraubende Unterhaltungen, Besuche und Haustiere vernachlässigt werden, um Zeit für „Wichtiges“ zu haben: Freizeit. Dass es dazu jedoch nie kommt, ist wieder ein anderer Punkt...

Diesen Vorsatz, sich seine Zeit minutiös einzuteilen und lediglich „sinnvolle und produktive“ Sachen im Leben zu tun, macht sich nicht nur Herr Fusi zu Eigen, sondern die ganze Stadt – mit folgender Konsequenz:

„So konnten sie keine richtigen Feste mehr feiern, weder fröhliche noch ernste. Träumen galt bei ihnen fast als ein Verbrechen. / Ob einer seine Arbeit gern oder mit Liebe zur Sache tat, war unwichtig – im Gegenteil, das hielt nur auf. Wichtig war ganz allein, dass er in möglichst kurzer Zeit möglichst viel arbeitete.“¹⁴³

Den Spieltrieb der Kinder, welche sich nicht so leicht wie die Erwachsenen beeinflussen lassen, dafür aber immer mehr von ihren Eltern vernachlässigt werden, nützen die grauen Männer für sich – so kommt es zu folgender Begebenheit: Momo findet eine lebensgroße Puppe. Sie äußert Sätze wie „Guten Tag, ich bin Bibigirl, die vollkommene Puppe.“, „Alle beneiden dich um mich!“ und „Ich möchte noch mehr Sachen haben.“ Momo versucht, mit der Puppe zu spielen, jedoch stellt sich dieses Vorhaben als nicht machbar heraus:

„Momo versuchte es mit einem anderen Spiel, und als auch das misslang, mit noch einem anderen und noch einem und noch einem. Aber es wurde einfach nichts daraus. Ja, wenn die Puppe gar nichts gesagt hätte, dann hätte Momo an ihrer Stelle antworten können und es hätte sich die schönste Unterhaltung ergeben. / Aber so verhinderte Bibigirl gerade dadurch, dass sie redete, jedes Gespräch. / Nach einer Weile überkam Momo ein Gefühl, das sie noch nie zuvor empfunden hatte. Und weil es ihr ganz neu war, dauerte es eine Weile, bis sie begriff, dass es die Langeweile war.“¹⁴⁴

¹⁴³ Ende, S. 77

¹⁴⁴ ebd., S. 97

Der graue Herr versucht Momo Instruktionen zu geben, wie sie mit Bibigirl spielen müsse: Sie brauche einfach immer mehr Sachen, um die Puppe zufrieden zu stellen. Zum Beispiel einen Pelzmantel aus echtem Nerz, einen seidenen Schlafrock, ein Tennisdress, einen Skianzug, einen Reitanzug, eine Handtasche aus Schlangenleder, Lippenstift mit Puderdose, einen Fotoapparat, Schmuck, Golfschläger etc. Und falls es mit Bibigirl langweilig werden sollte, gäbe es noch einen Freund, Bubiboy, ebenfalls inklusive Zubehör. Und eine Freundin mit ganz eigener Ausstattung. Und auch Bubiboy habe wiederum Freunde.

Die logische Konsequenz des Besitzes all dieser Sachen ist für den grauen Herrn, dass Momo ab sofort auf ihre Freunde verzichten könne, da sie ja nun genug „Zerstreuung“ habe. Doch Momo will die Puppe nicht, weil sie denkt, diese nicht lieb haben zu können. Nun passiert Folgendes:

„Darauf kommt es überhaupt nicht an“, sagte er eisig. / Momo schaute ihm in die Augen. Der Mann machte ihr Angst, vor allem durch die Kälte, die von seinem Blick ausging. Aber irgendwie tat er ihr seltsamerweise auch leid, ohne dass sie hätte sagen können, weshalb.“¹⁴⁵

Momo hat sogar mit ihrem größten Feind, der ihr Schlechtes tun will, Mitleid.

Nachdem das Mädchen beschließt, sich und alle anderen vor den grauen Herren zu retten, wird ihr von Meister Hora, dem Verwalter der Zeit, die Schildkröte Kassiopeia zugeteilt. Sie soll dem Mädchen den richtigen Weg zeigen und ihr helfen, den grauen Herren zu entkommen. Kein Tier könnte wohl langsamer sein hinsichtlich einer Flucht. Dennoch kommen sie erstaunlicherweise schnell voran¹⁴⁶:

„Momo wunderte sich, wie schnell sie hier vorankamen, obgleich die Schildkröte eher noch langsamer ging als bisher.“¹⁴⁷

An dieser Stelle wird deutlich, dass die Zeit hier nicht so läuft wie im „normalen“ Leben, sie ist nicht in der herkömmlichen Form messbar.

Angekommen bei Meister Hora, spricht dieser mit Momo über die Zeit und wie die Menschen mit ihr umgingen:

¹⁴⁵ ebd., S. 102

¹⁴⁶ Die Schildkröte wird in Indien übrigens als „das“ weise Tier schlechthin gehandelt.

¹⁴⁷ Ende, S. 143

„Leider verstehen die Menschen sich im Allgemeinen nicht darauf, sie zu nützen, und so gehen die Sternstunden oft unbemerkt vorüber.“¹⁴⁸

Auf die Frage von Momo, wieso es die grauen Herren überhaupt gebe, antwortet Hora Folgendes:

„‘Sie entstehen, weil die Menschen ihnen die Möglichkeit geben zu entstehen. Das genügt schon, damit es geschieht. Und nun geben die Menschen ihnen auch noch die Möglichkeit, sie zu beherrschen. Und auch das genügt, damit es geschehen kann.’“¹⁴⁹

Er selbst könne leider niemandem sagen, wie er mit seiner Zeit umzugehen habe. Das müsse jeder selber entscheiden.

Momo lässt sich davon nicht einschüchtern:

„‘Ich[...]lass mir meine Zeit von niemanden wegnehmen!’“¹⁵⁰

Gigi ist mittlerweile ein berühmter und reicher Geschichtenerzähler, der im Fernsehen und Rundfunk vor einem Millionenpublikum auftritt. Er wohnt in einem eigenen großen Haus mitten in einem Park. Sein Vorhaben, eine Geschichte immer nur einmal zu erzählen, gibt er aufgrund Zeitmangels und der großen Nachfrage auf:

„Sie [Anm.: Die Geschichte] wurde ebenso hastig verschlungen wie alle anderen und war sofort wieder vergessen. Man forderte weitere Geschichten von ihm. Gigi war so benommen von diesem Tempo, dass er, ohne sich zu besinnen, hintereinanderweg alle Geschichten preisgab, die nur für Momo bestimmt gewesen waren. / Und das Erstaunliche war, dass niemand es zu bemerken schien.“¹⁵¹

Anfangs versuchte Gigi, Momo zu finden, doch dann bleibt ihm keine Zeit mehr dafür. Er hat sogar drei Sekretärinnen, die sich um seine Zeiteinteilung kümmern.

¹⁴⁸ ebd., S. 162

¹⁴⁹ ebd., S. 169

¹⁵⁰ ebd.

¹⁵¹ ebd., S. 192

Auch Beppo bleibt keine Zeit mehr, weil er mit einem grauen Herrn einen Pakt geschlossen hat – hunderttausend Stunden eingesparter Zeit für Momo. Dieses Abkommen hat zur Folge, dass auch er sein Leben ändern muss:

„Aber nun kehrte er nicht mehr wie früher, bei jedem Schritt einen Atemzug und bei jedem Atemzug einen Besenstrich, sondern jetzt tat er es hastig und ohne Liebe zur Sache und nur, um Stunden einzubringen.“¹⁵²

Am Ende gelingt Meister Hora mit Hilfe von Momo eine List, wodurch alle grauen Herren vernichtet werden können. Sprich: Die alte Ordnung wird wiederhergestellt, die Menschen können endlich wieder einen ruhigen und ausgeglichenen Lebensstil, der genug Zeit bereithält, pflegen:

„Wer zur Arbeit ging, hatte Zeit, die Blumen in einem Fenster zu bewundern oder einen Vogel zu füttern. Und die Ärzte hatten jetzt Zeit, sich jedem ihrer Patienten ausführlich zu widmen. Die Arbeiter konnten ruhig und mit Liebe zur Sache arbeiten, denn es kam nicht mehr darauf an, möglichst viel in möglichst kurzer Zeit fertigzubringen. Jeder konnte sich zu allem so viel Zeit nehmen, wie er brauchte und haben wollte, denn von nun an war ja wider genug davon da.“¹⁵³

Die Menschen tun genau das, was Honoré versucht, mit der Slow-Bewegung zu institutionalisieren: sich bewusst Zeit zu nehmen und die alltäglichen Dinge nicht zu schnell und gehetzt zu verrichten. Oder wie Grimm sagt: Ein kontemplatives Leben führen. Wie gesagt, es geht in diesem Zusammenhang nicht um Trägheit. Dass die grauen Herren besiegt wurden, die Menschen ihre Zeit wieder zurückhaben und sich nicht mehr im permanenten Stress befinden, bedeutet nicht, dass sie nun nicht mehr arbeiten und permanent ihre Freizeit genießen. Sie versuchen nun aber wieder, einen Mittelweg zu finden. Und „Zeit“ anders zu definieren. Arbeit beispielsweise soll nicht mehr als bloße zeitraubende Aktivität verstanden werden. Dies mag nicht-wissenschaftlich und nur allzu banal klingen für den westlichen Menschen; doch Hashi bekräftigt, wie auch die anderen „Zen-Anhänger“, dass genau diese bewusste Praktizierung des Alltags „Zen“ erst praktikabel mache. So kann auch die banalste

¹⁵² ebd., S. 203

¹⁵³ ebd., S. 296

alltägliche Szene zu einem besonderen Moment werden. In diesem konkreten Fall eben Blumengießen.

Erstes Fazit:

Shigematsus These muss relativiert werden. Zen-buddhistische Aspekte kommen im Roman definitiv vor, jedoch sind diese nicht konsistent. Eine derartige Analyse kann nur fragmentarisch bleiben. Zu viele literarische Aspekte gehen verloren.

Ein Grund, wieso zen-buddhistische Konzepte in diesem Werk so gut funktionieren, ist, dass der Zen-Buddhismus von einem universellen, allseits anwendbaren Charakter geprägt ist, wie schon so oft betont wurde. Es mag sein, dass einige Leser Endes Roman durchaus als einen kleinen „Lebensratgeber“ „lesen“, jedoch geht dadurch der literarische Charakter – es handelt sich immerhin um einen Roman – verloren.

Ein für Momo charakteristisches Faktum, welches sich durch den gesamten Roman zieht, bleibt besonders unberücksichtigt: Endes Erzählung weist eine Art von Komik und Lächerlichkeit auf, welche untypisch für einen „zen-buddhistischen Lebensratgeber“ ist. Der Zen-Buddhismus als eine Religion¹⁵⁴ beansprucht keine Komik. Außerdem argumentierte Michael Ende stets für religiöse Freiheit. Wollte er seiner Leserschaft mit „Momo“ wirklich eine Religion nahe bringen?

Endes Komik ist kindlich, naiv, dezent, versteckt. Ein Lebensratgeber würde sich nicht selbst belächeln. Oder seinen Inhalt in Frage stellen, was beispielsweise im Nachwort des Romans durchaus der Fall ist. Oder sich selbst als Genre beziehungsweise Gattungspoetik reflektieren. Diese Eigenschaften weisen alle auf einen Terminus hin, welcher im Zuge der Romantik ein wichtiges literarisches Mittel war: jenes der romantischen Ironie. Ironie ist komisch. Was genau darunter zu verstehen ist und welchen Zweck die Romantiker damit verfolgten, wird zu klären sein. Ebenso, ob sich beide Analysen miteinander verbinden lassen.

Im zweiten Teil soll also versucht werden, Endes Werk von einem anderen Blickwinkel aus zu betrachten. Kann so eine konsistentere Interpretation geschaffen werden, die weniger vernachlässigt?

¹⁵⁴ Oder auch „spirituelle Lebensweisheit“, wie 1.3 gezeigt hat.

2. „Momo“ im Kontext der Romantik und der Kyoto-Schule: ein literaturwissenschaftlicher und philosophischer Zugang

Das bereits erwähnte Problem der zen-philosophischen Interpretation von Shigematsu ist, dass sie zu flexibel beziehungsweise einseitig ist, die Struktur und die „Machart“ des Textes als solche vernachlässigt. Innerhalb eines literaturwissenschaftlichen Kontexts kann eine primär religiöse Interpretation nur bedingt funktionieren.

Jedoch lässt sich die Nähe zum östlichen Weltbild kaum negieren. Eine mögliche Lösung sei deshalb folgende: Man betrachte denselben Grundgedanken von einem anderen Blickwinkel aus. Die Meisterschaft des Absoluten, ein weltimmanentes Ganzes, ein Naturzustand des Menschen, ein Entheben von allem Einschränkenden und ein naives Weltverständnis, welches Endes Roman stark prägt, war bereits Ziel der abendländischen Tradition und später besonders der Romantik. Dass dieses jedoch in realita nicht erreicht werden konnte, war den Romantikern durchaus bewusst. Die Konsequenz war folgende: Das Absolute, der Naturzustand und das naive Weltverständnis mussten „gestört“ beziehungsweise sogar destruiert werden. Für die Literatur wirkte sich dieses Verständnis insofern aus, als die weltabbildende Literatur nur ironisiert werden konnte.

Daran anknüpfend soll die japanische Geistestradiation der Kyoto-Schule erwähnt werden, welche sich zwischen westlicher Geistestradiation und abendländischem Weltverständnis bewegt. Die Kyoto-Schule kehrte das romantische Konzept nämlich in ihr Gegenteil um, idealisiert wurde nicht das Absolute, sondern das Nichts, welches dank der Dialektik letztendlich jedoch wieder als „absolut“ betrachtet werden konnte.

Wozu dieser Umweg? Das Nichts bei Kyoto vermag den Kreis zum Zen-Buddhismus zu schließen und vernachlässigt dabei nicht Endes literarische Spitzfindigkeit beziehungsweise dessen ironischen Stil, welcher nur allzu leicht verkannt wird aufgrund einer einseitigen Kontextualisierung des Autors.

2.1 „Das Absolute in der Romantik“ / Frühromantische Wende in der Kunst

Die Romantik ist gekennzeichnet von einem Streben nach Absolutheit, einem ganzheitlichen Zustand, nach Unendlichkeit – sowohl Universum als auch menschliches Potenzial betreffend.¹⁵⁵ Es herrschte zu dieser Zeit ein übergreifender Dialog zwischen antiker Kunstphilosophie und moderner Wende. Die Antike galt dabei als nicht wieder zu erreichendes Kunstideal. J. J. Winckelmanns 1755 verfasste Abhandlung *„Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke und der Malerei und Bildhauerkunst“* bestimmte als ein Vorreiter die Debatte wesentlich mit. Beeindruckt vom antiken Weltbild mischte sich auch Schlegel in den Dialog ein. Der große Unterschied zwischen „antik“ und „modern“ sei Frischmann zufolge folgender¹⁵⁶:

„Demnach ist die Antike durch ein geschlossenes Weltbild mit einer temporalen Struktur des Kreislaufs gekennzeichnet. Nur in einem solchen Weltbild könne es ein Absolutes (ob als Wahres, Schönes, Gutes) geben. Für die Moderne habe sich das Weltbild ins Unendliche geöffnet, Geschichte werde zum unendlichen Progress. Der Mensch sei in dieser Welt nunmehr auf sich selbst gestellt, er müsse sich die Regeln seines Denkens und Tuns selbst geben.“¹⁵⁷

Ausgangsposition der Frühromantik war die Philosophie Fichtes. Schlegel, welcher Fichtes Thesen folgte, meinte, dass im Hinblick auf das Absolute die Reflexion zwar in die Aporie führe, diese jedoch die einzige Art sei, das Verhältnis von Absolutem und Bewusstsein zu besprechen. Ergo: Die einzige Form der Darstellung.¹⁵⁸

Laut Barth könne das Absolute bei Schlegel lediglich in romantisch progressiver Weise angestrebt werden; in Anbetracht dessen, dass sich jeder seines Selbst bewusst ist und die Moderne aus dem unbegrenzten Subjektiven schöpft¹⁵⁹, müsse dieser zwingenderweise den Mangel des Seins erkennen, da nie eine vollständige Befriedigung möglich sei¹⁶⁰:

¹⁵⁵ Vgl. Frischmann, S. 373

¹⁵⁶ ebd., S. 293

¹⁵⁷ ebd., S. 297

¹⁵⁸ Vgl. Götze, S. 157

¹⁵⁹ Vgl. Frischmann, S. 304

¹⁶⁰ Vgl. Barth, S. 95

„[D]er Schluß auf seine bewusstseinsunabhängige Existenz ‚an sich‘ erweist sich aber in Anbetracht des im Selbstbewußtseins ursprünglich erfahrenen Mangelgefühls referentieller Nicht-Präsenz, das seinerseits nur als abkünftiges Moment einer transreflexiven Präsenzerfahrung denkbar ist, gleichermaßen als theoretisch unaufgebbar wie reflexionstheoretisch inkommensurabel“¹⁶¹

Dieses Postulat des frühromantischen Bewusstseins implizierte einen ästhetischen Mangel in der Kunst. Das Ideal war immer nur ein „approximatives“¹⁶², es herrschte ein ständiger Wechsel von „Idealismus“ und „Realismus“.¹⁶³ Wie vereinte Schlegel nun aber den Umstand, dass das Absolute nicht vollkommen war? Die Antwort war „ex negativo“ – das Absolute sollte als undarstellbar dargestellt werden, denn so wurde es trotzdem dargestellt. Das Scheitern sollte dabei deutlich sichtbar werden.¹⁶⁴

Ansatz der frühen Romantik war das „Ich“ als „Fragment“. Der Mensch war Schlegel zufolge ein gespaltenes Wesen, welches nur mit der Ahnung nach Totalität ausgestattet war¹⁶⁵:

„Während das fragmentarische Ich durch Erinnerung am verlorenen Grunde partizipiert, kann es durch Ahnung den Zustand jener Fülle antizipieren, den es aufgrund seines Seinsmangels erstrebt.“¹⁶⁶

Der springende Punkt: Die Einheit war bloße Utopie und konnte nicht erreicht werden. Dieses Bewusstsein der Romantiker war die Quelle des ironischen Verfahrens.¹⁶⁷

Äußerungen, welche in einer komischen Weise dargestellt wurden, waren als fragmentarisch und relativ zu betrachten¹⁶⁸:

„[S]eine Synthesen [Anm.: Jene des Witzes] entstehen ‚ad hoc‘, sind partiell und transitorisch. / Indem er blitzartig und partikulär auftritt, seine Leistungen mithin fragmentarisch bleibt, verweist der Witz nicht alleine auf die

¹⁶¹ ebd.

¹⁶² ebd., S. 305

¹⁶³ ebd., S. 315

¹⁶⁴ Vgl. Barth, S. 97

¹⁶⁵ Vgl. Götze, S. 167f.

¹⁶⁶ ebd., S. 168

¹⁶⁷ ebd.

¹⁶⁸ Vgl. Götze, S. 186

Fragmentarität allen Wissens, sondern auf die Stückhaftigkeit des menschlichen Bewußtseins selbst. „¹⁶⁹

Götze bringt an diesem Punkt richtigerweise Hardenberg in seine Diskussion ein – dieser betont nämlich eine „schöpferische Kraft“ des Witzes, welche Ähnlichkeiten zu erzeugen vermag;¹⁷⁰ von diesem Blickwinkel aus betrachtet stellt Ironie doch etwas Ganzheitliches, Konsistentes her. Dieser Gedanke ist deshalb so wichtig, weil er – trotz evidenter Unterschiede zum späten Schlegel – dennoch eine Synthese herzustellen vermag; die Bestrebungen Schlegels sind trotz der verschiedenen Herangehensweisen sowohl in seiner frühen als auch in seiner späten Phase im Hinblick auf das „Absolute“ zu betrachten.

2.2 Schlegel und die romantische Ironie

„Schlegels Ironiekonzept ist der Versuch, Menschsein zu denken unter den Bedingungen in Frage gestellter Wertstrukturen, Orientierungen und Deutungsmuster. „¹⁷¹

Der Begriff der „romantischen Ironie“ ist ausgefeilter, aber im Vordergrund steht hier nicht die Definition per se, sondern die geistige Haltung dahinter. Eine Art urheberrechtliche Spitzfindigkeit sozusagen, die mit der Leserschaft spielt. Spitzfindig ist auch Michael Ende in „Momo“. Genauer dazu später.

Vorerst zur Begrifflichkeit. „Ironie“ meint der Brockhaus Literatur folgendes:

„Redeweise, bei der das Gegenteil des eigentlichen Wortlauts gemeint ist. Ironie als rhetorisches Mittel kann sich von ironischer Anspielung, spielerischem Spott und Polemik bis zum Sarkasmus steigern und auch literarische Gattungen wie Parodie, Satire, Travestie konstituieren. „¹⁷²

¹⁶⁹ ebd.

¹⁷⁰ ebd.

¹⁷¹ Frischmann, S. 374

¹⁷² Brockhaus, S. 896

Ironie wird bei Brockhaus stets als ein Mittel der „artifizialen Distanzierung“ benutzt. Der Autor kann sich so dem Leser verweigern.¹⁷³

Auch Gero von Wilpert kommt zu einem ähnlichen Schluss hinsichtlich des Begriffs: Er schreibt von einer Verkehrung der uneigentlichen Rede, welche der intelligente Leser jedoch meist heraushört.¹⁷⁴

Zur „romantischen Ironie“ bemerkt Barth Folgendes:

„Wer über Ironie schreibt, der setzt sich einer methodischen Schwierigkeit aus; die Ironie, jedenfalls deren romantische Spielart, scheint insofern ein undankbares Thema zu sein, als daß sie sich strukturell dem stets wieder entzieht, was die interpretatorische Analyse als Aussage faßt. [...] Und in der Tat: Die der ironischen Sageweise inhärente Verweisungsstruktur semantischer Art, jenes intellektuelle Sprachspiel, das im konkreten Akt der Darstellung auch das noch mitschwingen läßt, was sich im Dargestellten gerade nicht manifestiert, kann die wissenschaftliche Analyse nicht reproduzieren.“¹⁷⁵

Konkret erzeuge Ironie nach Barth ebenfalls ein bestimmtes Maß an Verweigerung gegenüber dem Interpreten. Was diesen jedoch nicht davon abhalte, dahingehend zu lesen, wie zahlreiche Studien belegen würden. Ironie benötige verstärkten praktischen Nachweis, welcher oft zu kurz komme.¹⁷⁶

Frischmann wiederum meint Folgendes zu Ironie bei Schlegel¹⁷⁷:

„Ironie bedeutet das Schweben zwischen wechselseitig aufeinander bezogenen Ideen: Ganzheit und Teil, Bestimmtheit und Unbestimmtheit, Fixiertheit und Offenheit, Unendlichkeit und Endlichkeit usw.“¹⁷⁸

Jedoch betont die Autorin richtig, dass Schlegel bei seinen Äußerungen zur Ironie stets fragmenthaft“ blieb¹⁷⁹:

¹⁷³ ebd., S. 386

¹⁷⁴ Vgl. von Wilpert, S. 381

¹⁷⁵ Barth, S. 11

¹⁷⁶ ebd., S. 11-14

¹⁷⁷ Vgl. Frischmann, S. 337

¹⁷⁸ ebd., S. 227

¹⁷⁹ ebd., S. 330

Als fragmenthaft und schwebend sieht Schlegel auch das hermeneutische Verfahren, welches bei ihm immer mehrperspektivisch war und kein definitives Ende fand.

„Schlegel hat seinen Ironiebegriff konzeptionell durchaus nicht systematisch durchgearbeitet, auch er bleibt fragmentarisch.“¹⁸⁰

1779 veröffentlichte Schlegel im *„Lyceum der schönen Künste“*, einer Berliner Zeitschrift, 127 Fragmente – darunter das Thema der Ironie¹⁸¹, welches von seinen Zeitgenossen durchaus umstritten war aufgrund einer Degeneration des Kunstverständnisses¹⁸². Schlegels Abhandlung zur Ironie sei laut Behler die große Veränderung der Bedeutung hinsichtlich des Begriffs der Ironie, der bis dato allzu enge Grenzen erfahren hätte. Ab dem 19. Jahrhundert war es „das“ Thema hinsichtlich der Ästhetik.¹⁸³

Ironie brachte Schlegel bereits im Zuge seiner Beschäftigung mit griechischer Literatur in Verbindung. Das was diese Literatur ausmachte, war seiner Meinung nach eine Mischung aus „Glück“ und „Entsetzen“.¹⁸⁴

Das geschriebene Wort könne sich mitunter auch gegen sich selbst richten. Schlegel setzte dem dichterischen Enthusiasmus ein zerstörerisches Moment entgegen. Ein Kampf zwischen *„Selbstschöpfung“* und *„Selbstvernichtung“*. Die Ironie als dialektischer Vorgang fungiere hierbei als *„Vermittler“*.¹⁸⁵

Jedoch vermittele Ironie Götze zufolge nicht nur, sie verwehre auch und verhindere ein allzu schnelles Vorurteil aufgrund der Divergenz von Darstellung und Dargestelltem¹⁸⁶:

„Das Spiel mit der Differenz von Darstellendem und Dargestelltem schafft eine Distanzierung des Lesers, öffnet durch Verhinderung vorschneller Identifikation eine Kluft, in der sich Hinterfragung der Darstellung einrichten kann.“¹⁸⁷

Das Verhältnis zwischen Schriftstellerei und Poesie sei in Analogie zur Vorstellung zu dem Verhältnis zwischen Philosoph und System zu betrachten: Beide sollen ihren Stoff mit *„künstlicher Reflexion und Selbstbespiegelung“* nähren. Neumann betont in diesem Zusammenhang die romantische Konstitution von „Selbst“ und „Welt“, in der die

¹⁸⁰ ebd.

¹⁸¹ Der Begriff der romantischen Ironie entstand übrigens erst später.

¹⁸² Vgl. Behler 1997, S. 15

¹⁸³ ebd. 1972, S. 9-11

¹⁸⁴ ebd., S. 65

¹⁸⁵ ebd., S. 66f.

¹⁸⁶ Vgl. Götze 2001, S. 229

¹⁸⁷ ebd., S. 227f.

Perspektivierung des Erzählens bedeutender wird.¹⁸⁸ Im Falle Schlegels: Literatur solle zur „*Poesie der Poesie*“¹⁸⁹ werden. Andere Termini des Romantikers: „*Selbstbespiegelung*“ oder „*Poetische Reflexion*“.¹⁹⁰

Die Romantiker selbst bezeichneten ihr Bestreben, die Kluft zwischen Antike und Moderne zu überbrücken, als „*Neue Schule*“¹⁹¹:

*„In bewußter Vernetzungstechnik wurden Grundbegriffe der antiken Bildung, besonders aus der klassischen Rhetorik und Poetik zur Beschreibung moderner literarischer Phänomene verwandt, wobei die traditionellen Figuren absichtlich eine neuartige Wendung, einen modernen Akzent erhielten. Schlegel gefiel sich besonders in diesem Verfremdungseffekten, und seine Notizhefte enthalten unerschöpfliche Beispiele dafür[...]“*¹⁹²

Ironie war laut Schlegel also wie gesagt „*Poesie der Poesie*“, „*Selbstschöpfung*“ und „*Selbstvernichtung*“, beinhalte eine „*Form des Paradoxons*“, sei „*klares Bewusstsein*“ und „*völliges Chaos*“.¹⁹³ Hörisch beschreibt die romantische Welt als eine kernlose, die kein innerer Kern mehr zusammenhält¹⁹⁴:

*„Welten, die kein Integral (mehr) haben, werden unstimmig. Sie erscheinen als eine bizarre Ansammlung von Dingen und Personen, Sachverhalten und Ereignissen, Meinungen und Meldungen, auf die man sich keinen plausiblen Reim mehr machen kann.“*¹⁹⁵

Die romantische Ironie sei immer zwingend mit „Dialektik“ und „Transzendenz“¹⁹⁶ verbunden, betont Behler. Diesbezüglichen Input erhielt Schlegel übrigens von Fichte, welcher von einem „Ich“ und einem „Nicht-Ich“ ausging, welche sich beide gegenseitig beeinflussen würden. Das „Ich“ wird so nur dadurch bestimmt, dass es das „Nicht-Ich“ selbst setzt. Das „Ich“ begrenzt das „Nicht-Ich“ und umgekehrt ebenso. Das „ideale

¹⁸⁸ Vgl. Neumann, S. 11-14

¹⁸⁹ Frischmann setzt in ihrer Arbeit „Poesie der Poesie“ mit „Transzendentalpoesie“ gleich.

¹⁹⁰ Vgl. Behler 1972, S. 68f.

¹⁹¹ ebd., S. 77

¹⁹² ebd., S. 77f.

¹⁹³ ebd., S. 63-70

¹⁹⁴ Vgl. <http://edoc.hu-berlin.de/hostings/athenaeum/documents/athenaeum/2003-13/hoerisch-jochen-43/PDF/hoerisch.pdf>, S. 50 (Letzter Zugriff: 02.04.2012)

¹⁹⁵ ebd.

¹⁹⁶ Siehe die Analogie zu Zen und der Kyoto-Schule.

Nicht-Ich“ und das „reale Ich“ werden auf diese Weise ein und dasselbe. Daraus folge laut Behler¹⁹⁷:

*„Die das Ich umgebende Realität erhielt damit eine schillernde Doppelbedeutung. Sie konnte als das Ich beeinflussend, ‚beschränkend‘, mit ihm in Wechselwirkung stehend aufgefaßt werden, solange das Ich ‚nicht darüber reflektierte und zu dem Ergebnis kam, daß es jenes beschränkende Nicht-Ich doch selbst setze.‘ Wendet sich das Ich aber diesem Verhältnis nachdenkend zu, dann wird bewußt, daß ‚jene Wechselwirkung zwischen dem Ich und Nicht-Ich...eine Wechselwirkung des Ich mit sich selbst‘ ist.“*¹⁹⁸

Die Tatsache, dass sich die Philosophie nicht mehr ausschließlich auf die Objektivität eines Gegenstands richtete, sondern ein „erkennendes Subjekt“ miteinbezog, nannte Fichte das „Transzendente“.¹⁹⁹ Das „Ich“ wird so vereinheitlichtes Subjekt und Objekt, die Einheit von Vorstellung und Gegenstand. Das „Ich“ wird ein „absolutes Ich“.²⁰⁰ Transzendente Poesie sei Neumann zufolge ein kompliziertes Spiel zwischen Steigerung und Schwächung beziehungsweise zwischen Potenzierung und Depotenzierung.²⁰¹ Die Transzendentalpoesie hat Hörisch zufolge, dass sich bei romantischen Texten um „Text-Texte“ handelt. Der Text bleibe so in der Schwebe²⁰²:

*„Wo sie [Anm.: die Wendung] dem transzendentalromantischen Höhlenforscher die Entdeckung einer letztfundierenden Schicht verspricht, macht sie dieses Versprechen sogleich zunichte.“*²⁰³

Warum man auch Endes Roman durchaus als „Text-Text“ bezeichnen kann, soll in der weiteren Analyse klar werden.

Unter den romantischen Autoren entdeckte auch Schlegel „das Transzendente“ für sich²⁰⁴:

¹⁹⁷ Vgl. Behler 1972, S. 85

¹⁹⁸ ebd.

¹⁹⁹ ebd., S. 86

²⁰⁰ Vgl. Frischmann, S. 31f.

²⁰¹ Neumann, S. 15

²⁰² Vgl. Hörisch apud Neumann, S. 142-144

²⁰³ ebd., S. 144

²⁰⁴ Vgl. Behler 1972, S. 87

„Diesem Begriff des Transzendentalen wurde von dem jungen Friedrich Schlegel eine kühne Wendung gegeben und erscheint in dieser Umbildung als der Nerv der von ihm umrissenen Ironie.“²⁰⁵

Jedoch nannte er den Begriff häufig anders, nämlich „Idealismus“. Idealismus vereinte das Bewusstsein des Transzendentalen und das Streben nach dem Unendlichen. Es sei laut Frischmann also ein „Bewusstsein des Unendlichen“.²⁰⁶ Unendliche Bildsamkeit bestimmte auch das menschliche Wesen der Romantik. Frischmann spricht von einer „konstitutionellen Unbestimmtheit des Menschen“.²⁰⁷ Der Idealismus stand jedoch neben Realismus in einem unendlichen Progress, beide potenzierten sich in einer immer weiterdrehenden Spirale, Bedingtes und Unbedingtes konkurrierten, wobei der romantische Mensch stets versuchte, sich über Bedingtes, also das „Nicht-Ich“, zu erheben, ohne dies je ganz zu erreichen. Ein nicht zu erreichendes Ende sei so logische Konsequenz gewesen²⁰⁸:

„Die Unerreichbarkeit eines definitiven Endes, das immer erneute Auflösen vermeintlicher Endpunkte und ihr neues Verflüssigen verlängern den Prozess ins Unendliche. So kann es kein befriedigendes Ende geben.“²⁰⁹

Unendliches überstieg das Potenzial des Menschen. Deshalb wurde das Postulat nach Besitz des Unendlichen in seine Schranken gewiesen. Sprachlich wirkte sich dieses Faktum folgendermaßen aus²¹⁰:

„Eine solche unbestimmbare Beziehung zum Unendlichen erfordert spezifische Formen ihrer sprachlichen Fassung. Das Höchste, das Unendliche, das Absolute ist nicht durch Erkenntnis, durch Begriffe einholbar.“²¹¹

Anstatt expliziter Begriffe fungierten stattdessen Allegorien als Vermittlung. Diese waren laut Schlegel nämlich imstande, das Unendliche zu symbolisieren. Frischmann spricht von einem „Verbindungsglied“ zwischen Endlichem und Unendlichem, welches sich nicht explizit äußern müsse, da es nur umschreibe und die Dinge als solche im

²⁰⁵ ebd.

²⁰⁶ Vgl. Frischmann, S. 234

²⁰⁷ ebd., S. 336

²⁰⁸ ebd., S. 315f./ 333-338

²⁰⁹ ebd., S. 339

²¹⁰ ebd., S. 341

²¹¹ ebd.

Raum stehen lassen könne.²¹² Allegorien lassen sich auch bei „Momo“ finden, wo das zeitliche Geschehen durch „Meister Hora“ vermittelt wird. Dieser hat nämlich die gesamte Zeit der Welt in seinem Besitz und ist imstande, diese jedem zuzuteilen. Er wohnt in einem Haus voller Uhren, die ticken und die Lebenszeit von jedem darstellen. Genauer soll die zweite Textanalyse zeigen.

Schlegel sah die Leistung Fichtes vor allem darin, dass dieser die Philosophie antrieb, indem er „*freies Selbstdenken als Kunst*“ zusammentrug.²¹³ Vor allem das synthetische Verknüpfen schaute Schlegel von Fichte ab²¹⁴:

„Von Fichte hat Schlegel gelernt, dass alles menschliche Denken und Tun nur als Synthesis von Ich und Nicht-Ich, von Subjekt und Objekt, zu erklären ist. Das produktive Vermögen der Einbildungskraft wird von Schlegel nun seinem Ironiekonzept zugrunde gelegt. Ironie wird an verschiedenen Stellen bestimmt durch Wechselbestimmungen: "Selbstschöpfung und Selbstvernichtung“²¹⁵

Jedoch waren Schlegels philosophische Bestrebungen nur temporär von Fichte geprägt, statt Transzendenz folgte Religion. Sukzessive wandte er sich vom Transzendentalen und somit auch von Fichte ab²¹⁶:

„[...] Je weiter sich Schlegel von seinen frühromantischen Intentionen entfernt, umso unwichtiger wird für ihn die Fichte-Rezeption.“²¹⁷

Diese Entwicklung bestätigt die verschiedenen Möglichkeiten der Schlegel-Rezeption. Trotzdem ist sich die Forschung einig, dass die Frühromantik Schlegels Grundlage darstellt. Fichte war unbestätigter Mittelpunkt des romantischen Kreises; er stellte die Weichen für die moderne Philosophie. Nicht ganz einig ist sich die Forschung über einen fraglichen Bruch zwischen dem „jungen“ und dem „alten“ Schlegel. Die einen sprechen von einem Schlegel, der anstatt zu romantisieren, später „absolutierte“. Die anderen sprechen von einer homogenen Intention.²¹⁸

²¹² ebd.

²¹³ Vgl. Behler 1972, S. 87

²¹⁴ Vgl. Frischmann, S. 337

²¹⁵ ebd.

²¹⁶ ebd., S. 16

²¹⁷ ebd.

²¹⁸ ebd., S. 17-20

Es muss aber hinzugefügt werden, dass im Rahmen dieser Arbeit Schlegels sozialkulturellen Veränderungen – sprich: hin zu patriarchalen Strukturen, Deutschtum und Konservatismus etc. – unbeabsichtigt bleiben sollen.

Zurück zur Ironie: Barth unterteilt Schlegels ironisches Verfahren in drei Phasen: Die erste Phase kennzeichnet dabei ein dichterischer Enthusiasmus („Selbstschöpfung“), danach folgt eine den Text eingrenzende Skepsis („Selbstvernichtung“). Die „Selbstbeschränkung“ zeige laut Barth nicht unbedingt den letztendlichen Effekt, sondern verbinde Phase zwei und drei miteinander, als Vermittler²¹⁹:

„Die Ironie bezeichnet kein einmaliges, im Medium des Kunstwerks singulär erprobtes Stilmittel, sondern ist der Prozeß, der ‚sich selbst erzeugende Wechsel zwei streitender Gedanken‘, der sich notwendig ergibt, wenn die darstellungsimmanent geleistete Synthesis keinen Stillstand, kein Anhalten der Bewegung offeriert, sondern die Aufhebung der Divergenz ins unendliche Wechselspiel ihrer konstitutiven Einzelpositionen potenziert.“²²⁰

Synthesis schwebte zwischen den Oppositionen, kam jedoch nicht zur Ruhe, die Grenzziehung war keine absolute. Wahrheit lag laut Schlegel in der wie immer nicht fixierbaren, sondern schwebenden Mitte.²²¹

Prenner ist überzeugt, dass die (romantische) Ironie immer eine „Illusionsstörung“ impliziere.²²² Werner Wolf versteht darunter folgendes fundamentales Phänomen: Dem Leser werde dabei die Möglichkeit eines Miterlebens der Geschichte bis zu einem gewissen Grad genommen und eine bestimmte Distanz zum Geschehen werde aktiviert. Wie? Indem sich der Autor beispielsweise überdurchschnittlich autoreferentiell in seinem Werk bewege und auf einer Metaebene agiere, Komisches immer wieder in demselben auftrete und der Geschichte so eine Entwertung widerfahre; das Werk hintertreibe sich also selbst²²³:

²¹⁹ Vgl. Barth, S. 138-140

²²⁰ ebd., S. 145

²²¹ Vgl. Frischmann, S. 324/ 342

²²² Das Verfahren der Mise en abyme ist eine konstitutive Technik für die romantische Ironie, weil der Text dadurch seine eigene Medialität widerspiegeln kann. Näheres dazu in 2.4.

²²³ Vgl. Wolf, S. 209-212

„Die Bloßlegung der Artifizialität ist eines der wichtigsten Ziele illusionsstörender Kunst.“²²⁴

Wie Ende es bewirkt, seinen Text so zu gestalten, dass er sich seiner Leserschaft immer wieder verweigert, soll wiederum die Analyse zeigen. Ende schafft es hervorragend, seinen Leser besonders vertraut mit den handelnden Figuren zu machen, um wenig später genau damit zu brechen und seine Leserschaft im Unklaren zu zurückzulassen.

Dass der ironische Begriff vieldeutig ist, weiß auch Strohschneider-Kohrs. Erstmals gebraucht wurde er nicht von der Literaturwissenschaft selbst, sondern von Schlegel. Dieser betonte vehement die rationale Komponente der Ironie – Witz, Vernunft/Ernst und Scherz würden diese regieren. Ironie sollte komisch und ernst zugleich sein.²²⁵ Das Paradoxe war ein ständiger Begleiter Schlegels Ironie, ohne den das Konzept nicht funktioniert hätte. Eine gewisse Willkür, die Schlegel notierte, meine aber kein grenzenloses Ausleben, wie Strohschneider-Kohrs betont, sondern eine Form von Selbstständigkeit²²⁶:

„Die Ironie ist in ihrer vollen Bedeutung, in ihrer Funktion gemeint: sie ist ein Mittel, das in der Kunst die Relation zum Unendlichen herstellt; ein Mittel, das der Kunst auch ermöglicht, als Teil und in der Beschränkung in ihrem rein ästhetischen Sinn als ein ‚Selbstständiges‘ zu erscheinen.“²²⁷

Götze hält ebenso das Paradoxon symptomatisch für die Ironie. Und auch Hörisch bezeichnet die Romantik als „paradoxiesensibel“. Paradoxien seien Manifestationen logischer Widerspruchsstrukturen.²²⁸ Das Paradoxon rufe zweierlei hervor: Erstens eine besondere Haltung beim Autor und zweitens eine bestimmte Methode des Schreibens. Ein implizites, nicht aufzulösendes Dilemma: Eine vollständige Mitteilung werde diesem Konzept zufolge zwar notwendig, aber unmöglich, eindeutige Aussagen würden verweigert werden. Intention und Explikation verhielten sich dialektisch. Intendiertes und tatsächlich Gesagtes verhielten sich paradox. Schlegel verstand dieses Faktum als

²²⁴ ebd., S. 221

²²⁵ Jacques Derrida und Paul de Man sind von einer sprachwissenschaftlichen Seite der Ironie ausgegangen und sehen darin keine rationale Komponente, sie meinen, in ihr stecke Unverständlichkeit, welche bewusst den hermeneutischen Zirkel unterlaufe.

²²⁶ Vgl. Strohschneider-Kohrs, S. 7-70

²²⁷ ebd., S. 70

²²⁸ Vgl. <http://edoc.hu-berlin.de/hostings/atheneum/documents/atheneum/2003-13/hoerisch-jochen-43/PDF/hoerisch.pdf>, S. 45 (Letzter Zugriff: 02.04.2012)

Freiheit, da sich der Autor auf diese Weise über sich selbst erheben konnte – eine vermittelnde Zwischenstellung des Autors zwischen der Begeisterung des Dichters zu seinem Werk und gleichzeitiger Skepsis²²⁹:

*„Das Spiel mit der Differenz von Darstellendem und Dargestelltem schafft eine Distanzierung des Lesers, öffnet durch Verhinderung vorschneller Identifikation eine Kluft, in der sich eine Hinterfragung der Darstellung einrichten kann.“*²³⁰

Götze betont außerdem den reflexionslastigen Charakter der romantischen Ironie, welcher sich seiner Negativität durchaus bewusst sei und diese auch zum Gegenstand seines Seins mache.²³¹

Mit der Ironie schaffe es der Autor Maack zufolge sich von sich selbst zu lösen, auf diese Weise komme mehr Objektivität ins Spiel.²³² Außerdem eine gewisse Unantastbarkeit, welche Maack bei bestimmten Autoren untersucht. Er spricht von einer *„Übersetzung eines Unübersetzbaren“*²³³.

Wenn im Bezug auf die romantische Ironie von unendlicher Spiegelung, Illusionsbrechung oder Reflexionsebenen die Rede ist, muss an dieser Stelle unbedingt das Verfahren der *Mise en abyme* untersucht werden.

Gero von Wilpert versteht darunter Folgendes:

*„Mise en abyme: (...), von A. Gide (Journal, 1893); Les faux-monnayeurs, 1925) eingeführte Bezeichnung für eine dem Spiel im Spiel des Dramas entsprechende Technik der Rahmenerzählung, bei der eine bzw. die gerahmte Binnenerzählung selbstreflexiv Widerspiegelung der (Rahmen-)Haupthandlung oder eines Teils derselben ist und diese wie zwischen zwei Spiegeln stehend unendlich fortsetzen kann.“*²³⁴

Es geht also um eine Spiegelung, welche sich unendlich fortsetzen kann, und Wiederholungsschleifen, die den fiktionalen Erzählgestus brechen lassen. Ein Text im Text. Dies impliziert eine Hierarchie von Erzählebenen, mit denen der Autor spielen

²²⁹ Vgl. Götze, S. 195-199

²³⁰ ebd., S. 227f.

²³¹ ebd., S. 157

²³² Vgl. Strohschneider-Kohrs, S. 93-96

²³³ Maack, S. 8

²³⁴ von Wilpert, S. 525

kann. Er kann sich selbstreflexiv in seiner Erzählung bewegen. Diese Selbstreflexivität beansprucht auch Schlegels „Progressive Universalpoesie“. Bestrebung der progressiven Universalpoesie ist eine Mischung aus Poesie und Prosa, Genialität und Kritik, Kunstpoesie und Naturpoesie. Poesie soll das Leben und die Gesellschaft lebendig machen, den Witz poetisieren, Kunstformen mit Bildungstoff füllen, und „*die Schwingungen des Humors beseelen*“, stets zwischen dem Dargestellten und Darstellenden in der Mitte poetischer Reflexion schweben. Keine Form kann den Geist des Autors vollständig zeigen; stattdessen potenziert sich die Reflexion und vervielfacht sich in einer Reihe von Spiegeln.²³⁵

2.3 Ironie als Teil des Komischen – ein Exkurs

Strohschneider-Kohrs betont in ihrem Werk, dass Schlegel in seinen Notizen Ironie mehrmals als eine Art des Witzes bezeichnete.²³⁶ Witz meine dabei folgendes bei Schlegel²³⁷:

„Als ‘Witz’ bezeichnet Schlegel mithin wesentlich das ‚Vermögen‘, zwei verschiedene ‚Gegenstände‘, oder wie wir hier besser sagen können, zwei verschiedene Gedankengänge so miteinander zu ‚kombinieren‘, daß ihre völlige Unvereinbarkeit miteinander in der dargestellten Synthese nicht mehr als widersprüchlich erfahren wird.“²³⁸

Grund genug für folgende Auswahl komischer Theorien:

Komik bei Aristoteles:

In seiner Theorie zur Komödie konstatierte Aristoteles, dass diese schlechte Menschen nachahme. Schlecht insofern, als dass sie mit einer Art von Hässlichkeit verbunden seien. Das Lächerliche sei ihm zufolge ein Fehler, der nur in Verbindung mit dem Hässlichen gesehen werden könne. Dieser Fehler verursache aber – wie man es vielleicht erwarten möchte – kein schmerzliches Gefühl (in der Tragödie wäre dies

²³⁵ Vgl. Schlegel, S. 182f.

²³⁶ Vgl. Strohschneider-Kohrs, S. 35

²³⁷ Vgl. Barth, S. 120

²³⁸ ebd.

durchaus der Fall). Die Lächerlichkeit, die als ein Fehler sichtbar wird, weiche also vom Richtigen ab. Das Darstellen einer abweichenden Handlung macht also die Komik, laut Aristoteles, zur Komik.²³⁹

Komik bei Hobbes:

Hobbes sah die Komik nicht im Kontext einer Gattungspoetik, sondern im Zusammenhang mit Affekten. Demnach sei der Akt des Lachens ein Gefühl des Überlegenen. In dem Moment, in dem man lacht, würde das eigene Ich emporgehoben, also bekräftigt. Es entstehe das Gefühl eines erhöhten Ansehens. Im Gegenzug würde aber auch das Ansehen eines anderen gemindert werden. Es entstehe so ein Wechselspiel von Bekräftigung und Herabsetzung. Aufgrund fremder Fehler sei es möglich, das eigene Ich auf eine höhere Stufe zu stellen. Lachen habe aber ebenso etwas mit Plötzlichkeit zu tun, weil es blitzartig auftrete und nicht eine unbegrenzte Zeit anhielte. Der Zeitfaktor spiele bei der Komik demnach eine wichtige Rolle. Wenn Verwandte oder Freunde Fehler machen, so hieße das nicht, dass diese ebenfalls zum Lachen führten. Der entscheidende Punkt liege darin, dass solche Fehler nicht als fremd betrachtet werden könnten. Hobbes definiert drei notwendige Perspektiven, die zur Entstehung der Komik unerlässlich sind: a) ein Fehler muss empfunden werden; b) der Fehler muss ein fremder sein; c) das Empfinden des Fehlers muss plötzlich erfolgen;²⁴⁰

Komik bei Jean Paul:

Er bezeichnete das Erhabene als das Gegenteil des Lächerlichen. Da das Lächerliche nicht mit der Verachtung in Verbindung gebracht werden könne – dafür sei es zu unwichtig – aber auch nicht mit dem Hass, da es hierfür wiederum zu gut sei, bliebe nur eine Übereinkunft mit dem Verstand übrig, genauer gesagt mit dem Unverständigen. Das Unverständige könne nur entstehen, wenn wir in eine gegebene Sache, damit diese lächerlich werden könne, unsere eigenen Vorstellungen und Ansichten hineinprojizierten. Somit sei die Komik in den subjektiven Bereich, nicht in den objektiven, anzusiedeln. Warum eine Situation als komisch empfunden wird, hänge nicht zuletzt mit dem zeitlichen Faktor zusammen. Die Plötzlichkeit einer

²³⁹ Vgl. Bachmaier, S. 16f.

²⁴⁰ ebd.

widersprüchlichen Lage lasse den Rezipienten lachen. Die Komik sei am leichtesten durch „*mimetische Nachäffung*“ zu verdeutlichen.²⁴¹

Komik bei Schopenhauer:

Lächerlicher Ursprung ist nach Schopenhauer

„[...]allemal die paradoxe und daher unerwartete Subsumation eines Gegenstandes unter einen ihm übrigens heterogenen Begriff, und bezeichnet demgemäß das Phänomen des Lachens allemal die plötzliche Wahrnehmung einer Inkongruenz zwischen einem solchen Begriff und dem durch denselben gedachten realen Gegenstand, also zwischen dem Abstrakten und dem Anschaulichen.“²⁴²

Die Komik wachse außerdem mit der im Zitat angeführten Inkongruenz. Schopenhauer sieht zwei Möglichkeiten des Lachens: ein Lachen über eine fremde Person oder über die eigene. Wenn jemand absichtlich lächerlich ist, so spreche man vom *Scherz*; wenn sich aber Ernsthaftigkeit hinter einem Scherz versteckt, so sei dies *Ironie*.²⁴³

Komik bei Iser:

„Geht man davon aus, dass die im Komischen zusammengeschlossenen Positionen sich wechselseitig negieren, zumindest aber in Frage stellen, so bewirkt dieses Verhältnis ein wechselseitiges Zusammenbrechen dieser Positionen. Jede Position läßt die andere kippen“²⁴⁴

Beim Zusammenbrechen dieser Positionen fühle sich der Rezipient am Ende betroffen. Aufgrund einer kurzzeitigen Überforderung fange dieser an zu lachen; Lachen bedeute eine Unbeherrschbarkeit des Körpers.²⁴⁵ Maack verwendet statt Überforderung übrigens die Bezeichnung „*Überrumpelung des Lesers*“.²⁴⁶

Eine gemeinsame Synthese aus allen Standpunkten wäre etwa jene: Komik hat immer etwas mit Unvorhersehbarkeit, Plötzlichkeit zu tun, die mit der Ratio nicht konform geht. Inkongruente Positionen führen dazu, etwas komisch zu finden. Dabei findet stets

²⁴¹ ebd., S. 30-32

²⁴² Schopenhauer apud Bachmaier, S. 44

²⁴³ Vgl. Bachmaier, S. 44-47

²⁴⁴ Iser apud Bachmaier, S. 117

²⁴⁵ Vgl. Bachmaier, S. 117

²⁴⁶ Vgl. Maack, S. 121

eine subjektive Bewertung statt. Komik arbeitet außerdem mit Widersprüchen, mit „zusammenbrechenden Positionen“. So viel zur Theorie des Komischen.

2.4 Spuren der romantischen Ironie bei „Momo“

Das Werk soll sukzessive, ähnlich der ersten Analyse, untersucht werden, um zu sehen, inwieweit das Konzept der Ironie Endes Werk bestimmt.

Eingangs muss die Arbeit von Carola Fuchs erwähnt werden, welche ausgewählte Werke Michael Endes im Sinne der *Mise en abyme* analysiert. Dieses literarische Verfahren darf auch im Kontext der romantischen Ironie keinesfalls fehlen.

Durch die *Mise en abyme* könnten Fuchs zufolge Endes Geschichten als Parabel für die Wirklichkeit gesehen werden, in der die Welt einer stets absurden Logik folgen würde. Typische Motive wie der Spiegel, welcher unendlich reflektiert, stünden symbolisch für die *Mise en abyme*.²⁴⁷ Anstatt einer absurden Logik spricht Neumann von einem Wechselspiel zwischen Legitimation und Delegitimation, welches stabilisierend und destruiierend zugleich wirke²⁴⁸:

„Aus diesem Fraglichwerden der ‚Einheit des Subjekts‘, der ‚Einheit des Erzählaktes‘ und der ‚Einheit der Wahrnehmung‘ in der Romantik erwächst eine sensible Aufmerksamkeit auf den Akt des Erinnerns selbst. Auch dieser erweist sich als ein Aspekt der Krisenstruktur romantischen Erzählens, als jene heikle Grenzstelle zwischen Memoria und Oblivium, zwischen Festhalten und Verlöschen [...]“²⁴⁹

Hammer, welche den Erzählebenenwechsel in „Die unendliche Geschichte“ untersucht, verwendet den von Genette stammenden Begriff „Metalepse“, um die verschiedenen Wirklichkeitsebenen, also Rahmen- und Binnenerzählung, sichtbar zu machen. Metalepsen thematisieren dabei das Erzählen auf der Ebene des Erzählten.

²⁴⁷ ebd., S. 56f.

²⁴⁸ Vgl. Neumann, S. 15

²⁴⁹ ebd.

Rahmenerzählung bildet dabei einen realen Kontext, nämlich jene Position zwischen einem realen Autor und einem realen Leser.²⁵⁰

Das Spiegelmotiv kommt im Roman „Momo“ als Spiegelung der Seeoberfläche vor, in der Gigi sich selbst und Momo wiedererkennt. Das Motiv des Spiegels ist aber ansonsten kein vordergründiges. Der Erzählakt als solcher, wie Neumann ihn beschreibt, ist durchaus ein „gestörter“. Wie kommt es nun aber zu dieser Störung?

Als erstes ist der typisch barocke Titel zu nennen, der nur allzu sehr ausufert, sperrig wirkt und sich nicht flüssig lesen lässt:

„Momo oder Die seltsame Geschichte von den Zeit-Dieben und von dem Kind, das den Menschen die gestohlene Zeit zurückbrachte. Ein Märchen-Roman. Mit Bildern des Autors.“

Besonders hervorstechend ist neben dem didaktisch hergeleiteten Buchtitel das Adjektiv „seltsam“ in Verbindung mit der Zusatzinformation, die besagt, dass es sich um einen „Märchen-Roman“ handelt. Das Genre des Märchens setzt eine bestimmte Erwartungshaltung beim Leser voraus. Die Spielregeln im Märchen sind andere als beispielsweise beim klassischen Roman. Dieser Umstand ist bereits Kindern bewusst. Hier können Tiere plötzlich sprechen, es passieren wunderbare Dinge, hier gibt es keinen festzumachenden Ort und keine festzumachende Zeit, keine seelischen Gefühlsausbrüche, Zauber überall – um nur einige wenige Charakteristika aufzuzeigen. Ende spricht jedoch nicht von einem Märchen, sondern von einem „Märchen-Roman“.²⁵¹ Ob und wie Ende dem Märchen-Begriff gerecht wird, wird zu untersuchen sein.

Zum Beginn des ersten Kapitels: Die Einleitung ist eine Beschreibung des Settings, welches sich dem Leser als ein Exkurs in die Antike darstellt:

„In alten, alten Zeiten, als die Menschen noch in ganz anderen Sprachen redeten, gab es in den warmen Ländern schon große und prächtige Städte. Da erhoben sich die Paläste der Könige und Kaiser, da gab es breite Straßen, enge Gassen und winkelige Gässchen, da standen herrliche Tempel mit goldenen und marmornen Götterstatuen, da gab es bunte Märkte, wo Waren aus aller Herren

²⁵⁰ Vgl. Hammer 2006: S. 4-10

²⁵¹ Den Begriff des „Märchen-Romans“ existiert in der Literaturwissenschaft nicht als solcher.

Länder feilgeboten wurden, und weite schöne Plätze, wo die Leute sich versammelten, um Neuigkeiten zu besprechen und Reden zu halten oder anzuhören. Und vor allem gab es dort große Theater.“²⁵²

„In alten, alten Zeiten“ ist der typische Einleitungssatz für ein Märchen. Warme Länder und große Städte, Könige, Kaiser, herrliche Tempel und marmorne Statuen weisen auf einen antik utopischen Schauplatz hin. Märchen sind aber nicht „antik“. Es liegt nahe, sich auf das Goldene Zeitalter, das „den“ geschichtlichen Idealzustand schlechthin präsentiert, zu beziehen. Mit dem Amphitheater wird ganz offensichtlich, dass es sich um die typischen runden Theater der Antike handelt. Die Beschreibung ist bereits in den ersten Sätzen so konkret, als dass sie ein Märchen ohne Hintergrund und Kontext darstellen wollte.

Um genau zu erklären, worum es sich bei Amphitheatern handle, wird ein „aktueller“ Vergleich angestellt. Der Leser erkennt so sein eigenes, „modernes“ Umfeld wieder:

„Es gab welche, die groß waren wie ein Fußballstadion, und kleinere, in die nur ein paar hundert Zuschauer passten.“

Der Leser befindet sich dadurch wieder in der heutigen Welt. Demzufolge spielt die Geschichte doch nicht in der Antike, sondern im „aktuellen“ Zeitgeschehen.

Seite 6 bestätigt diese Vermutung:

„Jahrtausende sind seither vergangen. Die großen Städte von damals sind zerfallen, die Tempel und Paläste sind eingestürzt. / Aber einige dieser alten, großen Städte sind große Städte geblieben bis auf den heutigen Tag. Natürlich ist das Leben in ihnen anders geworden.“ (Ende 2005: 6)

Außerdem werden Signale der „modernen Welt“ aufgezählt: Autos, Straßenbahnen, Telefon, elektrisches Licht, Omnibusse, riesige Verkehrsstraßen, Reiseunternehmen, Schnellrestaurants, zu tätigende bürokratische Akte sind Anachronismen, die typisch sind für die romantische Erzählweise. Anachronismen als rhetorisches Mittel haben eine Tradition, sie wurden bereits in der antiken Poetik angewendet. Durch einen Anachronismus werden Dinge, Personen oder Vorstellungen zeitlich falsch eingeordnet

²⁵² Ende, S. 5

und passen für den Leser nicht in den Kontext. So entsteht eine komische Wirkung beziehungsweise findet ein Illusionsdurchbruch statt.

Auch Anglizismen wie „Publicity“²⁵³ kommen vor. Diese werden vom Erzähler meist auf eine kindlich naive Weise²⁵⁴ beschrieben, beispielsweise das Wort „Limousine“:

„‘Also wohin?’, fragte der Fahrer, als Momo sich wieder zu ihm in Gigis langes, elegantes Auto setzte.“²⁵⁵

Der Leser könnte fast den Eindruck gewinnen, als würde nun ein „chaotischer Stadtroman“ folgen. Doch all die modernen Techniken und Geräte kommen in weiterer Folge nur mehr selten vor.

Noch merkwürdiger wird es mit den „Professoren der Altertumswissenschaft“²⁵⁶, welche die halb erhaltenen Ruinen der Stadt wissenschaftlich untersuchen. Jedoch gäbe es Probleme mit der Forschung, weil es eben diesbezüglich nichts mehr zu erforschen gab. Die Beschreibung eines universitären Umfelds bestärkt den Eindruck einer Leistungsgesellschaft. Das Umfeld von Momo jedoch ist ein ganz und gar rückständiges und verarmtes, es handelt von sehr einfachen Leuten. Es scheint fast so, als wären Momo und ihre Freunde abgekapselt von der „wirklichen“ Welt; so, als würde „ihre“ Welt einen viel größeren Kosmos inkludieren.

Mit der Beschreibung von Momo hat der Leser einerseits das Gefühl, es handle sich um eine typische Märchenfigur:

„‘Du sagst, dass du Momo heißt, nicht wahr?’/‘Ja.’/‘Das ist ein hübscher Name, aber ich hab ihn noch nie gehört. Wer hat dir denn den Namen gegeben?’/‘Ich’, sagte Momo./‘Du hast dich selbst so genannt?’/‘Ja.’/‘Wann bist du denn geboren?’/Momo überlegte und sagte schließlich: ‚Soweit ich mich erinnern kann, war ich immer schon da.‘“²⁵⁷

Doch dann erhält der Leser die Information, dass Momo doch eine Vergangenheit gehabt haben muss, zumindest erhält der Leser die kurze Hintergrundinformation von

²⁵³ ebd., S. 230

²⁵⁴ Gerade bei „einfach“ geschriebenen Texten sind Inkongruenzen als Spannungselement viel besser sichtbar.

²⁵⁵ Ende., S. 233

²⁵⁶ ebd., S. 7

²⁵⁷ ebd., S. 9

Momos Leben im Kinderheim. Sie kommt jedenfalls nicht aus dem „Nirgendwo“ – so wie Märchenfiguren es meistens tun.

Die Bewohner der Umgebung sind nicht, wie die Professoren, wissenschaftlich gebildet – sie haben kein Geld und auch keine hochrangige Ausbildung. Der Erzähler beschreibt keine elitäre Gesellschaft²⁵⁸, wie man vielleicht aufgrund der Geschichtswissenschaftler hätte vermuten können:

„Aber sie [Anm.: Momo] merkte bald, dass es freundliche Leute waren. Sie waren selber arm und kannten das Leben.“²⁵⁹

Die Dorfbewohner entscheiden sich schließlich, alle gemeinsam für Momo zu sorgen. Doch wie sorgt man für ein kleines Mädchen, welches alleine wohnen soll? Die Bewohner jedenfalls richten ihr eine eigene Wohnung in der Theaterruine ein. Mit Ofenrohr, Stühlen und Eisenbett. Vom Heim in eine eigene „Wohnung“ abseits des Zentrums, auf sich allein gestellt.

Die Namensgebung im Märchen ist eine ganz besondere. Namen stellen Identifikationen her. Wer keinen Namen hat, existiert nicht. Namen können Sympathie erzeugen oder Distanz hervorrufen. Auffallend im Märchen sind jedenfalls augenscheinlich die Antonomasien im Märchen – sprich: Namen inkludieren ein jeweiliges Charakteristikum der jeweiligen Person. Gigi ist nicht nur Gigi, sondern Gigi Fremdenführer. Beppo ist nicht nur Beppo, sondern Beppo Straßenkehrer. Der Zeitverwalter, zu dem Momo stoßt, heißt „Meister Secundus Minutius Hora“. Die Mitarbeiter der Zeit-Sparkasse werden stets als „Die grauen Herrn“ betitelt. Daneben gibt es auch handelnde Personen, welche keine so außergewöhnlichen, sondern „normale“ Namen besitzen. Nicola und Liliana zum Beispiel.

Interessant ist auch, dass der Erzähler immer wieder gendert und somit ein aktuelles Thema aufwirft. Wer hat schon das Bild von weiblichen Matrosen, also von Matrosinnen? Ein anderes Beispiel ist das Rollenspiel, welches Momo mit den Kindern veranstaltet. Verschiedenen Figuren werden bestimmte Namen zugeteilt. Neben dem Kapitän namens Don Melú agiert ein Professor mit Namen „Eisenstein“. Worauf sich der Name bezieht, muss wohl nicht erläutert werden. Der Leser bekommt durch

²⁵⁸ Die Dorfbewohner haben bodenständige Berufe, wie Friseur, Wirt, Straßenkehrer etc.

²⁵⁹ Ende, S. 8f.

Einwürfe wie diese immer wieder den Eindruck, ein wenig auf die Schaufel genommen zu werden. Beziehungsweise bleibt er im Ungewissen, was jetzt ernst, belehrend, oder was Scherz und uneigentlich gemeint ist. Der Ton der anfänglich „nostalgischen“ Einleitung hat eine völlig andere Richtung eingeschlagen.

Mit Vergleichen wie „Hanswurst“ schreibt sich der Erzähler wieder in eine völlig andere Tradition ein – nämlich in die Wanderbühnentradition des 16. Jahrhunderts.

An wen adressiert Ende seinen Text hier nun? An Kinder?²⁶⁰ Oder an den gebildeten, intellektuellen Leser?

Neben der „naiv“ gewählten Namensgebung erfolgt unmittelbar eine Beschreibung des Schiffs, auf dem sich die Mannschaft befindet:

„Nur dass die dünneren Teile des Schiffes, Stahltrossen und Eisenstangen zu glühen begannen wie der Draht in einer elektrischen Birne, das erschwerte der Besatzung doch etwas die Arbeit, obgleich alle Asbesthandschuhe anzogen. Aber zum Glück wurde diese Glut schnell wieder gelöscht, denn nun stürzte der Regen hernieder, wie ihn noch keiner der Teilnehmer – Don Melú ausgenommen – je erlebt hatte, ein Regen, der so dicht war, dass er bald die ganze Luft zum Atmen verdrängte. Die Besatzung musste Tauchermasken und Atemgeräte anlegen.“²⁶¹

Allein mit diesem Satz werden vollkommen neue Maßstäbe gesetzt. Asbesthandschuhe und Stahltrossen? Der Erzählgestus passt nicht wirklich zu dem Erzähler, der meist „einfache“, für jeden Leser verständliche Wörter benutzt. Will Ende hier bezwecken, dass sich der Leser nicht auf seine Erzählerfigur verlassen kann, indem er immer wieder Identifikationsversuche aufbricht? Ein paar Zeilen weiter jedenfalls entdeckt Professor Eisenstein ein „Schum-Schum gummilastikum“ – was auch immer das sein mag. Es vermischen sich ganz offensichtlich verschiedene Ebenen miteinander. Manche Textstellen wenden sich an „wissende“ Leser, die durchaus Hintergrundwissen benötigen und sich dem Text via die Realität nähern müssen, dann jedoch verhält sich der Text wieder wie ein Kinderbuch par excellence, wo Kinderphantasien angeregt werden und Träume durchgespielt werden können.

²⁶⁰ Welche übrigens nicht zu unterschätzen sind.

²⁶¹ ebd., S. 30

In der scheinbar „märchenhaften“ Welt kommt wiederum ein märchenhaftes Szenario vor. Im Märchen-Roman wird von einem Märchen geträumt. Ein „Märchen-Märchen“ also:

„Aber Gigi träumte davon, einmal berühmt und reich zu werden. Er würde in einem märchenhaft schönen Haus wohnen, umgeben von einem Park; er würde von vergoldeten Tellern essen und auf seidenen Kissen schlafen.“²⁶²

Auch seine Erzählungen sind typische Märchengeschichten; das Komische daran ist, dass das Märchenhafte nicht „weit hergeholt“ scheint; es könnte jederzeit Wirklichkeit werden – oder auch nicht. Das einzige, was sich ändern würde, wäre der Erzählmodus. Spielregeln jedoch scheint es keine zu geben, an die sich der Leser halten könnte. Die Zeit kann rückwärts laufen, auf Spiegel Geschriebenes verschwindet plötzlich, Tiere können die Zukunft voraussagen, Sterne sprechen – um nur ein paar Beispiele zu bringen.

Im sechsten Kapitel schlägt der Roman wieder einen anderen Ton an. Oft sind es Einleitungssätze, die sich vom Rest der Erzählung abheben und wie aus dem Nichts „die ganze Welt“ darlegen. An Stellen wie diesen scheint es keinerlei Beschränkung zu geben – die Worte scheinen ehrlich und ernst gemeint zu sein. Der Text wird somit wieder auf eine andere Ebene verlagert, es herrscht hier eine andere hierarchische Ordnung. Das was der Erzähler hier vermitteln will, scheint durch und durch vollkommen:

„Es gibt ein großes und doch ganz alltägliches Geheimnis. Alle Menschen haben daran teil, jeder kennt es, aber die wenigsten denken je darüber nach. Die meisten Leute nehmen es einfach so hin und wundern sich kein bisschen darüber. Dieses Geheimnis ist die Zeit. / Es gibt Kalender und Uhren, um sie zu messen, aber das will wenig besagen, denn jeder weiß, dass einem eine einzige Stunde wie eine Ewigkeit vorkommen kann, mitunter kann sie aber auch wie ein Augenblick vergehen – je nachdem, was man in dieser Stunde erlebt hat. / Denn Zeit ist das Leben. Und das Leben wohnt im Herzen.“²⁶³

²⁶² ebd., S. 42

²⁶³ ebd., S. 61

Zeilen wie diese sind in einen inhaltlichen Kontext eingebettet, könnten jedoch auch allein für sich stehen. Beim ersten Durchlesen erscheint es fast ein wenig verblüffend, wie viel „Mehrwert“ diese vier Sätze haben.

Die „Spielsachen“, die der graue Herr Momo anbietet, sind alles andere als „kindlich“ – so beispielsweise die Utensilien, welche er ihr anbietet, darunter: Golfschläger, Scheckbuch, Körperspray, Badesalz, eine echte Schlangenlederhandtasche. Es scheint, als kämen die Sachen direkt aus einem Modemagazin. Was sie aber in einem „Märchen-Roman“ zu suchen haben, weiß man nicht so genau.

Es gibt auch keinerlei Bestrebungen des Erzählers, alles aufzuklären. Es bleibt entweder als solches im Raum stehen, oder weitere Informationen werden sogar explizit verwehrt:

„Das Lied hatte natürlich noch mehr Strophen, achtundzwanzig insgesamt, aber die brauchen wir hier nicht alle aufzuführen.“²⁶⁴

Das Spiel des Erzählers mit dem Text, aber auch mit der Literatur allgemein zieht sich durch wie ein roter Faden. Literatur selbst wird zum Thema, genauso wie die Erzählperspektive. Diese changiert zwischen Vermittlung und Verwehrung von Informationen, welche für die Geschichte mitunter hilfreich wären. So weiß der Erzähler beispielsweise nicht, wie alt das Mädchen ist. Keiner weiß es. Momo auch nicht. Er kann auch nur raten, genauso wie die Bewohner. Auf der anderen Seite weiß er aber genau Bescheid über die Gefühle und Ängste der handelnden Personen, beispielsweise weiß er was Beppo denkt, wenn er während einer Konversation schweigt. Er weiß, dass das Schweigen nicht auf Dummheit hindeutet. Und auch Gigis Tagträume sind dem Erzähler bekannt, nämlich das Streben danach, eine Berühmtheit zu werden.

Literatur als solche hat in „Momo“ verschiedene Funktionen. In ihr finden die Menschen ihr Heil; sie vermag aber nicht nur zu trösten, sie kann auch Unwahrheiten verbreiten²⁶⁵. Literatur vermittelt, aber entzieht sich auch jeglicher Explikationen. Es handelt sich um ein ständiges Wechselspiel. Besonders am Beginn des Romans steht oft ein Nicht-Erzählen-Können im Raum, die Worte des Erzählers weigern sich, ausgesprochen zu werden:

²⁶⁴ ebd., S. 120

²⁶⁵ Dieser Umstand ist jedoch nicht automatisch als negativ zu bewerten. So zum Beispiel im Fall von Gigi Fremdenführer.

„Über eine solche Art von Einsamkeit kann man in Wahrheit auch nichts erzählen.“²⁶⁶

Gigi als Fremdenführer „erfindet“ Geschichten über antike Gebäude und alte Sehenswürdigkeiten, doch das sei nicht schlimm, denn es gehe nicht um die „Wahrheiten“ von Geschichten, sondern darum, Menschen mit Erzählungen zufriedenzustellen und glücklich zu machen:

„Das machen doch alle Dichter²⁶⁷“, sagte Gigi dann. „Und haben die Leute vielleicht nichts bekommen für ihr Geld.“

Und außerdem hätten die „Unwahrheiten“ zufälligerweise genau so stattfinden können, wie er sie erzählt hat. Demzufolge gibt es also keine objektiv „wahren“ beziehungsweise „falschen“ Geschichten. Gigis Äußerung vermittelt dem Leser implizit, dass auch dieser Roman von vorne herein keinen Wahrheitsanspruch erhebt.²⁶⁸

Gigis Geschichten haben auch keinen Anspruch auf den „Geniegedanken“ eines Autors. Sie sind bewusst konstruierte. So fragt er Momo beispielsweise, wovon er ihr erzählen soll; sie darf die Personen, das Genre und das Setting mitbestimmen.²⁶⁹ Gigi gibt sich stets als „unwissender Erzähler“, meist weiß er selbst nicht, wie seine Geschichten weitergehen.²⁷⁰

Im Gegensatz dazu stehen die grauen Herren, für die jede Art von Literatur bloße Zeitverschwendung ist, da man während des „Leseakts“ nichts produziert als leere, sinnlose Gedanken. Literatur zur „Heilssuche“ zu betrachten, zu lesen, um von seinem eigenen Leben abzulenken, wie folgendes Zitat zeigt, wird nicht legitimiert²⁷¹:

„Früher sind die Leute auch immer gern gekommen, um mir [Anm.: Gigi] zuzuhören. Dabei haben sie sich selbst vergessen.“

Literatur wird im Laufe der Erzählung durch Gigis Erfolg kommerzialisiert, es geht nicht mehr um das Fingieren von Erzählungen, um das Magische, Mystische,

²⁶⁶ Ende, S. 238

²⁶⁷ Gemeint sind „Unwahrheiten“, welche Dichter beim Schreiben produzieren.

²⁶⁸ Vgl. Ende, S. 41

²⁶⁹ ebd., S. 52

²⁷⁰ ebd., S. 57

²⁷¹ ebd., S. 67

Verborgene, Nicht-Aussprechbare, sondern um die Quantität von Erzählungen, sprich: Möglichst viele Geschichten sollen in kurzer Zeit produziert werden²⁷²:

„Der Rundfunk holte ihn [Anm.: Gigi] und wenig später sogar das Fernsehen. Dort erzählte er nun dreimal wöchentlich vor Millionen von Zuhörern seine Geschichten und er verdiente eine Menge Geld.“²⁷³

Dieser Erfolg geht aber auf Kosten von Gigis „Erzählerpotenzial“. Er schreibt zwar im Akkord, jedoch hat dies zur Folge, dass er sich „leer und ausgehöhlt“ fühlt und ihm überhaupt nichts mehr einfällt, was er erzählen könnte.²⁷⁴

Nachdem nicht nur Gigi verzweifelt, sondern das ganze Dorf unzufrieden ist, begibt sich Momo auf die Zeitreise, um die Stunden und Minuten wieder zurückerobert und die „alte“ Ordnung wiederherzustellen. Die Menschen sind von da an wieder glücklich und haben genug Zeit für Dinge, die ihnen wichtig sind.

Ende gut, alles gut? Das Nachwort des Verfassers relativiert die Geschichte und zeigt eindeutig Endes literarische Spitzfindigkeit, mit der das Werk verfasst wurde. Der gesamte Auszug zum besseren Verständnis:

„Vielleicht wird manch einer meiner Leser nun viele Fragen auf dem Herzen haben. Aber ich fürchte, ich werde ihm da nicht helfen können. Ich muss nämlich gestehen, dass ich diese ganze Geschichte aus dem Gedächtnis so niedergeschrieben habe, wie sie mir selbst erzählt worden ist. Persönlich habe ich weder die kleine Momo noch einen ihrer Freunde je kennengelernt. Ich weiß nicht, wie es ihnen weiterhin ergangen ist und wie es ihnen heute geht. Und auch was die große Stadt betrifft, bin ich selbst nur auf Vermutungen angewiesen. / Das Einzige, was ich noch dazu bemerken möchte, ist Folgendes: Ich war damals gerade auf einer großen Reise (und bin es immer noch), als ich eines Nachts mein Eisenbahnabteil mit einem merkwürdigen Passagier teilte. Merkwürdig insofern, als es mir völlig unmöglich war, sein Alter zu bestimmen. Anfangs glaubte ich, einem Greis gegenüberzusitzen, doch bald sah ich, dass ich mich getäuscht haben musste, denn mein Mitreisender erschien mir plötzlich sehr jung. Doch auch dieser Eindruck erwies sich bald wieder als Irrtum. /

²⁷² ebd., S. 191

²⁷³ ebd.

²⁷⁴ ebd., S. 192

Jedenfalls erzählte er mir während der langen Nachtfahrt diese ganze Geschichte. / Nachdem er damit zu Ende war, schwiegen wir beide ein Weilchen. Dann fügte der rätselhafte Passagier noch einen Satz hinzu, den ich dem Leser nicht vorenthalten darf. / ‚Ich habe Ihnen das alles erzählt‘, sagte er nämlich, ‚als sei es ihm bereits geschehen. Ich hätte es auch so erzählen können, als geschehe es erst in Zukunft. Für mich ist das kein so großer Unterschied.‘ / Er muss dann wohl an der nächsten Station ausgestiegen sein, denn ich bemerkte nach einer Weile, dass ich allein im Abteil war. Leider bin ich dem Erzähler seither nicht wieder begegnet. / Aber falls ich ihn zufällig noch einmal treffen sollte, dann möchte ich ihn vieles fragen.“²⁷⁵

In der Regel dient das Nachwort als Verständnishilfe, als Stütze für den Leser; für Fragen etwa, welche offen geblieben sind. Eine Art Bedienungsanleitung für das Werk.

Wüsste der Leser nicht, dass dieses Nachwort von Michael Ende stammt, könnte er meinen, es handle sich um einen Roman von Hoffmann oder irgendeinem anderen Autor der Romantik. Es ist das „Verborgene“, „Mystische“, „Schwebende“, „Ungewisse“, „Anormale“, welches dieses Nachwort prägt. Lücken bezüglich Inhalts etc. werden nicht gefüllt, sondern bleiben als solche erhalten. Der Verfasser zeigt hier die Grenzen seiner Autorität – er weiß selbst nur einen Bruchteil der ganzen Erzählung, welche er selbst von jemand anderem erfahren hat. Er ist quasi selbst „nur“ Leser, hat dieselben Fragen wie dieser. Die Beschränkung der Autorität wird spätestens hier ganz offensichtlich. Eine schlüssige Interpretation verweigert sich nicht nur der Leserschaft, sondern auch dem Verfasser. Das dichterische Wort vermag sich sogar gegen den Autor selbst richten. Der Erzähler wird so zum Zuhörenden. „Erzählen“ und „Zuhören“ beeinflussen sich gegenseitig.

Und: Zeitlichkeit erhält erneut einen wichtigen Stellenwert. Zeit zwischen Grenze und Grenzenlosigkeit. Zu wenig Zeit hatten die zwei Gäste für ihr Gespräch, der Fahrgast musste früher aussteigen. Die Zeit der Erzählung aber tut nichts zur Sache. Wann sie spielt, spielte, ist nicht die Frage. Sie ist nicht verortet in der Zeit. Sie vermag außerhalb zu existieren.

²⁷⁵ ebd., S. 301

2.5 Von der „Störung“ des Absoluten zu dessen „Zerstörung“: das „Absolute Nichts“ der Kyoto-Schule

Die Romantiker ironisierten, um zu stören, desillusionieren beziehungsweise um zu destruieren. Wieso kam es zu diesem „Bruch“? Noch einmal kurz pointiert zum besseren Verständnis: Die neuzeitliche Kulturtradition sah das Absolute als eine immerwährende Ganzheitlichkeit der Welt. Die Welt, das Dasein als Absolutes. Das entscheidende Problem dabei war: Für den damals modernen Menschen war es nicht mehr möglich, diesen absoluten Zustand zu erreichen – deshalb blieb er auch der Kunst verwehrt, welche die Reflexion des Lebens darstellt. Dass auch Endes Roman bewusst „fehlerhaft“, „fragmentarisch“, „paradox“ gestaltet ist, sollte im vorherigen Punkt deutlich gemacht werden.

Hegel und Schelling wollten etwas Progressiveres als das Konzept der Ironie schaffen – für sie galt es nun, unbegrenzte Absolutheit zu erreichen²⁷⁶:

„Schelling gilt als Philosoph des Deutschen Idealismus, in dem die Philosophie der Subjektivität kulminiert, aber auch grundlegende Kritik an der Vorrangstellung der Reflexionsphilosophie bzw. des Subjekts zur Sprache gebracht wird. Damit haben wir die erste Station auf dem ‚unwegsamen Weg der Absoluten Infinitheit‘ bzw. ‚Absoluten systemlosen Systems‘ erreicht.“²⁷⁷

Hantke setzt für Schellings Wendepunkt das Jahr 1801 an. Sowohl Hegel als auch Schelling konzipierten zu der Zeit eine „Absolute Metaphysik“. Das Interessante dabei: Zu diesem Zeitpunkt löste sich auch Schlegel vom „Absoluten Ich“ und wandte sich der „Absoluten Vernunft“ zu. Das implizierte den Anspruch auf „vollständige Erkenntnis“.²⁷⁸

Wie kam es zu dieser Kursänderung Schlegels? Die von den Frühromantikern entwickelte „Neue Schule“ vermochte das Absolute in ihrem reflexiv-diskursiven

²⁷⁶ Vgl. Hantke, S. 21

²⁷⁷ ebd.

²⁷⁸ ebd., S. 26

Denken nicht zu erreichen – deshalb wurde ihr Produkt ironisiert. Schelling versuchte diese Vorstellung zu übertreffen.²⁷⁹

Schelling postulierte ab 1801, die Absolutheit nun vollständig erkannt zu haben. Hegel zog 1801 nach Jena und führte dort vermutlich direkte Gespräche mit Schelling. Hegels Einstellung zu Fichte war folgende²⁸⁰:

„Für Hegel ist die Philosophie Fichtes eine Philosophie, die sich noch vom Standpunkt der endlichen Reflexion erheben muss.“²⁸¹

Reflexion bedeutete von nun an Unmündigkeit. Aus dieser Unmündigkeit konnte Mensch nur austreten, wenn er keine Trennung mehr machte zwischen dem „Ding“ an sich und der „Erscheinung des Dings“. „Eine“ Wahrheit meinte nun auch nur „Eine Philosophie“ und „Einen Erkenntnisgegenstand“. Das „Eine Sein“, das „Eine Absolute“. Da die Philosophie gleichgesetzt wurde mit einer Wissenschaft des Absoluten, konnte sie auch selbst absolut werden²⁸²:

„Die Erkenntnis des Absoluten als absolute Erkenntnis ist das Prinzip der Philosophie.“²⁸³

Mathematisch lässt sich dieser neue Grundsatzgedanke folgendermaßen darstellen: $a = a$. Sein = Erkennen. Der einzig existente Gegensatz war demnach ein quantitativer, also hinsichtlich der Größe des Seins.²⁸⁴

Wie knüpfte aber nun die Kyoto-Schule an dieses Verständnis an? Die Philosophie der Kyoto-Schule brach die Forderung nach Absolutem auf und ging den umgekehrten Weg. Das „Absolute“ als ein absolutes Sein, wie es als erstes die abendländische Tradition entwickelte und welches die Romantiker übernahmen, wurde umgestülpt und zum „Absoluten Nichts“. Jedoch nicht als die Negation des Seins begriffen, sondern ebenso als eine Absolutheit, welche gleichrangig und Voraussetzung für das Seiende war. Das absolute Postulat, welches das romantische Weltverständnis prägte, sollte hinreichend relativiert werden. Religionsphilosophisch verbanden sie auf diese Weise

²⁷⁹ ebd., S. 26f.

²⁸⁰ ebd., S. 28

²⁸¹ ebd.

²⁸² ebd., S. 30f.

²⁸³ ebd., S. 31

²⁸⁴ ebd., S. 34f.

christliche und buddhistische Denkinhalte. Laut Nishida war der grundsätzliche Unterschied zwischen östlicher und westlicher Philosophie nämlich jener, dass die westliche auf Grundlage des „*Seins*“ philosophierte, die östliche auf jener des „*Nichts*“. Die einzige richtige Lösung sollte eine dialektische sein.²⁸⁵ Genau bei diesem Punkt kann Endes Roman wieder ins Spiel gebracht werden. Dazu muss die Darstellung des Romans, also die Art der literarischen Gestaltung, vernachlässigt werden, um das „End’sche Weltverständnis“ als solches betrachten zu können. Innerhalb des Romans kommen philosophische Konzepte ganz eindeutig vor – jedoch nicht zwingend innerhalb eines religiösen Settings, wie es bei Zen der Fall wäre. Folgende Gegebenheiten des Romans sind an dieser Stelle noch einmal zu betonen:

Momo besitzt nichts, Beppo, Gigi und eigentlich das ganze Dorf ebenfalls nicht. Die Leute sind keine gebildeten, sie sind alles andere als perfekt, sie üben sich aber auch nicht in Perfektion. Das Interessante dabei ist, dass genau die Mängel, Makel und Einschränkungen die Menschen „perfekt“ erscheinen lässt. Perfektion aufgrund ihrer Unvollkommenheit. Gigi ist der einzige, der schon von Beginn an zum Scheitern verurteilt ist, weil er nicht zufrieden ist und stets nach einem perfekten, vollkommenen, absoluten Leben ohne Mängel strebt, in dem alle Bedürfnisse gestillt sind. Doch auch der Zustand der anderen Bewohner verschlechtert sich gravierend, sobald die grauen Herren auftauchen. Die „Grauen“ können als Inbegriff der Perfektion, des Absoluten gesehen werden. Ganzheitliches, immerwährendes Leben ist ihr oberstes Ziel.

An dieser Stelle muss gesagt werden, dass Zen in diesem Zusammenhang natürlich nicht vollständig von der Hand zu weisen ist. Hashi vergleicht Nishida einerseits mit westlichen philosophischen Denkern, andererseits forciert sie die Nähe zum Zen-Buddhismus²⁸⁶:

„Er [Anm.: Nishida] konfrontierte sich einerseits mit Kant, Hegel, Leibniz, Heidegger, andererseits beschäftigte sich Nishida mit den Schriften und Denkweisen des Mahayana-Buddhismus, wobei der Zen einen unübersehbaren Einfluß auf seinen Denkweg ausübte.“²⁸⁷

²⁸⁵ Vgl. Brüll, S. 170

²⁸⁶ Hashi 1999, S. 12

²⁸⁷ ebd., S. 8

Nishida hatte einen Zen-Lehrer, welcher ihm Koans als Aufgabe stellte. Er übte sowohl im Kloster als auch zu Hause. Das, was ihn hinsichtlich des Zen-Buddhismus‘ nicht befriedigen konnte, war das bereits erwähnte Faktum, dass dieser als Religion in seiner Logik nicht präzise genug war.²⁸⁸

Dialektik ist aber ebenso maßgebend in Nishidas System – und zwar hinsichtlich seiner sozialen Überlegungen: Sie fand insofern einen besonderen Stellenwert, als das „Ich“ und das „Du“ stets dialektisch bestimmt waren²⁸⁹:

„[...] Erst vor dem Hintergrund eines Du kann sich das Ich realisieren und konstituieren; und umgekehrt.“²⁹⁰

Nishida verstand unter „Wirken“ die gegenseitige Beziehung von Dingen/ Wirkenden; das Besondere bei ihm sei Hantke zufolge jedoch, dass sich diese sowohl bejahen als auch negieren, also in einer dauerenden Kontradiktion befinden würden. Durch das Wirken bestehe eine ständige Synthese der beiden, wodurch sie wieder eine Einheit werden könnten²⁹¹:

„Das ‚zugleich‘ deutet vielmehr auf eine Einheit ‚in‘ der Differenz und eine Differenz ‚in‘ der Einheit hin, die sich frei von jeglicher Verabsolutierung weiß.“²⁹²

Die zwei Pole Diktion und Kontradiktion machen die Ironie im Übrigen erst zur Ironie: Konstatieren und wieder zurücknehmen, bejahen und negieren, behaupten und widersprechen, vereinheitlichen und differenzieren.

Die Differenz konnte so in die „Absolute Dialektik“ treten, das Absolute wurde absolut, indem es dem Nichts gegenüberstand.²⁹³

Ohashi meint, dass der Begriff des romantischen „Absoluten“ destruiert werden müsse. Das Absolute sei der höchste Ausdruck für das Logische – logische Kategorien müssten

²⁸⁸ ebd., S. 12

²⁸⁹ Vgl. Hantke 2005, S. 63

²⁹⁰ ebd.

²⁹¹ ebd., S. 70

²⁹² ebd., S. 71

²⁹³ ebd., S. 76

jedoch zerstört werden. Was bleibe, sei das „*Seiende Nichts*“, welches er folgendermaßen definierte²⁹⁴:

„*Das Dasein ist das Sein mit einer Bestimmtheit, d.h. mit einem Nichtsein.*“²⁹⁵

Brüll ist im Zuge meiner Untersuchung besonders interessant, weil er – noch forciierter als Hashi – das „*Nichts*“ der Kyoto-Schule mit dem „*Nichts*“ des Zen-Buddhismus²⁹⁶ verglich. Das „*Nichts*“ sieht er sowohl bei Zen als auch bei Kyoto in einer Dialektik begriffen, da dieses eben nur aufgrund eines permanenten Wechsels existieren könne²⁹⁶:

„*Analog zu der zenbuddhistischen Auffassung ist für Nishida die Wirklichkeit, die geschichtliche Welt, vom absoluten Nichts umgriffen, d.h., sie ist das Eine und das Viele, das Gestaltlose und die Gestalt, sie ist als Ganzes transzendent, aber in jeder Gestalt immanent. Somit ist für Nishida die geschichtliche Wirklichkeit Selbstgestaltung die die geschichtliche Bewegung eine Selbstbestimmung des absoluten Nichts.*“²⁹⁷

Zu untersuchen ist an dieser Stelle, ob sich dieses philosophisch-religiöse Konzept auch auf die Ästhetik des Romans auswirkt, nicht nur auf der Ebene der Figuren selbst. Wie verhält sich Endes Darstellungsmodus bezüglich der philosophischen Schulrichtung Nishidas?

Der Titel erklärt genau, worum es in dem Roman geht, nämlich um Zeit-Diebe und um ein Kind, welches die gestohlene Zeit wieder zurückbringen soll. Der Roman besteht aus drei Teilen mit jeweiligen Kapiteln.

Die Erzählung ist logisch strukturiert, die Handlung vollzieht sich sukzessive. Der erste Teil („*Momo und ihre Freunde*“) besteht aus fünf Kapiteln, in denen vorab die „unvollständige“ Vergangenheit und das Mädchen selbst vorgestellt werden. Außerdem erfährt der Leser einige Informationen über das Dorf und seine Bewohner. Es geht um einfache Menschen. Die zwei wichtigsten Freunde von Momo, Beppo und Gigi, werden genauer vorgestellt als die anderen.

²⁹⁴ Vgl. Ohashi, S. 9

²⁹⁵ ebd., S. 73

²⁹⁶ Vgl. Brüll, S. 167

²⁹⁷ ebd.

Der zweite Teil („*Die grauen Herren*“) besteht aus Kapitel sechs bis zwölf. Die grauen Herren, welche bereits im Titel vorkommen, bewegen sich in der Stadt und versuchen den Dorfmenschen, so zum Beispiel dem Friseur Fusi, die Zeit wegzunehmen, indem sie eine Art „Hirnwäsche“ betreiben. Nur Momo hält dem grauen Herren stand und lässt sich nicht mit Materiellem verführen. Der Kampf gegen die grauen Herren beginnt. Ziel ist, sich die Zeit nicht wegnehmen zu lassen.

Im dritten Teil („*Die Stunden-Blumen*“) wird in neun Kapiteln erzählt, wie sich die Menschen aufgrund der grauen Herren zu ihrem Negativen entwickeln, wie Momo zu Meister Hora, dem Verwalter der gesamten Zeit der Welt, kommt und schlussendlich mutig die gestohlene Zeit zurückerobert und so die alte Weltordnung wiederherstellt.

Großteils prägen direkte Reden Endes Roman, was bedeutet, dass es sich um zeitdeckendes Erzählen handelt. Ausgenommen sind natürlich die Beschreibungen der Personen selber. Kommentare des Autors oder persönliche Wertungen zum Geschehen sind eher selten. Alles was besprochen wird, erfährt der Leser meist durch die handelnden Personen selbst, ungeachtet der „Wichtigkeit“ der Information. Beispielsweise, wenn Beppo ganz genau erklärt, wie er nun genau die Straße fegt, in welchem Rhythmus und so weiter.

Bezüglich des Satzbaus ist festzustellen, dass die Sätze eher hypotaktisch angelegt sind, was zu mehr Spannung beiträgt. Der Erzählfluss zeichnet sich durch ein beständiges Tempo aus. Dieser Umstand folgt vor allem aus den direkten Reden, welche die reale Zeit weder aussparen noch ausdehnen. Zeitsprünge, in denen dem Leser etwa eine essentielle Information vorbehalten wird, kommen keine vor. Es handelt sich um eine stete Chronologie der Handlung.

„Momos“ Erzähler zeichnet sich vor allem dadurch aus, dass er sich mit Wertungen zurückhält, er verhält sich meist neutral. Er überlässt die Wertung lieber seinen Figuren.

Aus diesen Beobachtungen kann folgender Schluss gezogen werden:

Es handelt sich um eine logisch aufgebaute Roman-Struktur und einen konstanten Erzählfluss, der das Erzählte durch parataktisch aufgebaute Sätze vorantreibt. Zug und Spannung der Erzählung ergeben sich (auch) dadurch, dass der Leser erst am Ende erfahren soll, was mit der Zeit der Menschen passiert.

Eine besondere literarische Gestaltung, die auf die Inhalte Nishidas hinweisen, kann keinesfalls festgemacht werden. Endes Roman also auf eine östliche Ästhetik zu reduzieren, kann lediglich funktionieren, wenn die Romanstruktur außer Acht gelassen wird. Endes Poetologie bleibt dadurch aber unberührt.

Welche Analogien letztendlich tatsächlich zwischen dem Zen-Buddhismus, der Romantik und der Kyoto-Schule existieren und wie sich diese im Roman von Michael Ende äußern, soll noch einmal pointiert in 2.6 zusammengefasst werden.

2.6 Kyoto/Zen/Romantik: Möglichkeiten einer Synthese

Die Grundlage der Denkansätze von Nishida und Zen ist das Nichts, welches jedoch nur ein Nichts sein kann, weil es dialektisch bestimmt ist. Das Nichts ist also als ein relatives zu betrachten. Das Nichts kann einzig und allein aufgrund des Seins existieren, und umgekehrt genauso. Absolutheit ist nur durch eine Entleerung zu erreichen.

Das Absolute ist nicht mit dem romantischen Streben nach Absolutheit, einer Art weltimmanentes Ganzes, gleichzusetzen. Das absolute Ich soll stets schöpferisch tätig sein. Und trotzdem: Bereits die Romantik wusste, dass „Nihil est sine ratione“ nicht nur „Nichts ist ohne Grund“ heißen kann, sondern auch „Das Nichts ist ohne Grund.“²⁹⁸ Ein dialektisches Verstehen liegt sowohl der östlichen Philosophie als auch der Romantik zugrunde.

Ein absolutes Ich kann nie alleine als solches existieren (Ego und das Selbst), es erfährt eine Transzendenz, eine Erhöhung auf eine weitere Stufe, um absolut werden zu können. Das transzendente Ich steht beim Zen-Buddhismus, der Kyoto-Schule und in der Romantik im Mittelpunkt.

Das Ego, welches transzendiert werden muss, ist ein wichtiger Schlüssel für Endes Roman, wenn auch vielleicht nicht offensichtlich auf den ersten Blick. Jene handelnden Personen, welche imstande sind, die endliche, begrenzte Welterfahrung zu überschreiten, sind die wahren „stillen Helden“ – Momo und ihr Freund Beppo. Das

²⁹⁸ Vgl. <http://edoc.hu-berlin.de/hostings/athenaeum/documents/athenaeum/2003-13/hoerisch-jochen-43/PDF/hoerisch.pdf>, S. 47 (Letzter Zugriff: 02.04.2012)

Transzendente kann kein Gegenstand des Wissens sein, es geht dabei um ein Gespür, um subtile Aufmerksamkeit, um Glauben. Momo und Beppo besitzen all diese Eigenschaften.

Einer Synthese aus östlicher und westlicher Denkrichtung waren bereits die Romantiker nicht abgeneigt. Ebenfalls zufolge betonten Hegel und Schelling bereits Anfang des 19. Jahrhunderts die chinesische und auch die indische Philosophie²⁹⁹:

„Seit der Restauration der Mikadoherrschaft hat die Philosophie in Japan eine ganz neue Bahn eingeschlagen. [...] [A]ls man [...] die Philosophie mehr als Spezialstudium zu treiben anfangt, hat man [...] Kant, Hegel, Schopenhauer[...] zu verehren angefangen.“³⁰⁰

Durch die wachsende Verschmelzung morgenländischen Denkens mit abendländischer Tradition sei es zu einem Aufschwung der japanischen Philosophie allgemein gekommen, japanische Strömungen seien allgemein selbstbewusster geworden.³⁰¹

Dem romantischen Absoluten setzte Nishida eine Alternative entgegen. Er sah das Absolute beziehungsweise das Nichts als gleichrangig an; als dialektischen, selbstbezüglichen Vorgang, bei dem weder das Absolute noch das Nichts allein existieren konnte. Das „Seiende Nichts“ wird auch vom Zen-Buddhismus beansprucht. Das „Nichts“ der Kyoto-Schule kann mit dem zen-buddhistischen „Mu“ beziehungsweise „Wu“, je nach japanischer oder chinesischer Schreibweise, gleichgesetzt werden, was dasselbe bedeutet. Das Absolute beider Strömungen wird nur dadurch absolut, dass es stets dem Nichts gegenübersteht.

„Absolutes“ steht dem „Nichts“ in Endes Roman stets gegenüber. Dabei kann eine klare Wertung der beiden Oppositionspaare erfolgen. Obwohl Momo und Beppo nichts haben, haben sie alles. Gigi hat alles, aber eigentlich nichts. Die grauen Herren wollen alles, bekommen aber letztendlich nichts. Nino ist weder mit nichts noch mit allem

²⁹⁹ Vgl. <http://nirc.nanzan-u.ac.jp/publications/EJPhilosophy/PDF/EJP0-Elberfeld.pdf>, S. 155 (Letzter Zugriff: 02.04.2012)

³⁰⁰ <http://nirc.nanzan-u.ac.jp/publications/EJPhilosophy/PDF/EJP0-Elberfeld.pdf>, S. 157 (Letzter Zugriff: 02.04.2012)

³⁰¹ Vgl. <http://nirc.nanzan-u.ac.jp/publications/EJPhilosophy/PDF/EJP0-Elberfeld.pdf>, S. 158 (Letzter Zugriff: 02.04.2012)

zufrieden. Meister Hora kann alles, legt aber keinen Wert darauf. Momo könnte alles vom grauen Herrn haben, will es aber gar nicht.

Eine Synthese der behandelten Konzepte ist im Hinblick auf Momo durchaus vorhanden, wobei die romantische Ironie im Gegensatz zu den rein (religiös-) philosophischen Konzepten des Zen-Buddhismus⁴ und der Kyoto-Schule bewusst ästhetische Kunstwerke herzustellen vermag. Ironie ist eine konkrete Technik, die (nicht nur) auf Literatur angewendet werden kann. Welche Gedanken hinter dem ironischen Verfahren stehen, werden nicht explizit erwähnt. Dass dahinter die Skepsis hinsichtlich einer absoluten Wahrheit steckt, bleibt implizit.

Nishidas Gedanken sind eine hilfreiche Verbindung, um die aus dem Kontext gerissenen zen-buddhistischen Lebensweisheiten auf eine höhere Ebene zu stellen, beziehungsweise um zu verhindern, dass diese als „pseudoesoterische Banalitäten“ abgestempelt werden. Gerade durch die hohe Divergenz wird außerdem das dialektische und transzendente Konzept der romantischen Ironie viel klarer. Mit diesem Theorievergleich wird es viel einfacher zu verstehen, was hinter Endes literarischer Spitzfindigkeit, von der schon zu Beginn die Rede war, steckt.

Conclusio

Als abschließende Betrachtung ist folgendes festzustellen:

Soiku Shigematsus These, Endes Roman „Momo“ lediglich auf zen-buddhistische Inhalte zu reduzieren, greift aus literaturwissenschaftlicher Sicht zu kurz. Allerdings können wichtige Konzepte der buddhistischen Strömung schwer negiert werden: Die Gesellschaft im Märchen-Roman befindet sich nicht mehr in ihrem natürlichen Naturzustand, weil sie immer mehr konsumiert, nicht mehr auf andere Dinge/Menschen einzugehen vermag, also am eigenen „Ego“ verhaftet ist, und eine falsches Konzept von Zeit in sich trägt. Hingabe und Einfühlung kennt der Mensch im Roman nicht mehr, es geht nicht mehr darum, sich im Einklang mit der Umwelt zu befinden, sondern um die eigene Profilierung. Der Mensch wird nicht mehr vom Herzen geleitet, sondern von seinem Verstand, welcher ihm die Fülle des Lebens völlig versperrt.

Die westliche zen-buddhistische Rezeption beginnt mit dem 20. Jahrhundert und ist wohl deswegen so erfolgreich, weil der Zen-Buddhismus kein Dogma enthält, einen alltäglichen Charakter besitzt (Hashi) und so relativ leicht aus seinem ursprünglichen Kontext, der Religion, herausgenommen und in alltägliche Lebenspraxen adaptiert werden kann. Friesl und Polak sprechen von einer „Medienreligion“, Scheel bezeichnet den Zen-Buddhismus als Religion der Moderne. Honoré bezeichnet ihn als Möglichkeit, der „Zeitneurose“ des Westens zu entkommen. Der Zen-Buddhismus vermag anthropologische Grundbedürfnisse des Menschen abzudecken. Dem entgegensetzen wäre der Begriff „Spiegel im Spiegel“³⁰², welcher Kategorien wie zum Beispiel jenen der „Medienreligion“ aufgrund markanter Selbstreflexion aufhebt. Michael Ende geht es um ein Bewusstsein, welches über die einfache Makrostruktur hinausgeht. Man könnte hier dem Begriff der „Medienreligion“ jenen der „Medienreflexion“ entgegensetzen.

Literaturwissenschaftlich gesehen bleiben mit einer primär zen-buddhistischen Interpretation essentielle Punkte hinsichtlich einer Literaturanalyse unberührt. Die literarische Darstellung, die „Machart“ des Romans wird nicht berücksichtigt. Die „eigenartigen“, „komischen“ Momente während des Leseakts sind Verweigerungen dem Interpreten gegenüber, Bruchstellen, welche sich wie ein Fremdkörper im Text

³⁰² Vgl. dazu im Anhang auf S. 85.

verhalten. Die „Spielregeln“ im Roman bleiben nicht dieselben – es verbirgt sich eine subtile, naive, kindliche Komik dahinter, welche bewirkt, dass das „Ganze“ in „Bruchstücke“ zerlegt wird.

Eine mögliche Lösung, eine philologischere Interpretation vorzulegen, sei folgende: Auch die Romantik erstrebte etwas Absolutes, ein Prinzip der Meisterschaft. Entgegen einer religiösen Motiviertheit blieb sie dabei aber realistisch und wusste, dass die Welt in Wirklichkeit anders war. Auch die literarische Welt war nicht absolut – aus diesem Grund musste das Absolute zerstört werden, indem man es ironisierte. Schlegels romantischer Ironie zufolge sollte Literatur destruiert, ein Mangel offensichtlich gemacht werden. Die Literatur selbst befindet sich in einem permanenten Wechselspiel, sie vermag immer wieder selbst gespiegelt zu werden und wird somit zur permanenten Reflexion. Durch das Verfahren der Ironie kann ein dialektischer Prozess in Gang gesetzt werden, da sie sich als Vermittler versteht.

An die romantische Wunschvorstellung des Absoluten knüpfte eine philosophische Geistestradiation aus Japan an, jedoch keine religiös motivierte: die Kyoto-Schule. Sie kehrte das Romantische Konzept in sein Gegenteil – mit dem Ergebnis, dass statt des Absoluten das Nichts an oberster Stelle stand. Das Nichts galt dem Absoluten gleichgestellt. Das Absolute konnte ihr zufolge nur absolut sein, indem es nichts war.

Sowohl dem romantischen Konzept als auch Zen und der Kyoto Schule ist das Verhältnis von „Absolutum“ und „Nichts“ gemeinsam, wobei stets ein dialektischer Prozess in Gang ist. Das eine existiert nur durch das andere. Durch die Transzendenz wird das Absolute erst absolut und ist nicht mehr in der Dialektik verhaftet.

Es ist nötig, den Umweg über das romantische Konzept und die an diese Vorstellung anknüpfende Kyoto-Schule zu machen, damit der literaturwissenschaftliche Fokus nicht verloren geht. Die Ironie ist der Schlüssel in „Momo“, sie bildet den Rahmen; das was sich darin abspielt, sind die philosophischen Überlegungen.

Auf diese Weise kann eine mögliche Unterscheidung zwischen „Dargestelltem“ und „Darstellung“ sichtbar gemacht werden.

Es muss betont werden, dass die ironischen, selbstreflexiven Strategien bei Michael Ende als ein poetologisches Konzept gelesen werden müssen. Es geht darum, einen Erzählprozess zu konstituieren, in dem sich die philosophischen Fragen (des Lebens)

entfalten können, diese gleichzeitig aber auch eingebettet sind im Kontext des Romans und somit gleichsam „aufgehoben“. Durch seine Strategie der Ironie entsteht ein Spiel, welches die These einer lebensratgebenden Strategie relativiert. Endes Weltverständnis im Roman „Momo“ ist ein spielerisches – kein regelgeleitetes „Mach dies, dann passiert jenes!“

Bibliografie

Primärliteratur

Ende, Michael: Momo oder Die seltsame Geschichte von den Zeit-Dieben und von dem Kind, das den Menschen die gestohlene Zeit zurückbrachte. Ein Märchen-Roman. [Erstausgabe] Regensburg: Thienemann 2005.

Dokumente

Shigematsu, Soiku: MOMO erzählt Zen. Mit einem Gespräch mit Michael Ende. Berlin: Theseus 1995.

Lexika

Der Brockhaus Literatur. Schriftsteller, Werke, Epochen, Sachbegriffe. 3. Aufl. Hrsg. v. F.A. Brockhaus. Mannheim/Leipzig: F.A. Brockhaus 2007.

von Wilpert, Gero: Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart: Kröner 2001.

Sekundärliteratur

Anderson, Tenshin Reb: Ein warmes Lächeln vom kalten Berg. Vorträge zur Zen-Meditation. Übers. v. Bernd Bender. Berlin: Theseus 1998.

Angerler, Susanne: Postmoderne Sinnsuche im Westen am Beispiel der Zen-Meditation. Diplomarbeit. Wien: 2002.

Arokiasamy, Arul M.: Leere und Fülle. Zen aus Indien in christlicher Praxis. München: Kösel 1991.

Bachmaier, Helmut (Hrsg.): Texte und Theorie der Komik. Stuttgart: Reclam 2005.

Baholyodhin, Ou: Leben mit Zen. Übers. v. „Die Textwerkstatt für Print Company“. München: Mosaik 2000.

Barth, Andreas: Inverse Verkehrung der Reflexion. Ironische Textverfahren bei Friedrich Schlegel und Novalis. Hrsg. v. Horst-Jürgen Gerigk und Maria Moog-Grünwald. Heidelberg: Winter 2001 (= Neues Forum für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft).

Baumann, Martin: Deutsche Buddhisten. Geschichte und Gemeinschaften. 2., aktualisierte Auflage. Marburg: diagonal 1995.

Beck, Charlotte Joko: Einfach Zen. Übers. v. Bettine Braun. München: Knaur 1995.

Beck, Charlotte Joko: Zen im Alltag. Übers. v. Bettine Braun. München: Knaur 1990.

Becker, Sabina/Hummel, Christine/Sander, Gabriele: Grundkurs Literaturwissenschaft. Stuttgart: Reclam 2006.

Behler, Ernst: Klassische Ironie, romantische Ironie, tragische Ironie. Zum Ursprung dieser Begriffe. Darmstadt: Wiss. Buchges. 1972.

Behler, Ernst: Ironie und literarische Moderne. Paderborn/Wien [u.a.]: Schöningh 1997.

Berger, Klaus: Michael Ende. Heilung durch magische Phantasie. Mit einem Vorwort von Ulrich Skambraks. Wuppertal: Verlag und Schriftenmission der Evangelischen Gesellschaft für Deutschland 1985 (= Evangelium und Gesellschaft 6).

Brüll, Lydia: Die Japanische Philosophie. Eine Einführung. Darmstadt 1989: Wissenschaftliche Buchgesellschaft (= Orientalistische Einführungen).

Culler, Jonathan: Literaturtheorie. Eine kurze Einführung. Stuttgart: Reclam 2002.

Fludernik, Monika: Erzähltheorie. Eine Einführung. 3. Auflage. Darmstadt: WBG 2010.

Fromm, Erich/Suzuki, Daisetz Teitaro/de Martino, Richard: Zen-Buddhismus und Psychoanalyse. München: Szczeny 1963.

Fuchs, Carola: „Die mise en abyme im Werke von Michael Ende“. Diplomarbeit. Wien 2011.

Gerigk, Horst-Jürgen: Lesen und Interpretieren. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2002.

Götze, Martin: Ironische und absolute Darstellung. Philosophische und Poetik in der Frühromantik. Paderborn/Wien [u.a.]: Schöningh 2001.

Hammer, Ulrike: Metalepsen und mise en abyme in der Erzählung Die Unendliche Geschichte. Studienarbeit. Kiel 2006.

Hashi, Hisaki: Die Aktualität der Philosophie. Grundriß des Denkweges der Kyoto-Schule. Wien: Riegelnik 1999 (= method 1)

Hashi, Hisaki: Zen und Philosophie. Philosophische Anthropologie im Zeitalter der Globalisierung. Wien: digi-Druck 2009.

Häusle-Paulmichl, Gunhild: Daoismus und Zen-Buddhismus auf dem Weg in den Westen. Rezeption und struktureller Vergleich zweier östlicher Philosophien anhand ausgewählter Beispiele. Frankfurt am Main: Peter Lang 2000.

Heidenreich, Werner: In Achtsamkeit zueinander finden. Die buddhistische Sprache der Liebe. München: Hugendubel 2006.

Hocke, Roman/Kraft, Thomas: Michael Ende und seine phantastische Welt. Die Suche nach dem Zauberwort. Stuttgart/Wien/Bern: Weitbrecht 1997.

Holenstein, Elmar: Gibt es einen Erkenntnisfortschritt durch interkulturelles Philosophieren? In: Subjektivität. Asiatisch-europäische Konstellationen. Wien: Wiener Gesellschaft für interkulturelle Philosophie 2008 (= polylog. Zeitschrift für interkulturelles Philosophieren 19).

Honoré, Carl: Slow Life. Warum wir mit Gelassenheit schneller ans Ziel kommen. Übers. aus dem Engl. v. Elisabeth Liebl. München: Goldmann 2007.

Jäger, Willigis: Kontemplation. Ein spiritueller Weg. Mit Beiträgen von Franz Nikolaus Müller und Beatrice Grimm. Freiburg im Breisgau: Kreuz 2010 (= West-Östliche Weisheit Willigis Jäger Stiftung)

Jeßing, Benedikt/Köhnen, Ralph: Einführung in die Neuere deutsche Literaturwissenschaft. Stuttgart: Metzler 2003.

Kellner, Manual: Kritik der Religion und Esoterik. Außer sich sein und zu sich kommen. Stuttgart: Schmetterling Verlag 2010. (= theorie.org)

Ludwig, Claudia: Was du ererbt von deinen Vätern hast...Michael Endes Phantásien – Symbolik und literarische Quellen. Dissertation. Frankfurt am Main: Peter Lang 1988 (= Deutsche Sprache und Literatur 1071)

Maack, Ute: Ironie und Autorschaft. Zu Friedrich Schlegels Charakteristiken. Paderborn/Wien [u.a.]: Schöningh 2002.

Murauer, Caroline: Das Buch „Momo“ von Michael Ende – Kannte er die aktuelle Debatte über die Zeit?

Neumann, Gerhard (Hrsg.): Romantisches Erzählen. Würzburg: Königshausen und Neumann 1995 (=Stiftung für Romantikforschung I).

Nyanaponika: Geistestraining durch Achtsamkeit. Die buddhistische Satipatthana-Methode. Stammbach: Beyerlein & Steinschulte 2007.

Ohashi, Ryosuke: Zeitlichkeitsanalyse der Hegelschen Logik. Zur Idee einer Phänomenologie des Ortes. Freiburg/München: Verlag Karl Alber 1984 (=Symposion 72).

Oshima, Yoshiko: Nähe und Ferne – mit Heidegger unterwegs zum Zen. Würzburg: Königshausen & Neumann 1998.

Petersen, Jürgen H./Wagner-Egelhaaf, Martina: Einführung in die neuere deutsche Literaturwissenschaft. Ein Arbeitsbuch. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2006.

Prenner, Norbert Johannes: Die romantische Ironie in sprachwissenschaftlicher Sicht. Diplomarbeit. Wien: 2002.

Schlegel, Friedrich: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Bd. 2. Hrsg. v. Ernst Behler [u.a.], Paderborn/Wien [u.a.]: Thomas-Verlag 1967.

Schneider, Jost: Einführung in die Roman-Analyse. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2003 (= Einführung Germanistik).

Schumann, Hans Wolfgang: Handbuch Buddhismus. Die zentralen Lehren: Ursprung und Gegenwart. München: Hugendubel 2000.

Sørensen, Bengt Algot: Geschichte der deutschen Literatur 1. Vom Mittelalter bis zur Romantik. München: C.H. Beck 2003.

Stanzel, Franz K.: Theorie des Erzählens. Stuttgart: UTB 2008.

Scheel, Heinz: Vom Tanz des Werdens: Buddhas Lehre – Religion der Moderne? Kassel: AQUINarte 2007.

Stoyan, Hajna: Die phantastischen Kinderbücher von Michael Ende. Hg. v. Hans-Heino Ewers, Christine Garbe, Bernhard Rank und Rüdiger Steinlein. Frankfurt am Main: Peter Lang 2004. (= Kinder- und Jugendkultur, -literatur und -medien. Theorie – Geschichte – Didaktik. 29)

Strohschneider-Kohrs, Ingrid: Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung. Tübingen: Niemeyer 2002.

Suzuki, Daisetz Teitaro: Erfülltes Leben aus Zen. München/Bern: Otto Wilhelm Barth Verlag 1973.

Thich Nhat Hanh: Fünf Wege zum Glück. Hrsv. v. Ursula Hanselmann. Berlin: Theseus 2005.

Wolf, Werner: Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst. Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionszerstörendem Erzählen. Tübingen: Niemeyer 1993.

Internetquellen

<http://edoc.hu-berlin.de/hostings/athenaeum/documents/athenaeum/2003-13/hoerisch-jochen-43/PDF/hoerisch.pdf> (Datum der letzten Entnahme: 02.04.2012)

<http://nirc.nanzan-u.ac.jp/publications/EJPhilosophy/PDF/EJP0-Elberfeld.pdf> (Datum der letzten Entnahme: 02.04.2012)

Anhang

„Ich träume von einer Kultur des 21. Jahrhunderts.“

Ein Gespräch von Soiku Shigematsu mit Michael Ende in München im Juni 1990.

In: Shigematsu, Soiku: Momo erzählt Zen. Mit einem Gespräch mit Michael Ende. Berlin: Theseus Verlag 1991. S. 125-134.

Soiku Shigematsu: Lassen Sie mich mit ein paar allgemeinen Fragen beginnen. Ich brenne darauf zu erfahren, wann und wie Sie auf Zen gestossen [sic] sind. Ich vermute, dass Sie die Bücher von Suzuki oder Reginald Blyth gelesen haben. Welche Werke kennen Sie?

Michael Ende: Da muss ich in der Zeit zurückgehen. Meine erste Begegnung mit der japanischen Kultur machte ich in meinem Elternhaus. Mein Vater [Edgar Ende] war Maler, surrealistischer Maler, und in seiner Bibliothek fand ich die Werke von Lafcadio Hearn[...]. Ich habe sie alle schon als Kind gelesen. Mein Vater hat mich auch in die japanische Malerei eingeführt. Unter den Kunstbänden, die er besass [sic], befanden sich Werke über japanische Kunst. Auch Bücher über Zenmalerei. Ich erinnere mich an das berühmte Bild von den Kakifrüchten[...]. Gedanken über Zen und die Praxis kamen später hinzu. Wieder war es ein Buch, das mir den Zugang vermittelte. Es war Eugen Herrigel *Zen in der Kunst des Bogenschiessens*[...]. Ich habe das entscheidende Kapitel daraus auch in einem Lesebuch abgedruckt, das ich zusammengestellt habe[...]. Mir schien eigentlich, dass das, was dort beschrieben wird, als Vorgang im Grunde sehr ähnlich ist, oder vielleicht sogar dasselbe ist wie das, was jeder Künstler kennt: das Erreichen der Absichtslosigkeit. Diesen Widerspruch der absichtlichen Absichtslosigkeit zu bewältigen, eines Zustands, den man im Grunde beim Malen jedes Bildes oder beim Schreiben jedes Gedichts erreichen muss. Und von dem Augenblick an habe ich mich dann mehr und mehr mit Zen-Literatur beschäftigt. Natürlich mit Suzuki, aber eigentlich immer mehr vom Gesichtspunkt der künstlerischen Praxis aus als vom Philosophischen her. Ich frage mich sogar heute, ob die Philosophie überhaupt ein echter Zugang zum Zen-Buddhismus sein kann?

Shigematsu: Sie glauben nicht...

Ende: Wahrscheinlich nicht.

Shigematsu: Sie kommen also vornehmlich vom Künstlerischen her zu Zen?

Ende: Ja.

Shigematsu: Ich finde interessant, dass Sie Herrigel erwähnen. Sie haben auch schon meine nächste Frage vorausgeahnt, glaube ich. Es ist zwar eine etwas abstrakte Frage. Spüren Sie eine Beeinflussung durch Zen bei sich?

Ende: Ja, in hohem Mass. Es ist wichtig für mich. Wie kann ich das in wenigen Worten sagen? Es gibt ein Prinzip der Meisterschaft, das man überall wiedererkennen kann, wenn man es einmal verstanden hat. Das hört sich jetzt auch sehr abstrakt an. Mir ging das einmal so, dass ich in einem Dorf in Italien am Strand stand, und da war ein alter Töpfer. Der machte genau dieselben Töpfe, wie man sie schon vor zweitausend Jahren

aus Ton geformt hat, und ich schaute ihm den ganzen Nachmittag lang fasziniert zu, wie er den Ton nahm. Er brauchte niemals ein kleines Stück wegzulassen oder etwas hinzuzutun, er nahm schon von vornherein die richtige Menge. Er stellte sie auf die Drehscheibe, und er machte immer den gleichen Topf. Es war ein wunderbarer Topf, er war unübertrefflich schön, er war nicht zu verbessern. Aber er stellte die Töpfe beiseite. Und ich sah einfach, das ist ein Meister, obwohl er nur ein kleiner Handwerker war, der ganz gewöhnliche Töpfe für den Markt machte.

Dasselbe kann man bei Zirkusleuten finden. Es gibt Jongleure, oder Seiltänzer, da sieht man bereits bei der ersten Bewegung: Das ist ein Meister. Dasselbe kann man empfinden, wenn man einen Pianisten hört und es schon bei den ersten drei Akkorden merkt...Das ist nicht Perfektion, sondern es ist eben, was ich vom Töpfer erzählt habe: Er musste nichts wegtun, und er musste nichts hinzutun, es war von vornherein der richtige Griff.

Shigematsu: Ich verstehe, was Sie meinen.

Ende: Das Richtige im richtigen Augenblick zu tun. Nichts anderes. Das zeichnet alle grosse Kunst aus. Es geht überhaupt nicht darum, welchen Gegenstand sie bearbeitet, es ist ganz gleich, ob es ein Topf ist, oder ob ein guter Schreiner einen Schrank macht, oder ob einer ein Bild malt – immer geht es um dieses eine Prinzip der Meisterschaft. Darum bemühe ich mich halt auch ein Leben lang. So zu schreiben, dass man nichts weglassen muss und nichts hinzufügen muss, und dass das richtige Wort einfach ganz selbstverständlich am richtigen Platz steht.

Shigematsu: Ja, das bringt es auf den Punkt. Das ist Zen.

Ich möchte ein wenig ausholen. Ich lese gewöhnlich keine Bestseller. Nun kaufte ich aber ein Exemplar der japanischen Ausgabe ihres Buchs für meinen Sohn. Überraschenderweise verschlang er es von der ersten bis zur letzten Seite. Also machte ich mich nach ihm daran, das Buch zu lesen, und war ebenfalls fasziniert davon. Ich glaubte, darin so viel Zen und ein solches Gespür dafür zu finden...So bin ich ein Fan von *Momo* geworden.

Am Anfang des Romans beschreiben Sie Momos Augen: „*Sie hatte sehr grosse [sic], wunderschöne und ebenfalls pechschwarze Augen*“ (Momo, Kap. 1, S. 9)

Ich war beeindruckt von dieser Beschreibung. Mir kam es vor, als wären Momos Augen ein Leitmotiv in Ihrem Buch, und das war für mich der Anreiz, mein eigenes Buch zu schreiben.

Ende: Das ist wunderbar!

Shigematsu: Deshalb kreist auch mein Buch um das Motiv von Momos Augen. Sie erinnern mich an Grundlegendes im Zen-Buddhismus, „*anteilnehmende Augen*“ und „*liebvolle Worte*“. Momos Augen sind ein Ausdruck dieser Haltung. Ich denke daran, für mein Buch die Zeichnungen meines Freundes Minami Shimbo zu verwenden. Was halten Sie davon? Die Zeichnungen lehnen sich an die Hauptdarstellerin in der Verfilmung Ihres Romans an.

Ende: Es ist schwierig, dazu etwas zu sagen, weil ich, wie Sie ja vielleicht wissen, das Buch selber illustriert habe. Ich bin zum Beispiel der Meinung, dass Momo unbedingt schwarze Haare haben muss. Ich weiss [sic], im Film hat man ihr rote Haare aufgesetzt, weil schwarze Haare aus irgendeinem filmischen Grund nicht so gut aussahen...Aber es ist sehr hübsch, ich freue mich darüber, dass der das gemalt hat.

Shigematsu: (lachend) Okay.

Ende: Das ist nicht so wichtig.

Shigematsu: Augen sind wichtig. Auch eine andere Figur in Ihrem Buch zog mich an, nämlich Beppo. Ich war ganz gebannt von Ihrer Schilderung, wie Beppo die Strassen kehrt: „*Schritt – Atemzug – Besenstrich*“.

Es zeichnete sich da eine erstaunliche Nähe zu Zen ab. Hören Sie sich das folgende Zen-Wort an, und Sie werden verstehen, was ich meine: *Kehrt Laub zusammen / Talwärts in der Abensonne / Ein Zen-Priester* (A Zen Forest, 287)

„Schritt – Atemzug – Besenstrich“, das ist doch das Ebenbild von Zen. Das lässt mich nicht los. Können Sie sich darüber auslassen...

Ende: Ja.

Shigematsu: ...woher sie den Einfall dafür haben?

Ende: Aus meiner eigenen Arbeit. Wenn man ein Buch schreiben will, und man stellt sich das ganze Buch vor, dann verzagt man. Dann hat man einfach nicht den Mut, anzufangen. Und so habe ich es mir einfach zur Gewohnheit gemacht, erst einmal einen ersten Satz hinzuschreiben. Und dann kommt ein zweiter Satz hinzu. Und manchmal, wenn ich einen guten Tag hatte, dann habe ich eine Seite geschrieben. Und so nach und nach... Wenn man nicht daran denkt, was das Ganze werden soll, dann hat man plötzlich ein fertiges Manuskript und weiss [sic] gar nicht, wie es zugegangen ist. Im Fall der *Momo* hat das allerdings sechs Jahre gedauert. Es ist gar nichts anderes als die Beschreibung meiner eigenen Erfahrung. Und ich meine eben, dass das überhaupt ein Lebensprinzip ist.

Wissen Sie, ich stelle immer wieder fest: Heute überlegen sich schon junge Leute, wieviel Rente sie mit 65 Jahren bekommen werden und was sie erreichen wollen und so weiter... Ich meine, das ist alles illusorisch! Wenn man immer nur wirklich an den nächsten Schritt denkt, dann reicht auch schon die Kraft, um diesen nächsten Schritt zu tun. Das ist eigentlich auf allen Gebieten so.

Vielleicht darf ich noch etwas dazu sagen. Was von fast allen europäischen Lesern überlesen wird beim Beppo, das ist die andere Geschichte, die er erzählt. Die Geschichte von Momo und ihm vor vielen hundert oder tausend Jahren. Wo sie gemeinsam an der Stadtmauer von Rom gebaut haben. Das heisst [sic], Beppo hat auf seine sehr umständliche Art eine Idee der Wiedergeburt. Ohne diese Idee kann man nicht die Geduld haben, jeden einzelnen Augenblick zu leben. Um den einzelnen Augenblick zu leben, muss man wissen, dass „die ganze Ewigkeit mein ist“, wie es Lessing ausgedrückt hat. Wir haben genug Zeit.

Shigematsu: Lassen Sie mich weiterfragen. Sie nennen das Haus, in welchem Meister Hora wohnt, „Nirgendhaus“. Das ist ein ungewöhnlicher Name. In Ihrem Gespräch mit Frau Prof. Koyasu erwähnen Sie den Ausdruck *unsui*. Auf Japansich bedeutet *unsui*...

Ende: „Wolke und Wasser“. Wie heisst es: „Heimatlos und formlos wie die Wolke...“[...]

Shigematsu: Ja. Sie zitieren ein Zenwort: *Der Zenpriester Fussstapfen* [sic] / *Kein Verweilen / Nicht Geist* (A Zen Forest, 100)

Ende: Ich habe schon mit sechzehn Jahren, also lange ehe ich über den Zen-Buddhismus etwas wusste, ein Gedicht geschrieben, das heisst [sic]: *Der Gaukler*. Der Inhalt ist einfach eine Beschreibung eines Seiltänzers oder eines Jongleurs, der alles, was ihm begegnet, annimmt, es einbezieht in sein Spiel, in seine Kunst, und es wieder abgibt, weitergibt. Am Schluss des Gedichtes wird er zur Rede gestellt und gefragt: Was ist dir eigentlich ernst? Und er antwortet: Das Spiel. Und geht davon und pfeift. Ich weiss nicht, ob das schon ausreicht. Ich will damit nur sagen, dass ich im Zen vieles von dem wiedergefunden habe, was in meinem Denken schon vorhanden war, und dass ich es dort nur richtiger und präziser formuliert fand. Aber es war eher eine Art Wiederentdeckung als ein neues Lernen.

Shigematsu: Ich war sehr berührt von der Ähnlichkeit Ihrer Beschreibung der Stunden-Blumen mit der Beschreibung von Indras Netz im Kegonsutra[...]. Sie weisen Frau Koyasu auch darauf hin, dass Sie sich anderswo an ein verwandtes Koan anlehnen.

Ende: Ja, es ist der Titel eines meiner Bücher[...].

Dasselbe Koan kommt schon in einem anderen Buch von mir vor, nämlich in der *Unendlichen Geschichte*. In dem Gespräch zwischen dem Alten vom Wandernden Berg und der Königlichen Kaiserin. Da fragt der Alte vom Wandernden Berg die Kindliche Kaiserin: „Was zeigt ein Spiegel, der sich in einem Spiegel spiegelt?“ Wenn man jetzt rein logisch denkt, könnte man antworten: „Nichts“. Aber genau in diesem „Nichts“ liegt meiner Ansicht nach die eigentliche Kraft des Menschen und der Welt. Wenn wir versuchen, unser eigenes Ich wahrzunehmen, dann nehmen wir nichts wahr, eine leere Stelle. Daraus schliessen [sic] die heutigen Psychologen, dass da dann wohl auch nichts sei. In Wirklichkeit liegt aber dort die eigentliche schöpferische Kraft des Menschen. Es gibt auch im *Faust* von Goethe eine Stelle, wo Mephisto verächtlich vom Nichts spricht und Faust ihm antwortet: „In deinem Nichts hoff' ich das All zu finden“[...]

Shigematsu: Wirklich treffend!

Ende: Der Spiegel ist in allen meinen Büchern einfach ein Bild für das Bewusstsein. Wenn wir einen Spiegel sehen, dann sehen wir immer nur, was der Spiegel zurückwirft. Wir sehen nie den Spiegel selbst. Aber es geht darum, das Bewusstsein sozusagen leer zu machen von allem, was es spiegelt, und es dazu zu bringen, sich selbst wahrzunehmen. Eben dieses Nichts. Das ist jetzt sehr kompliziert, sehr philosophisch geworden – ich versuche das immer zu vermeiden.³⁰³

Shigematsu: Wo sind sie auf dieses Bild vom „Spiegel im Spiegel“ gestossen [sic]?

Ende: Ich kann mich nicht erinnern. Es gibt verschiedene Bücher über Koan, über Hakuins „Einhandklatschen“[...] und andere. Unter den Koan, die erwähnt werden, befindet sich auch eines, das heisst [sic]: „Was zeigt ein Spiegel, der sich in einem Spiegel spiegelt“? Ich erinnere mich auch an das Ein-Finger-Zen. Eine grausame Geschichte, wo der Meister mit dem Messer den Finger ab. Als der Meister wieder einen Finger hoch streckte, hatte der Schüler die Erleuchtung.

³⁰³ Ende verfasste den 1984 erschienenen Sammelband „*Der Spiegel im Spiegel. Ein Labyrinth*.“. Den Texten vorausgestellt wird die Frage, was sich in einem Spiegel, der sich selbst spiegelt, spiegelt. Dieses Phänomen impliziert die Funktion der mise en abyme.

Shigematsu: Ja, das ist das Zen von Gutei[...]. Wie Sie wissen, schätzen gebildete Leute in Japan westliche Kultur hoch ein und ahmen den Westen in ihrem Lebensstil nach. Die selben [sic] Leute geben nichts auf ihre eigenen Traditionen, etwa den Buddhismus. Sie haben entweder keine Ahnung von Zen oder geraten darüber in Verlegenheit. Wie denken Sie darüber?

Ende: Eine schwierige Frage...

Ich habe auch in meinen Gesprächen mit Japanern in Japan immer wieder gesagt, dass ich der Meinung sei, der Gesprächspartner für Japan müsste viel eher Europa sein als Amerika. Aus einem einfachen Grund. Auch die europäischen Kulturen stehen vor der Frage, wie man die kulturelle Identität bewahren kann in einer Industriegesellschaft. Denn die Industriegesellschaft, so wie sie heute besteht, hat ständig die Tendenz, die einzelnen kulturellen Werte zu nivellieren und aus der ganzen Menschheit eine Einheitssuppe zu machen.

Mir persönlich liegt viel daran, dass die japanische Kultur, die japanische Stimme im Konzert der Nationen, erhalten bleibt. Ebenso, wie mir daran liegt, dass die deutsche Stimme im Konzert der Völker ihre Identität bewahrt.

Das Problem liegt darin, dass alle alten Formen von Nationalismus, vom Rassismus gar nicht zu sprechen, sich überlebt haben, heute keinen Sinn mehr machen. Das darf aber nicht dazu führen, dass die kulturelle Identität verlorengeht. Ich träume deshalb von einer Kultur des 21. Jahrhunderts, die vielleicht zum erstenmal in der Menschheitsgeschichte eine menschheitliche Kultur werden könnte, in die jede einzelne Nation ihr Wertvollstes und Bestes einbringen kann, ohne Identitätsverlust. Das würde natürlich bedeuten, dass wir erst alle gemeinsam das finden, was wirklich allen Menschen, allen Kulturen, der ganzen Welt zugrunde liegt.

Ein wenig verstehe ich in diesem Sinn meine eigene Arbeit, und ich bin glücklich darüber, dass meine Bücher, die ja doch ausgesprochen europäische Bücher sind, gerade in Ostasien so gut aufgenommen werden. So dass mir sogar schon passiert ist, dass Leute in Japan nicht glauben wollten, dass das Buch von einem Europäer geschrieben wurde. Sie waren überzeugt davon, dass es einen japanischen Autor habe. Das halte ich für ein gutes Zeichen.

Shigematsu: Je länger ich Ihnen zuhöre, desto bewusster wird mir, was uns verbindet. Ich weiss [sic] es zu schätzen, dass ein in Europa lebender *Wahrer Mensch Ohne Rang* (A Zen Forest, 78) Zeit gefunden hat für dieses Gespräch mit dem „wahren Menschen ohne Rang in mir Japaner. Ich danke Ihnen.

Anhang 1, Abstract

Die vorliegende Diplomarbeit beschäftigt sich mit der Frage, wo die Möglichkeiten und Grenzen einer literaturwissenschaftlich eingerahmten Interpretation von Michael Endes Roman „Momo“ liegen.

Ausgangspunkt ist dabei Soiku Shigematsu, welcher eine zen-buddhistische Interpretation vorschlägt. Er betont, dass der Roman auf den Inhalten und Konzepten der religiösen Strömung basiere.

Um die Forschungsfrage zu bearbeiten, werden im ersten Teil zen-buddhistische Inhalte und das Interview von Shigematsu mit Michael Ende vorgestellt. Daran anschließend wird die Frage gestellt, warum das Konzept des Zen-Buddhismus allzu leicht anwendbar ist – auch auf fiktive Texte. Eine zen-interpretatorische Analyse des Romans soll zeigen, ob Shigematsus Interpretation legitim ist.

Kontrastierend dazu soll eine literaturwissenschaftlich motivierte Alternative im vorgestellt werden. Das Konzept von Schlegels romantischer Ironie, die absolute Vorstellung der frühromantischen Kunst und das daran anschließende Konzept der Kyoto-Schule Nishidas sollen zeigen, dass Endes poetologisches Konzept auf einer ironischen, selbstreflexiven Strategie basiert, in der zen-buddhistische Lebensfragen lediglich eingebettet beziehungsweise aufgehoben sind.

Anhang 2, Curriculum Vitae

Persönliche Daten:

Name: Julia Moosbrugger

Wohnort: Wien

Geburtsort: Hallein (Salzburg)

Geburtsdatum: 10.12.1986

Schulische Bildung und Ausbildung:

1993-1997: Volksschule in Radstadt

1997-2005: Privatgymnasium in Bischofshofen

Studium:

2006-2012: Studium der Deutschen Philologie an der Universität Wien; gesetzte Schwerpunkte in den Teilgebieten der „NDL“ (Neuere Deutsche Literatur) und der Sprachwissenschaft.