



DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Die mise en abyme im Werke von Michael Ende“

Verfasserin

Carola Fuchs

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, Februar 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 393

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Vergleichende Literaturwissenschaft

Betreuer:

Univ.Prof. Dr. Norbert Bachleitner

Index

Vorwort	5
1. La mise en abyme	7
1.1 Definition.....	7
1.2 Etymologischer Ursprung.....	9
1.3 Historischer Ursprung.....	12
2. La mise en abyme in den verschiedenen Medien	13
2.1. Bildende Kunst.....	13
2.2. Photographie.....	20
2.3. Film.....	23
2.4. Comic.....	27
2.5. Theater.....	30
3. La mise en abyme in der Literatur	32
3.1. André Gide.....	35
3.2. Jean Ricardou.....	38
3.3. Lucien Dällenbach.....	39
3.4. Metafiktion.....	41
3.5. Gerard Genette.....	43
3.6. Dekonstruktion.....	44
3.7. Der Mikrokosmos und die Unvollständigkeit der Repräsentation.....	45
3.8. Typologie.....	46
3.9. Le stade du miroir: Das Spiegelstadium.....	46
3.10. Definition.....	48
4. Der Abgrund	50
5. Michael Ende	52

6. Die Anwendung der mise en abyme im Werke Michael Endes.....	56
6.1. Wiederkehrende Motive im Werk von Michael Ende.....	57
6.1.1. Das Traummotiv	57
6.1.2. Die Spiegelmetapher.....	61
6.1.3. Das Labyrinth.....	67
6.1.4. Das Motiv der Vergeblichkeit.....	70
6.1.5. Der Mythos des Sisyphos	72
7. Einzelne Werke von Michael Ende.....	74
7.1. Die unendliche Geschichte.....	74
7.2. Im Klassenzimmer.....	76
7.3. Nieselpriem und Naselküss	78
7.4. Die Absteige	80
7.5. Die Mansardenkammer	82
7.6. Der Niemandsgarten.....	84
7.7. Das Hochzeitspaar	86
8. Mise en abyme und Geschichte.....	89
8.1. Michael Endes Geschichtsbegriff	89
9. Geschichte aus Erinnern und Vergessen.....	92
Nachwort	97
Quellenverzeichnis	99
Primärliteratur	99
Sekundärliteratur	100
Internetquellen	102
Zusammenfassung.....	103
Curriculum vitae	104

Vorwort

Die Komparatistik hat ihren Fokus vor allem auf die Überschreitung der Grenzen zwischen den unterschiedlichen künstlerischen Medien gelegt. Sie bringt also stets neue Perspektiven im Hinblick auf die Rezeption von Literatur und ihren verwandten Medien, wie dem Film, dem Theater oder auch der bildenden Kunst, hervor. Es geht um intertextuelle und intermediale Grenzüberschreitungen, wodurch die Komparatistik die diversen Disziplinen miteinander verbindet und neue Blickpunkte und Forschungsansätze eröffnet.

Im Zuge meines Studiums stieß ich immer wieder erneut und in unterschiedlicher Form auf die *mise en abyme*. Die *mise en abyme* kann ebenso als interdisziplinäres Phänomen betrachtet werden, welches veranschaulicht, in welcher Form verschiedene Medien eine gemeinsame Sprache haben und durch ähnliche Prozesse miteinander agieren und kommunizieren.

Die *mise en abyme* taucht immer wieder in der Literaturgeschichte auf, sie ist aber erstaunlicherweise, zumindest im Unterschied zu anderen intermedialen Phänomenen, noch wenig erforscht. Das grösste Problem dabei ist die Definition der *mise en abyme*, da oft in sehr unterschiedlicher Form von ihr gesprochen wird. Das Ziel dieser Arbeit ist es, eine verständliche Definition beziehungsweise Erklärung der *mise en abyme* zu finden. Im Allgemeinen gibt es wenig Literatur zu diesem Thema, und meistens handelt es sich um sehr spezifische Abhandlungen dieses Prozesses. Da die *mise en abyme* in allen künstlerischen Medien auftritt, bietet sich eine Analyse anhand der verschiedenen Genres an. Diese sind: die bildende Kunst, die Photographie, das Theater, der Film und auch das Comic. Das Auftreten der *mise en abyme* wird also in den unterschiedlichen Medien untersucht und aus dieser Gegenüberstellung soll eine allgemeingültige Definition hervorgehen. Im Anschluss werde ich die *mise en abyme* in der Literatur, am speziellen Beispiel der Werke Michael Endes untersuchen.

Ebenso wie die *mise en abyme* ist auch Michael Ende wenig bekannt und in der Literaturgeschichte untergegangen. Seinen Namen kennen die meisten Leute nur aus der Kinderliteratur. Diese Kategorisierung trifft allerdings nicht auf ihn zu. Daher ist eine Aufarbeitung seines Werkes notwendig. Die *mise en abyme* tritt wiederholt in seinem gesamten Werk auf, und immer wieder in anderer literarischer Form. Die *mise en abyme* evoziert oft Motive wie das Labyrinth, den Spiegel oder den Traum. In vielen Arbeiten und Texten, in welchen die *mise en abyme* vorkommt, werden auch diese Motive bearbeitet. Ebendiese Motive sind besonders kennzeichnend für das Werk Michael Endes, abseits seiner von der Literaturwissenschaft als Kinderliteratur abgehandelten Werke. Vor allem in dem Erzählsammelband, *Der Spiegel im Spiegel. Ein Labyrinth* aus dem Jahre 1985, kommt die *mise en abyme* immer wieder vor. Es gibt jedoch noch weitere Werke Michael Endes, die jedoch nur in geringen Auflagen erschienen sind und teilweise sogar bereits vergriffen und nicht mehr erhältlich sind. Das zeigt wieder, dass Endes Werk, abseits seiner so genannten Kinderbücher, in Vergessenheit geraten ist und kaum beachtet wird. Zu seinen Werken, die nicht als Kinderliteratur gelten, gibt es auch so gut wie keine Sekundärliteratur. Auch aus diesem Grund werde ich nun versuchen, in dieser Arbeit sein Werk aufzuarbeiten und die Kategorisierung Michael Endes als Kinderbuchautor aufzuheben. Durch das Herausarbeiten der *mise en abyme* in seinem Werk sollen seine Erzählungen unter einem neuen Gesichtspunkt betrachtet werden.

Die *mise en abyme* soll ebenso als ein Phänomen begriffen werden, welches interdisziplinär funktioniert und damit die komparatistische Praxis in gewisser Weise reflektiert.

1. La mise en abyme

1.1 Definition

Wie für fast alle literarische oder auch nicht-literarische Begriffe gibt es auch verschiedene Definitionen für die mise en abyme, aber keine allgemeingültige. Man kann folgende fünf Punkte zusammenfassen. Diese Punkte haben keinen Anspruch auf Vollständigkeit, sie sollen vielmehr einen Überblick darüber geben, was die mise en abyme sein kann.

1. Das Bild im Bild, also ein Element, das im Gesamtbild reproduziert wird
2. Die Geschichte in der Geschichte
3. Die Wiederholung einer Sache und die gleichzeitige Darstellung derselben
4. Der Spiegel, der etwas oder jemanden reflektiert
5. Das Wissen um die eigene Fiktionalität und deren Darstellung

« La mise en abyme est un procédé commun à des arts divers. »¹ Sobald die mise en abyme auftritt, wird der Diskurs des Mediums, in welchem sie auftritt, durchbrochen, beziehungsweise hinterfragt. Der Autor setzt die mise en abyme also bewusst ein, um den Leser oder Betrachter dazu zu bringen, das Medium selbst und die Aussage des Mediums zu hinterfragen. Die Wahrnehmung beziehungsweise das Verständnis des Betrachters soll durch einen kreativen Prozess aktiv erweitert werden und aus festgefahrenen Strukturen in eine weitere Bandbreite von Auffassungen eingeführt werden. Lucien Dällenbach spricht passend dazu von der Diversität der mise en abyme :

¹ Hallyn, S. 183

« Le concept de la mise en abyme fonctionne, délibérément, comme un foyer de dispersion plutôt que de concentration. La dispersion est double : elle s'effectue par le choix des œuvres (cultures, genres, époques) et à travers les méthodes (de la philologie et de l'iconographie à la logique de la diagonalisation). »²

André Gide war der erste, welcher die mise en abyme bewusst in der Literatur verwendete und als Methode einsetzte. Seine Anwendung kann als klassisch bezeichnet werden, es geht nämlich um die Geschichte in der Geschichte, sozusagen die Urform der mise en abyme. In der Theorie haben sich vor allem Jean Ricardou und Lucien Dällenbach mit der mise en abyme auseinandergesetzt, daher werde ich ihre Definitionen kurz zusammenfassen. In den folgenden Kapiteln werden diese noch genauer dargestellt :

André Gide : mise en abyme = *réplique*, Miniatur des Primärwerkes

Jean Ricardou : mise en abyme = Objektformel für eine Rekonstruktion,

- Wiedergabe
- Metapher
- Wiederholung

Lucien Dällenbach : mise en abyme = Metatext, also Fiktion über Fiktion

Die mise en abyme spielt ausserdem oft mit der Zeitebene. Wenn sie auftritt, kann es sich entweder um bereits vergangene Geschehnisse handeln, oder um solche, die erst zukünftig auftreten werden. Sie kann daher auch als Allegorie bezeichnet werden. « At a certain point, however, the mise en abyme becomes so extended in size that it is better described as a kind of allegory. »³ Der Text ist gleichzeitig sein eigener Spiegel.

² Dällenbach, S. 1

³ Hutcheon, S. 56

1.2 Etymologischer Ursprung

Um den Begriff der mise en abyme erklären oder definieren zu können, ist es hilfreich, zuerst die Etymologie des Wortes zu untersuchen. Im etymologischen Sinne wird L'abyme wie folgt definiert:

« XII. siècle, féminin, jusqu'au XVII. siècle, utilisé d'abord dans les textes bibliques : latin-chrétien, substantif : abyssus « abime », du grec classique, adjectif : abyssos « sans fond ». En ancien proverbe, en espagnol et en français, la terminaison a été altérée sous l'influence des mots savants en -ismus- isme. Abimer : « jeter dans une abime » XVI. siècle : endommager (...) »⁴

Im deutschen Sprachraum würde man *abyme* als unendliche Tiefe oder Abgrund übersetzen. L'abyme ist also etwas Bodenloses, ein Raum ohne sichtbare Begrenzung, weder nach oben hin, noch nach unten. Die Tiefe oder der Abgrund werden dennoch meist als Räume verstanden, in welchen man abstürzt oder hinunter fällt. Damit handelt es sich also um eine Dimension, die im metaphysischen Sinne unendlich ist, während der Effekt der mise en abyme im architektonischen Sinne stark abstrahiert wird. Das soll heissen, die mise en abyme wird auch in der Architektur verwendet, allerdings eher als Anleihe an die mise en abyme denn als tatsächliche Ausführung dieser. Zwar gibt es im technischen Sinne der Architektur eine Begrenzung, doch kann diese materielle Grenze auf sehr verschiedene Arten ausgedehnt werden. Wichtig zu erwähnen ist auch, dass der Spiegeleffekt immer eine Rolle spielt und in

⁴ Picoche, S. 2 (Dictionnaire etymologique du français, Le Robert, Paris, 1994.)

einer bestimmten Art und Weise auftritt. „Récit dans le récit, tableau dans le tableau, scène sur la scène, la mise en abyme dédouble toujours l'oeuvre ou elle apparait.“⁵

Interessant ist, dass im englischen Sprachraum auch von *mirror text* gesprochen wird, während es im deutschen Sprachraum kein Äquivalent zu der französischen Bezeichnung gibt. Das Motiv des Spiegels, auf welches im Verlauf immer wieder eingegangen werden wird, ist im Englischen also schon im Begriff selbst enthalten.

Die mise en abyme kann auch als eine polarisierende Form bezeichnet werden. Beispielsweise wird ihr von seiten der Literaturwissenschaft oft vorgeworfen, einen Text zu dekonstruieren. Dann wiederum heisst es, im Gegenteil dazu, sie habe einen dynamisierenden Effekt: „La mise en abyme se fond dans le processus narratif et dynamise celui-ci.“⁶ Diese unterschiedliche Auslegung schlägt sich auch in den verschiedenen Medien wieder, in welchen sie auftritt.

Bernard Leconte, der sich viel mit dem Begriff der mise en abyme, vor allem im Bereich des Films, auseinandergesetzt hat, beschreibt den Vorgang wie folgt:

„C'est ainsi qu'on a parlé d'image en abyme quand une image en contenait une autre; propension abusive à la métaphorisation car on en vient à oublier qu'il ne doit pas s'agir seulement d'une image à l'intérieur d'une image, mais d'une image qui reproduit, à l'identique, l'image contenante: ce qu'ailleurs, j'avais nommé „l'insondable effet Vache qui rit.“⁷

Mise en abyme wird auch häufig als „in den Abgrund werfen“ übersetzt. Das ist allerdings keine wörtliche Übersetzung, sondern eine darüber hinausgehende Definition, die dabei

⁵ Hallyn, S. 171

⁶ Févry, S. 9

⁷ Leconte, S. 12f.

evoziert wird. Es handelt sich viel eher um eine erweiterte Definition dieses Prozesses, welche jedoch bereits stark abstrahiert ist. Diese Definition illustriert wieder die Unendlichkeit des Begriffes. Es geht um eine Ausdehnung die gleichzeitig eine Begrenzung ist. Die Ausdehnung ist in diesem Fall der Abgrund, da dieser unendlich sein kann, ohne sichtbare Grenze, die einzige Begrenzung ist das Medium selbst, beziehungsweise die Geschichte, oder das Bild, die in den Abgrund geworfen beziehungsweise gelegt wird. Die mise en abyme bezeichnet ein Element, welches in einem Element enthalten ist, das wiederum in einem vorhergehenden Gesamtbild enthalten ist. Dieser Prozess kann in allen Kunstgattungen auftreten.

„De Shakespeare (Hamlet) à Molière (La critique de l'école des femmes), de Gide (Les Faux-Monnayeurs et Paludes) à Semprun (La seconde Mort de Ramon Marcader), de Vélazquez (Les Ménines) à Watteau (L' Enseigne de Gersaint) de Clair (Le silence est d'or) à Fellini (Huit et demi ou encore Entrevista) le procédé, voire la thématique réflexive, au demeurant marque d'une maturité certaine, hante la production artistique; et l'on pourrait, sans peine, multiplier, ici, les exemples...“⁸

Sie ist also medial nicht begrenzt. Es gibt verschiedene Möglichkeiten, wie sie auftreten kann, wie es auch verschiedene Bezeichnungen für den Effekt gibt, welchen sie ausmacht. Durch die Gegenüberstellung, wie die mise en abyme in den verschiedenen Medien auftritt, soll dieser Effekt, und dadurch auch ihre Bedeutung klarer werden.

⁸ Leconte, S. 11

1.3 Historischer Ursprung

Die mise en abyme kann auf das 13. Jahrhundert zurückgeführt werden. Ihren Ursprung hat sie in der Heraldik, in der Wappenkunde. Dabei geht es um das eingezeichnete Wappen im Wappenschild. Hier kann man von einer Verdoppelung des Wappens sprechen, welche man theoretisch unendlich weiterspielen könnte; in einem Wappenschild ist ein Wappenschild eingezeichnet, in welchem ein Wappenschild eingezeichnet ist, in welchem wiederum ein Wappenschild eingezeichnet ist... In der Heraldik war die Funktion der mise en abyme noch sehr beschränkt, es ging darum, die eigene Herkunft mitsamt dem dazugehörigen Besitz zu zeigen und gleichzeitig damit die verbündeten Provinzen oder Königshäuser. Die feudale Bedeutung des Wappenträgers sollte dadurch sichtbar gemacht werden. Ausserdem waren noch diverse Symbole in den Schildern eingeschrieben. Um diese zuordnen zu können gab es eigene Wappenherolde, die diese dann lesen, oder präziser ausgedrückt, die diese dann dechiffrieren konnten.

Ein anschauliches Beispiel aus der Alltagskultur für die unendliche Wiederholung der mise en abyme sind die Matruchkas, die russischen Puppen. Wenn man die größte der russischen Puppen öffnet, kommt eine etwas kleinere hervor und so weiter. Dieser Vorgang kann zwar nicht bis zur Unendlichkeit fortgesetzt werden, da es eine materielle Begrenzung gibt, aber das Bild der immergleichen Puppe, die sich in sich selbst unzählige Male wiederholt, veranschaulicht die mise en abyme auf eine sehr plastische Art und Weise.

2. La mise en abyme in den verschiedenen Medien

2.1. Bildende Kunst

„Bis ins 13. Jahrhundert war es undenkbar, dass ein Maler sich durch ein Selbstportrait verewigt. Erst allmählich entzog man sich der Bevormundung durch Kirche und Fürsten.“⁹

Die Bildende Kunst war also die erste Medienform in welcher die mise en abyme auftauchte, allerdings ohne als solche erkannt zu werden. Es ist wichtig den Kontext zu betrachten, durch welchen die mise en abyme ihren Einzug in diese Kunstform fand. Wie aus dem Zitat hervorgeht, war die noch nicht vorhandene Trennung zwischen Kirche und Staat ein wichtiger Faktor, der selbstverständlich einen wichtigen Einfluss auf die damalige Gesellschaftshierarchie ausübte, und damit auch jegliche Form der Repräsentation bestimmte. Zur damaligen Zeit, also während der Zeit des Mittelalters, des Feudalismus, war es nicht erlaubt, sich selbst abzubilden, da die Kunstwerke der Huldigung Gottes dienen sollten. Eine Selbstabbildung wäre einer Apotheose gleichgekommen, der Gleichsetzung des Menschen mit seinem göttlichen Vorbild. Später war es dem Adel vorbehalten, sich abbilden zu lassen, der ja, der damaligen Auffassung entsprechend, ebenso von Gott eingesetzt war. Der Einfluss der Kirche wurde aber stets geringer und der Respekt vor dem Adel schwand ebenfalls. Die Künstler fingen an, sich selbst abzubilden und durch diese Abbildungen stellten sie auch ihren Stolz auf die eigene Existenz dar.

1656 entwarf Diego Velazquez sein berühmtes Bild *Las Meninas*. Dieses Bild zeigt eine Prinzessin, umgeben von verschiedenen Hofleuten, die gerade portraitiert wird. Schliesslich sehen wir auch den Maler selbst, beim Entwurf des Bildes. Ausserdem ist noch das Königspaar sichtbar, auf zwei Stühlen sitzend, was jedoch nur durch einen Spiegel sichtbar

⁹ Schleicher, S. 1

wird, der im Hintergrund abgebildet ist. Dieses Spiel mit mehreren Ebenen ist typisch für die *mise en abyme*. Velazquez zeichnet sich also selbst beim Zeichnen. „Gewachsenes Selbstbewusstsein und Stolz auf die eigene Künstlerexistenz spricht aus Diego Velazquez „Las Meninas“ : das Königspaar ist in den Hintergrund gedrängt, bildbeherrschend sind die Infantin, ihr Gefolge und - der Maler.“¹⁰ Bis dato wäre es noch unvorstellbar gewesen, einen einfachen Maler auf einem Portrait zusammen mit den Königen abgebildet zu sehen. So kennzeichnet die *mise en abyme* in der bildenden Kunst auch das allmähliche Auslaufen der absoluten Monarchie.

¹⁰ Schleicher, S. 1



Man kann das Vorgehen, welches Velázquez anwendet, auch *mise en oeuvre* nennen, da sich der Maler durch diesen Akt in seinem Werk selbst verewigt. Der Rezipient wird also als Rezipient entlarvt und der Maler als Abbildner seiner Wirklichkeit. Velázquez verwendete das Motiv der *mise en abyme* ein weiteres Mal. In seinem Portrait *La Venus au miroir*, wird die Venus gezeigt, wie sie sich selbst im Spiegel betrachtet, der Betrachter betrachtet also die Venus beim sich selbst Betrachten. Man könnte sagen, dass hier auch das Motiv des

Voyeurismus in die Kunstdebatte eingebracht wird. Heute wird dieses Motiv noch weit häufiger verwendet, beispielsweise auf aktuellen Werbeplakaten von Kosmetikkonzernen. Das Betrachten wird als Vorgang reflektiert. Ähnlich wird dieses Motiv auch in der Literatur verwendet, worauf später noch genauer eingegangen werden wird.

Michel Foucault setzte sich ebenfalls mit diesem Motiv auseinander. In seinem Buch *Les mots et les choses*, zu deutsch *Die Ordnung der Dinge* von 1970 widmet er ein Kapitel diesem Portrait: „Las Meninas“. Er schreibt von der Repräsentation in der Repräsentation, welche dieses Bild darstellt. „Als könnte der Maler nicht gleichzeitig auf dem Bild, das ihn darstellt, gesehen werden und seinerseits dasjenige sehen, auf dem er gerade etwas darstellen will.“¹¹ Durch die Anwendung der *mise en abyme* gelingt es dem Maler also, sowohl sich selbst als auch seine Perspektive auf die anderen, abgebildeten Personen darzustellen. Michel Foucault geht zwar nicht auf die Anwendung beziehungsweise auf den Begriff der *mise en abyme* ein, jedoch beschreibt er eben dieses Phänomen, wenn er von der Repräsentation der Repräsentation spricht. In seinen Worten erklärt er den Vorgang der *mise en abyme* folgendermaßen: „Wir betrachten ein Bild, aus dem heraus ein Maler seinerseits uns anschaut.“¹² Das ist das Konzept der *mise en abyme*, die Form öffnet sich sozusagen indem sie den Betrachter mit seiner Erwartung konfrontiert, indem sie sich transformiert.

„Das von ihm (dem Maler) beobachtete Schauspiel ist also zweimal unsichtbar, weil es nicht im Bildraum repräsentiert ist und weil es genau in jenem blinden Punkt liegt, in dem sich unser eigener Blick unseren Augen in dem Augenblick entzieht, in dem wir blicken.“¹³

Michel Foucault untersucht in seinem Aufsatz die Frage, wer eigentlich das Subjekt in diesem Bild ist. Diese Fragestellung ist besonders im Zusammenhang mit der *mise en abyme*

¹¹ Foucault, S. 32

¹² ebd.

¹³ Foucault, S. 32

interessant, da ja durch die Wiederholung beziehungsweise durch das auftretende Bild im Bild, nicht mehr eindeutig klar ersichtlich ist, was das ursprüngliche Subjekt der *mise en abyme* gewesen ist. Die kleine Prinzessin ist zwar in der Mitte des Bildes abgebildet, es entsteht allerdings nicht der Eindruck, dass sie auch tatsächlich das Subjekt des Bildes ist.

Stuart Hall geht in seinem Aufsatz *The work of representation* ebenfalls auf Michel Foucault und dessen Auseinandersetzung mit dem Gemälde *Las Meninas* ein.

Dabei erwähnt er besonders stark acht Merkmale, die Foucault im Rahmen seiner Theorie der Repräsentation konstatiert hat:

- Foucault liest das Gemälde in Bezug auf Repräsentation und Subjekt, alles andere ist bei ihm Subtext.
- Es geht in dem Gemälde um mehr als bloße Abbildung der Hofleute
- Alles ist sichtbar auf dem Gemälde, nur die Bedeutung bleibt der Interpretation des Betrachters überlassen.
- Foucault spricht von zwei Zentren und also auch von zwei Subjekten im Gemälde. Zum Einen die Prinzessin, die auch im Zentrum des Gemäldes abgebildet ist, und zum Anderen das sitzende Königspaar, welches allerdings nur im Spiegel sichtbar ist.
- Wer sieht was oder wen an?
- Da die Subjektposition nicht eindeutig ist, hat das Gemälde keine abgeschlossene, fixe Bedeutung.
- Es gibt wenigstens drei Positionen im Gemälde. Der Zuschauer, der Maler, welcher die Szene malt, und die abgebildeten Personen, wobei auch diese sozusagen doppelt erscheinen, einmal für den Maler und einmal für den Zuschauer des fertigen Gemäldes.

→ Im Hintergrund ist ein Spiegel abgebildet, der eine Ebene der Repräsentation enthält.¹⁴

Anschließend stellt Foucault noch die Frage in den Raum: „Sehen wir oder werden wir gesehen?“¹⁵ Dies stellt eine der Grundfragen im Konzept der *mise en abyme* dar, beziehungsweise diese Frage ist immer implizit wenn die *mise en abyme* auftritt.

Ein weiteres Beispiel für die *mise en abyme* in der bildenden Kunst ist das Werk von Jan Van Eyck, namentlich *Les époux Arnolfini*, welches im Jahre 1443 entstand, also lange vor Velazquez Gemälde. Darauf ist ein Paar zu sehen, welches sich die Hand reicht. Im Hintergrund ist ein kleiner Spiegel gezeichnet, der das Paar ein weiteres Mal abbildet. Auch dieser Vorgang der Spiegelung könnte theoretisch noch weitere Male wiederholt werden, ebenso wie die russischen Puppen. Hart Nibbrig misst dem Spiegel noch eine weitere Bedeutung zu: „Er bringt Zeit und Ewigkeit ins Bild, das sonst ein steif gestelltes Hochzeitsfoto wäre.“¹⁶

¹⁴ Vgl. Hall, S. 59f.

¹⁵ ebd. S.32

¹⁶ Nibbrig, S. 54



Bernard Leconte erkennt noch eine Ebene in Velazquez Gemälde und darin dass sich der Maler selbst im Spiegel abbildet: „Il s’agit, en quelque sorte, de l’inverse du processus topique mise en place par Vélazquez dans Les Ménines, car cette fois-ci c’est le peintre lui-même qui occupe le miroir, et non plus le modèle ou –avons- nous- vu- le spectateur.“¹⁷

2.2. Photographie

*L’image n’est qu’illusion, trahison.*¹⁸

René Magritte

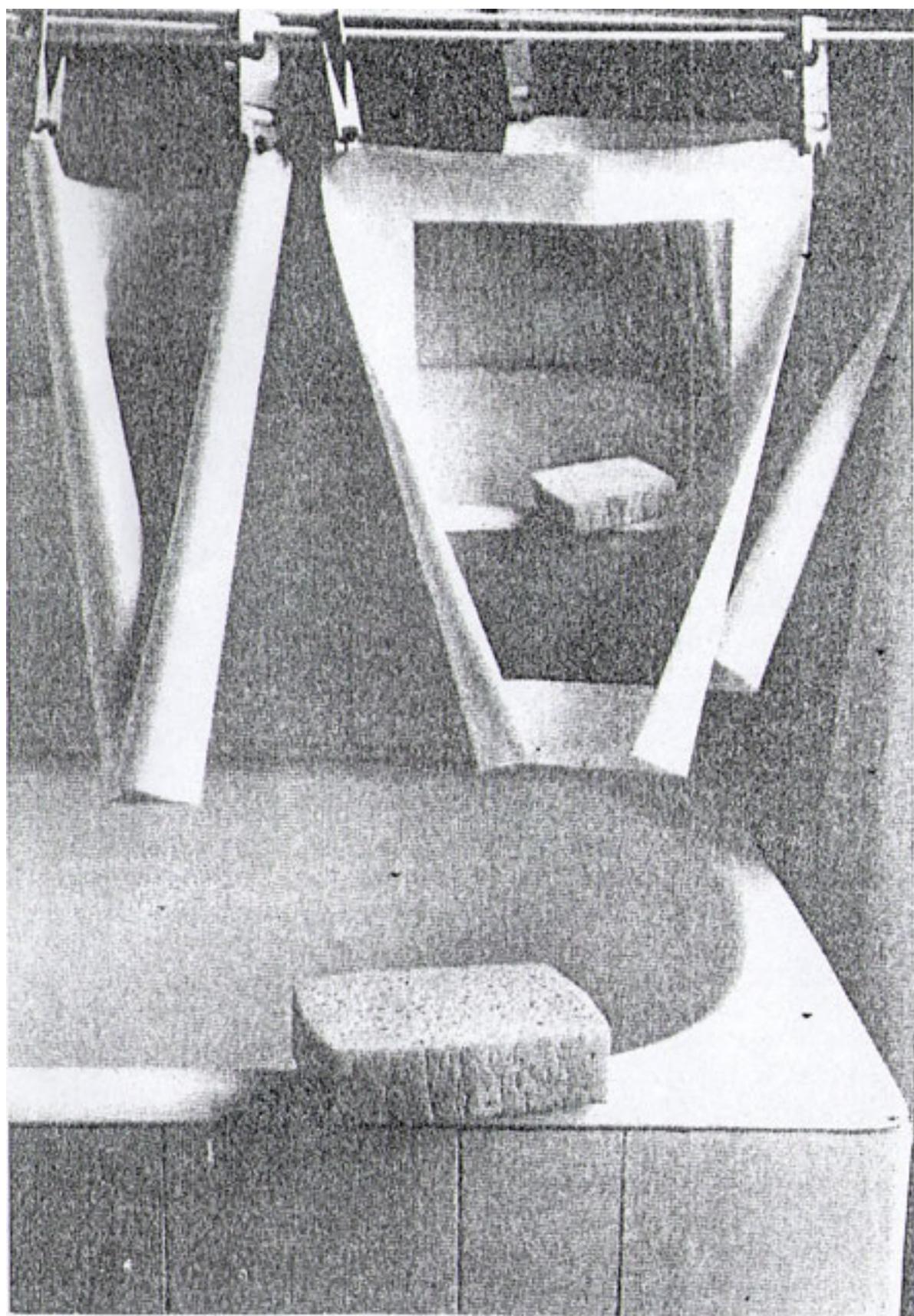
Die mise en abyme wird sehr oft in der Photographie verwendet, die ja aus der bildenden Kunst hervorgegangen ist und als Entwicklung der Portraitzeichnungen verstanden werden kann. René Magritte sprach bereits 1929 von der „*trahison des images*“, also vom Betrug der Bilder. Magritte will damit aussagen, dass man nie sicher sein kann, welches Bild Abbildung ist und welches nicht, anders ausgedrückt, ob nicht überhaupt alles Abbildung ist. Vor allem im Zeitalter der digitalen Photographie, in welcher jedes Photo nach Belieben bearbeitet, verändert und auch gefälscht werden kann, ist es oft sehr schwierig, die Grenze zwischen Künstlichkeit und Wahrheit festzumachen.

Als Beispiel für die mise en abyme in der Photographie kann der Künstler Claude Batho und sein Photo *L’éponge et son image*, genannt werden. Er fotografierte 1980 einen Schwamm auf einem Badewannenrand, der auf einem Poster abgebildet ist, welches hinter der Badewanne hängt, auf deren Rand der Schwamm liegt. Dieses Werk nannte er passenderweise *L’éponge et son image*. Dies ist offensichtlich wieder eine mise en abyme, wo einzig die Perspektive eine andere ist, da der Schwamm auf dem Poster aus einer anderen Perspektive aufgenommen ist, als der Schwamm, den der Betrachter im Vordergrund sieht. Es

¹⁷ Leconte, S. 53

¹⁸ Magritte, „Les mots et les images“, in La révolution surréaliste, Paris, 1929.

kann also von einem Werk im Werk gesprochen werden. Auch der Titel verweist auf den Unterschied des Dinges an sich und seiner Abbildung. Der Betrachter sucht nach einem Unterschied, den es aber eigentlich nicht gibt, vom perspektivischen Unterschied abgesehen. Durch das Infragestellen des Werkes stellt der Betrachter möglicherweise seine eigene Wirklichkeit in Frage. Diese doppelte Infragestellung kann ebenso als Eigenschaft oder auch als Indikator für die mise en abyme verstanden werden. Es ist ausserdem ein Motiv, das sehr stark im Surrealismus aufgegriffen wird und Motive der mise en abyme, wie beispielsweise die Spiegelung, werden auch oft den verschiedenen Strömungen rund um den Surrealismus zugeschrieben. Namentlich Man Ray oder Francis Bacon verwendeten den Spiegeleffekt oft in ihren Werken.



L'éponge et son image, BATHO, 1980.

In der Photographie ist der Vorgang der mise en abyme schon mehrfach verwendet worden. 1969 gab es eine Ausstellung in der Nationalgalerie von Kanada mit dem bezeichnenden Titel: *Authorization autoportrait photographique*. Eine der Aussagen dieser Ausstellung war, dass es in der Photographie unmöglich sei, das Bild ausserhalb des Aktes, in welchem es gemacht wird, zu denken. Die mise en abyme wird also sozusagen mitgedacht. Sie wird als Teil des Werkes angesehen.

Die Photographie, die ja tatsächlich als Abbildung der Wirklichkeit wahrgenommen wird und als solche funktionieren soll, bietet sich besonders gut zur Illustration des Vorganges der mise en abyme an. Schliesslich stellt diese ja einen Bruch mit der herkömmlichen Wahrnehmung dar, beziehungsweise mit der Rolle des Zuschauers. In der Dekonstruktion spricht man oft davon, dass die Photographie die Grenze zwischen Raum und Zeit für den festgehaltenen Moment aufheben könne. In diesem Sinne spielt die mise en abyme in der Photographie mit eben dieser Grenze. Hier sind wir also wieder bei der Frage nach der Wirklichkeit, welche auch im Bereich des Mediums der Photographie evoziert wird.

2.3. Film

„Contrairement à la langue, le langage cinématographique utilise plusieurs matières de l’expression différentes et présente donc un fort degré d’ hétérogénéité.“¹⁹

Im Film wird die mise en abyme auf verschiedene Arten verwendet. Zum Beispiel wird der Regisseur selbst im Film gezeigt, oder eine Kamera, die aufzeigt, dass gerade gefilmt wird. So macht also ein Regisseur einen Film über einen Regisseur, der einen Film über sich selbst macht, mit starken autobiographischen Elementen. Das passiert zum Beispiel in *8 ½* von Federico Fellini, aus dem Jahre 1963. In Fellingis Film ist der Protagonist ein Regisseur, der an

¹⁹ Févry, S. 18

einer Schaffensblockade leidet und mit seinem Film nicht weiter kommt. Das kann als autobiographische Referenz gesehen werden. Man kann in diesem Fall von einer klassischen *mise en abyme* sprechen, da es sich ähnlich wie beim Buch im Buch verhält, der Autor nimmt auf sich selbst Bezug.

„Es handelt sich um Filme, die die Konstituierung des Textes Film so thematisieren, dass der von ihnen vorstrukturierte Rezeptionsprozess selbst zum Thema erhoben wird.“²⁰

Die *mise en abyme* kann auch dadurch auftreten, dass eine Szene gefilmt wird, in welcher ein Film gedreht wird. Das passiert zum Beispiel in *Le Mépris*, von Jean-Luc Godard aus dem Jahre 1963. „Le film de Godard, *terminus ad quem* du genre dans sa version traditionnelle, inaugure aussi une autre façon de penser le cinéma.“²¹ Die *mise en abyme*, die keine traditionelle Form in der Literatur oder im Film darstellt, wird auch bewusst so eingesetzt. Die Form soll sich erweitern und der Zuseher soll sich Gedanken darüber machen. Wie Cerisuelo es ausdrückt, soll das Kino neu gedacht werden. In *Le Mépris* erscheint Fritz Lang, der gerade dabei ist, einen Film zu drehen. Godard lässt also einen anderen Regisseur in seinem Film auftreten, um dem Zuschauer seine eigene Rolle bewusst zu machen. Dieser selbstreflexive Verweis ist typisch für die *mise en abyme* im Kino.

Die *mise en abyme* tritt unter anderem auch in *La nuit américaine* von François Truffaut aus dem Jahre 1973 auf. Es geht um den fiktiven Film *Je vous présente Pamela*, der gerade gedreht wird, und alle möglichen Probleme, die bei einem realen Filmdreh auftauchen können. Das Kino im Kino also.

Auch das Spiegelmotiv kommt häufig im Kino vor. Der Spiegel verdoppelt sozusagen den Effekt der Kamera. „Comme souligne Christian Metz, le miroir est l'écran second dont le

²⁰ Schleicher, S. 6

²¹ Cerisuelo, S. 9

pouvoir ressemble le plus à celui de la camera, foyer créateur du film.²² Eine berühmte Sequenz ist *Rear Window* von Alfred Hitchcock. Ein Photograph, der durch einen Unfall an einen Rollstuhl gefesselt ist, beobachtet durch sein Fenster seine Nachbarn um sich die Zeit zu vertreiben. Schliesslich wird er Zeuge eines Mordes und deckt diesen mit Hilfe seiner Verlobten auf. Eigentlich spielt die Hauptrolle in diesem Stück das Fenster. „Le premier plan donne à voir une fenetre - au format de l’ecran - devant laquelle s’ouvre un rideau, marqué d’une double problématique spectatorielle, d’un double repli du texte filmique sur lui-meme qui, déjà, se fait jour.“²³

Das Traummotiv wird ebenfalls oft im Film verwendet. Beispielsweise in dem spanischen Film *Abre los ojos*, aus dem Jahre 1998. Der Protagonist wacht scheinbar aus einem Traum auf. Später stellt sich allerdings heraus, dass der Traum immer noch anhält. Der Zuseher ist also hin und hergerissen zwischen Fiktion und Wirklichkeit. Der Film, der normalerweise ein rundes Konzept mit einer runden Geschichte erzählen sollte, gibt ihm jedoch keine zufriedenstellende Lösung. „Le film en abyme est, plus généralement, la forme filmique, la forme filmique du pirandellisme.“²⁴

Die mise en abyme im Film bringt den Zuseher dazu, das Medium selbst in Frage zu stellen. Sébastien Févry beschreibt diesen Effekt folgendermaßen: „Nous avancerons, comme conclusion, que la principale vertu de la mise en abyme filmique est de dynamiser la lecture du film.“²⁵ Die mise en abyme im Film kann auch dazu eingesetzt werden, den Zuseher wachzurütteln aus der passiven Rolle des Zuschauers. Durch den Bruch auf der Leinwand, den die mise en abyme hervorruft, wird der Zuschauer gezwungen das Konzept des Filmes

²² Févry, S. 27

²³ Leconte, S. 155

²⁴ Cerisuelo, S. 89

²⁵ Févry, S. 130

anders wahrzunehmen. Das eigentliche Thema des Films wird so in den Vordergrund gestellt, oder auch nicht, je nachdem in welcher Form die mise en abyme eingesetzt wird.

Sebastien Févry unterscheidet in seiner Analyse *La mise en abyme filmique*²⁶ vier homogene Formen der mise en abyme im Film:

1. La mise en abyme graphique
2. La mise en abyme imagée
3. La mise en abyme verbale
4. La mise en abyme bruitée et musicale²⁷

Die erste Form der mise en abyme ist also die graphische, das betrifft das Gesamtkonzept des Filmes und seinen graphischen Aufbau. Der Titel des Filmes kann ebenso einen Hinweis auf die mise en abyme enthalten. Die zweite Form ist die bildliche mise en abyme, also die einzelnen Bilder, oder Szenen, die gezeigt werden. Die dritte ist die verbale mise en abyme, also alles, was im Film gesagt wird. Die vierte betrifft die musikalische oder lauttechnische mise en abyme, die Geräuschkulisse des Filmes sozusagen.

„De plus, et c’est ce qui la distingue de la mise en abyme littéraire, la mise en abyme filmique, pour faire entendre son message spéculaire, orchestre les mouvements du son et de l’image au sein du film et initie ainsi le spectateur à la polyphonie de l’écriture cinématographique.“²⁸

²⁶ La mise en abyme filmique, Ed. Cefal, Liège, 2000

²⁷ Févry, S. 130

²⁸ Févry, S. 130

Es geht hauptsächlich darum, dass die mise en abyme die Sprache des Mediums erweitert beziehungsweise es möglich gemacht wird, bestimmte Aspekte hervorzuheben, oder im Gegenteil, verschwinden zu lassen.

2.4. Comic

Auch in neueren Kunstgattungen, wie dem Comic, findet sich die mise en abyme wieder. Ähnlich wie in den anderen Medien kann es sich um selbstreflexive oder um metafiktionelle Formen der mise en abyme handeln. Rolf Lohse schreibt in seinem Aufsatz über Medienreflexive Strategien im Comic. Ihm geht es also darum, dass das Medium sich selbst in seiner Kunstform reflektiert.

„So gibt es im Bereich der B.D. (bande dessinée) neben einer Massenproduktion, die auf bewährte Darstellungs- und Erzählmuster setzt, viele inhaltliche und formale Erweiterungen des Spektrums.“²⁹ Eine dieser formalen Erweiterungen wäre zum Beispiel die mise en abyme. Diese tritt im Comic auf unterschiedliche Weise auf. Da das Comic mit Text und Bild arbeitet, kann die mise en abyme auf verschiedenartigste Weisen verwendet werden. Ein Beispiel für die mise en abyme im Comic ist *L'origine* von Marc-Antoine Mathieu.

Der Protagonist arbeitet im Ministerium für Humor. Eines Morgens findet er plötzlich sich selbst in einer Zeitung abgebildet, ebenfalls als Comic- Strip, wobei sich genau das abspielt, was sich tatsächlich an diesem Morgen in seiner Wohnung und in seinem Kopf abgespielt hat. Diese Szene hat auch der Leser als erste Szene im Comic gelesen, mit denselben Bildern. Der Titel des fiktiven Comic ist, wie auch in Wirklichkeit: *L'Origine*. In der Welt des Comic hat dieses Wort aber keine Bedeutung, es kennt sie jedenfalls niemand. Schliesslich befindet er sich bei Freunden und öffnet eine weitere Szene, die nun alle drei bisherigen Szenen wiedergibt und in welcher sich wieder genau dasselbe abspielt, was sich bereits zugetragen

²⁹ Lohse, S. 136

hat. Das Comic gibt also auch dieselbe Szene wieder, die sich soeben abgespielt hat, nur eben zeitversetzt. Der Protagonist begibt sich auf die Suche nach dem Ursprung des Comic und findet einen alten Bibliothekar, der bereits weiss, weswegen er kommt. „Il avait prédit ce que vous venez de dire et ce que je suis en train de dire!“³⁰ Schliesslich trifft er auf einen weiteren Mann, einen Forscher, der nach *la formule de l'Anticase* sucht. Er ist überzeugt, dass es ein materielles Loch in der Welt gibt und dass die Geschichte, die dem Protagonisten widerfährt, damit zusammenhängt. „...Celles-ci redistribuent les cartes du temps de façon tout à fait illogique! C'est pourquoi nous nous repetons!“³¹ Im Hinblick auf Michael Ende und seine Verwendung der *mise en abyme* ist es interessant, dass auch hier von einer Wiederholung der Geschichte gesprochen wird, die unterbrochen werden muss. Darauf wird im Verlauf der Arbeit noch eingegangen werden. Der Protagonist, der mit der Geschichte, die abgebildet ist, zusammenhängt, ist sozusagen für den Ausgang der Geschichte verantwortlich. Doch am Ende ist ein Zeichner abgebildet, der beschliesst, die Geschichte kann nur dann ein Ende haben, wenn sie gelöscht wird. „La seule façon de finir cette histoire, c'est de l'achever et cela aussi était prévu.“³² So endet die Geschichte also mit einer doppelten *mise en abyme*. Die schon vorhandene *mise en abyme*, die den Protagonisten des Comic zum Protagonisten innerhalb seiner eigenen Geschichte macht, bekommt eine dritte Ebene durch die Auflösung, dass es eine Figur gibt, die die Geschichte zeichnet, und diese ist ebenfalls wieder abgebildet. So erschafft Mathieu also eine personifizierte Metaebene.

³⁰ Mathieu, S. 33

³¹ Mathieu, S. 43

³² Mathieu, S. 46



2.5. Theater

Ein weiteres Medium in welchem die *mise en abyme* oft auftritt, ist das Theater. Dieses Medium bietet sich aus mehreren Gründen gut an. Zum Einen ist es eine performative Darstellungsform, was bedeutet, dass es auf eine Interaktion hinauslaufen kann. Das Publikum kann in das Stück mit eingebaut werden, und so selbst zur *mise en abyme* werden. Zum Anderen ist es einfach, einen selbstreflexiven Bezug herzustellen. Der Zuschauer kann beispielsweise einen oder mehrere Schauspieler auf der Bühne sehen, die Figuren darstellen, die selbst eine Rolle spielen. Das wäre eine performative Darstellung der *mise en abyme*. Es kann auch ein Stück im Stück auftreten, also eine Vervielfältigung des Mediums.

Das erste Stück, in welchem die *mise en abyme* im Theater vorkommt, ist vermutlich *Hamlet*. Man kann auch in diesem Fall davon ausgehen, dass Shakespeare durch die Heraldik auf die *mise en abyme* aufmerksam geworden war und den Prozess in eine neue Kunstform aufnehmen wollte. Im zweiten Akt von *Hamlet* tritt eine *mise en abyme* auf. Victor Hugo nahm darauf Bezug als er 1864 in seinem Text *William Shakespeare* das Vorgehen welches Shakespeare anwendet wie folgt beschreibt: „Trente-quatre pièces sur trente-six offrent à l’observation (...) une double action qui traverse le drame et le reflète en petit.“³³

Als weiteres Beispiel kann *Cyrano de Bergerac* genannt werden. Es ist ein romantisch-komödienhaftes Theaterstück von Edmond Rostand aus dem Jahre 1897. Hier finden sich mehrere Formen der *mise en abyme*, die angewendet werden. Als der Vorhang im ersten Akt der vierten Szene aufgeht, erwarten die Zuseher eine Performance von *Cyrano de Bergerac*, es wird ihnen allerdings der Spiegel vorgehalten, da sich auf der Bühne ebenfalls ein Publikum befindet, welches auf eine Vorstellung eines anderen Stückes wartet. Ein weiteres Beispiel ist die neunte Szene im zweiten Akt. Die Kadetten treten hier gleichzeitig als Publikum auf, und

³³ www.flsh.unilim.fr (letzter Zugriff: 28.01.2011)

spielen also, während sie auf der Bühne agieren, ein weiteres Bild. Im gesamten Theaterstück finden sich noch weitere Beispiele der *mise en abyme*. Es kann also davon ausgegangen werden, dass Rostand diesen Spiegeleffekt ganz bewusst einsetzte.

Erwähnenswert sind auch Luigi Pirandello und sein Theaterstück *Sei personaggi in cerca d'autore*, zu deutsch *Sechs Personen suchen einen Autor*. Dieses Stück wurde 1921 in Rom erstmals aufgeführt und hatte einen starken Einfluss auf das moderne Theater. Bei der Uraufführung löste es sogar einen Skandal aus, da die Zuseher sehr geteilte Meinungen über die dabei evozierte Zerstörung der Illusion einer runden Geschichte hatten und zahlreiche das Theater verliessen, während andere diese neue Form des Theaters als Durchbruch lobten. Pirandello gelang es also das Publikum zu polarisieren und damit einhergehend war es gezwungen das Theater wie sie es bisher gekannt hatten, in Frage zu stellen.

In dem Stück geht es um eine sechsköpfige Gruppe von Schauspielern, die, wie schon der Name des Stückes vermuten lässt, auf der Suche nach einem Autor sind. Es geht also ganz bewusst um die Thematisierung der Autorschaft. Pirandello inszeniert also ein Theater im Theater.

3. La mise en abyme in der Literatur

Man kann drei Hauptunterteilungen der mise en abyme in der Literaturwissenschaft festmachen, beziehungsweise gibt es drei behandelte Konzepte der mise en abyme. Diese werden hier kurz zusammengefasst, um danach genauer untersucht zu werden.

Zum Einen haben wir die mise en abyme, wie sie bei André Gide vorkommt, diese kann als die klassische mise en abyme bezeichnet werden. Bei Gide geht es tatsächlich um eine *réplique*, also um eine Miniatur des Primärwerkes.

Weiters gibt es die mise en abyme, wie sie Jean Ricardou beschreibt. Die mise en abyme wie er sie im Nouveau Roman analysiert, eine Objektformel für eine Rekonstruktion. Etwas, das etwas wiedergibt, wiederholt oder metaphorisiert.

Und schliesslich jene mise en abyme, wie sie Lucien Dällenbach analysiert. Er geht davon aus, dass die mise en abyme durch folgende drei Aspekte charakterisiert werden kann:

- La réduplication simple
- La réduplication à l'infini
- La réduplication répétée ou spacieuse

Zusammengefasst gesprochen, definiert Dällenbach in seinem Aufsatz die mise en abyme als Metatext. Der Metatext bedeutet, ganz simpel ausgedrückt, Fiktion über Fiktion. Es geht also um einen Text, der sich selbst zum Inhalt macht. Die mise en abyme kann im deutschsprachigen Raum auch als Metaliteratur beziehungsweise als Metafiktion bezeichnet werden. Hier muss auf die Schwierigkeit hingewiesen werden, zwischen Metafiktion, Metaliteratur und der mise en abyme zu unterscheiden, da die verschiedenen Definitionen sich immer wieder überschneiden. Metaliteratur umfasst jene Literatur, die ihre eigene

Fiktionalität bewusst reflektiert, oder das eigene Medium thematisiert. Eine ganz andere Definition für Metaliteratur findet Duhamel, wenn er schreibt:

„Metaliteratur ist weder Fiktion noch Nicht-Fiktion, sondern ein Spiegel, in dem bekanntlich der, die oder das Gespielte ungreifbar aber noch lange nicht unwirklich ist. Sie überwindet manche traditionelle Dichotomie, so manche künstliche Grenzlinie.“³⁴ Es soll vor allen Dingen um die Literatur selbst gehen.

In der Literatur spricht man von einer *mise en abyme* wenn sich eine Geschichte in der Geschichte befindet, wenn das Erzählen erzählt wird. Es wird zum Beispiel in einer Geschichte erzählt, dass nun eine Geschichte erzählt wird. Dies kann am Anfang der Geschichte geschehen, innerhalb der eigentlichen Hauptgeschichte, oder am Ende. Es ist dann oft nicht mehr klar ersichtlich, welche der Geschichten die so genannte Hauptgeschichte ist. Es verhält sich also ebenso wie mit dem Tableau von Velazquez, auf welchem das Subjekt des Portraits nicht eindeutig erkennbar ist.

In der Literaturwissenschaft spricht man oft auch von einer narrativen Metalepse. Dies kann folgendermaßen definiert werden: „Kurzschluss zwischen den verschiedenen Ebenen der Erzählung, z.B. wenn die Figuren von ihrem Autor bzw. um ihre Fiktionalität wissen“.³⁵

Diese Erzählform wurde vor allem in der Romantik verwendet, als Beispiel kann ETA Hoffmann genannt werden, und seine Erzählung *Prinzessin Brambrilla*. Darin spricht der Autor den Leser immer wieder an, er durchbricht also die Trennung zwischen der Geschichte und der Illusion des Lesers, indem er sich dem Leser immer wieder als Autor bewusst macht. „Dabei geht, was bis dahin nur wie eine Staffelung und Schachtelung verschiedener unterscheidbarer Wirklichkeitsebenen aussah, in eine reflexive *mise-en-abyme* Struktur

³⁴ Duhamel, S. 57

³⁵ <http://www.li-go.de/definitionsansicht/prosa/metalepse.html> (letzter Zugriff: 28.01.2011)

über.³⁶ In diesem Stück spielt Hoffmann mit realen Personen und Wunschbildern, wodurch der Leser absichtlich stark verwirrt wird. Hoffmann schreibt dazu mit einem durchaus ironischen Unterton: „Unmöglich wird sich der geneigte Leser darüber beschweren können, dass der Autor ihn in dieser Geschichte durch zu weite Gänge hin und her ermüde.“³⁷

So zerschlägt der Protagonist im Kampf um seine imaginäre Prinzessin am Ende den Spiegel in welchem er sich selbst verdoppelt wahrgenommen hatte. Hier findet sich ebenfalls das Spiegelmotiv, auf welches in einem weiteren Kapitel verstärkt eingegangen werden wird. Dieses Motiv kennzeichnet häufig den Effekt der *mise en abyme*.

Sie wird des Weiteren wie folgt definiert: „Sonderfall der Metalepse, in der der Anfang der Erzählung auf der intradiegetischen Ebene zu finden ist. Die erzählte Welt enthält also den Akt ihrer Erzeugung, enthält sich sozusagen selbst.“³⁸ Hier kann *Don Quijote* von Cervantes als Beispiel genannt werden. Er weiss um seine Fiktionalität und spricht den Leser an. Und später: „Leser, urteile wie es dir beliebt“³⁹ Damit erteilt er dem Leser jegliches Recht zur freien Interpretation, wodurch er den Leser auch in die Handlung zu ziehen versucht. Nibbrig vergleicht das Vorgehen Don Quijotes, der ja immer wieder gegen imaginäre Gegner ankämpft, mit einem Kampf gegen das eigene Spiegelbild. „Don Quijote ist nicht nur, wie es die Vorrede verspricht, ein „Spiegel der gesamten fahrenden Ritterschaft“, sondern recht eigentlich der Ritter des Spiegels.“⁴⁰

Der Protagonist, Don Quijote, verliert sich so weit in den Geschichten, die er gelesen hat, dass er diese am Ende weiterführt. Man könnte hier erneut von einer *mise en oeuvre* sprechen, da der Protagonist sich sozusagen selbst im wahrsten Sinne des Wortes in die Geschichte hineinversetzt. So ist auch Don Quijote, der absurde, karnevaleske Held, den Cervantes

³⁶ Nibbrig, S. 109

³⁷ Hoffmann, S. 123

³⁸ ebd.

³⁹ Cervantes, S. 208, II. Teil

⁴⁰ Nibbrig, S. 89

erschuf, am Ende ein Spiegel des Autors. Eco schreibt dazu: „Cervantes gibt zu verstehen, dass er selber Don Quijote sein könnte- ja selber ist.“⁴¹

Sobald die *mise en abyme* auftritt, wird die runde Erzählung durchbrochen durch das Bewusstmachen des Erzählaktes. Das kann auch als Verletzung der herkömmlichen Erzählweise verstanden werden. Klaus Meyer-Minnemann und Sabine Schlickers bezeichnen diesen Akt in ihrem Aufsatz *La mise en abyme en narratologie* als „violation du récit.“⁴² In diesem Aufsatz entwickeln sie eine Typologie der *mise en abyme*.

Die *mise en abyme* ist also in jedem Fall keine traditionelle Literaturform. Ihr haftet immer ein experimenteller Charakter an, und zwar in all den Medien, in welchen sie auftritt, da sie immer das Medium selbst mitreflektiert.

3.1. André Gide

Die *mise en abyme* wurde vor allem durch André Gide geprägt, der diesen Terminus in die Literatur einführte. Er sprach davon erstmals in seinem Journal, im Jahre 1893.

„J'aime assez qu'en oeuvre d'art, on retrouve ainsi transposé, à l'échelle des personnages, le sujet meme de cette oeuvre. Rien ne l'éclaire mieux et n' établit plus surement toutes les proportions de l' ensemble.(...) c' est la comparaison avec ce procédé du blason qui consiste, dans le premier, à en mettre un second „en abyme“.“⁴³

Gide sieht in der *mise en abyme* also einen Prozess, der etwas noch verstärkt darstellt, einen Prozess der die Darstellung unterstreicht. Das bedeutet ausserdem, dass dieser Prozess dem

⁴¹ Eco, S. 248

⁴² Vox-poetica

⁴³ Gide, S. 171

Werk eine gewisse Authentizität verleiht, da das Geschehen sich auf die Wirklichkeit bezieht. „L’abyme pour lui n’est autre que le lieu de la fiction, le point où le texte dévoile symboliquement son statut de littérature comme telle, coupée de la réalité. »⁴⁴ Für Gide geht es also vor allem um eine Offenbarung der Schnittstelle, an welcher sich die Realität und der literarische Text treffen. Das bedeutet allerdings auch, dass es hier um einen Schnittpunkt geht, der etwas entstehen lässt, und eben dies macht die mise en abyme aus. Das Erzählte trifft auf die Realität, in welcher die Narration rezipiert wird. Oder umgekehrt beziehungsweise spiegelverkehrt ausgedrückt: Die Realität trifft auf die Erzählung, welche die Realität zum Inhalt hat.

„Thus Gide defines a formal element that in some essential way mirrors the subject (process, format, aesthetics, design) of the whole work on a smaller scale just as the outlines and proportions of a shield, the coat of arms, are reproduced in miniature by the escutcheon mounted at its heart.“⁴⁵

André Gide kann also, wie schon eingangs angesprochen wurde, als derjenige bezeichnet werden, der die mise en abyme auch zu einem Stilmittel in der Literatur machte. Es ist belegt, dass er die mise en abyme auch aus der bildenden Kunst kannte, da er in seinem Tagebuch Notizen darüber anfertigte. Die mise en abyme wurde schliesslich auch in der Praxis von Gide verwendet, in seinem Roman aus dem Jahre 1925 : *Les faux-monnayeurs*. In diesem Roman kommen mehrere Personen vor, deren Geschichten alle miteinander verbunden sind. Die Person des Edouard möchte einen Roman schreiben, der den Titel *Les faux-Monnayeurs* tragen soll, hier zeigt sich folglich eine offenkundige mise en abyme. Er schreibt weiter:

⁴⁴ Hallyn, S. 9

⁴⁵ Dobrov, S. 15

„Je (Edouard) voudrais un roman qui serait à la fois aussi vrai, et aussi éloigné de la réalité, aussi particulier et aussi général à la fois, aussi humain et aussi fictif qu’*Athalie*, que *Tartuffe* ou que *Cinna*. Et le sujet de ce roman? Il n’en a pas.“⁴⁶

Damit spielt Gide mit der Grenze zwischen der Fiktion, also der Geschichte die in *Les faux-monnayeurs* erzählt wird, und der Realität des Lesers, den er durch die Nennung des Titels in die Wirklichkeit, in welcher der Leser dieses Buch in Händen hält, zurückholt. Es kommt noch eine weitere Ebene hinzu, denn um diese Zeilen lesen zu können, muss es den Leser geben, der das Buch in Händen hält, was man als weitere Zeitebene verstehen kann, da sich diese Handlung schließlich nur in der Zukunftzutragen kann, in welcher das Buch gelesen werden wird. „Gide mentionne comme exemple du procédé décrit par lui le livre dans le livre ou le théâtre dans le théâtre.“⁴⁷ Bei Michael Ende kommt zum Beispiel das Buch im Buch vor, also tritt es auch im physikalischen Sinne auf, wie Gide es oben beschreibt. Gegen Ende beschreibt Gide, wie er das Buch enden lassen wollte: „Pourrait être continué...c’est sur ces mots que je voudrais terminer *Les Faux Monnayeurs*.“⁴⁸ Das Buch endet allerdings nicht mit diesen Worten, was erneut das runde Konzept der Geschichte durchschneidet.

An mehreren Stellen wird auf den Buchtitel angespielt oder auch auf den Schriftsteller im Buch, welcher dabei ist, ein Buch zu schreiben. Damit reflektiert sich André Gide sozusagen in seinem eigenen Buch wieder. „L’abyme enseigne alors que tout est fiction et que la fiction est tout. C’est le credo symboliste et c’est aussi la position du jeune André Gide.“⁴⁹

Die Funktion der *mise en abyme* hängt immer vom individuellen Kontext ab. Im literarischen Kontext kann sie die Funktion haben, die Fiktion zu verstärken und den Leser noch stärker in

⁴⁶ Gide, S. 215

⁴⁷ Minnemann, S; 4

⁴⁸ Gide, S

⁴⁹ Angelet in Hallyn, S. 18

das Geschehen im Roman mit einzubinden, oder sie kann das Gegenteil bewirken, indem sie die Fiktion, beziehungsweise den Roman, in Frage stellt und den Leser dazu animiert, sich die Frage zu stellen, wo die Grenze zwischen Wirklichkeit und Fiktion eigentlich liegt.

3.2. Jean Ricardou

Jean Ricardou schrieb 1967 ein Buch mit dem Titel, *Le Nouveau Roman*. Sechs Jahre später, also 1973, schrieb er ein weiteres Buch, man könnte sagen, den zweiten Teil dazu. Dieses Buch nannte er *Problèmes du Nouveau Roman*. In beiden Werken setzt er sich mit der *mise en abyme* in der Literatur auseinander, sie können also als erste theoretische Abhandlungen der *mise en abyme* in der Literatur bezeichnet werden. Ricardou unterscheidet zwischen zwei Formen die diese haben kann. Auf der einen Seite, die *mise en abyme*, die eine Entdeckung als Folge hat, und auf der anderen Seite, jene *mise en abyme*, die als Antithese funktioniert. Er unterteilt die *mise en abyme* in drei Funktionseinheiten. Diese sind:

1. *la réflexion de l'énoncé*, also die Reflexion des Ausgesagten. Dies bedeutet dass es um das Ergebnis des Produktionsaktes geht
2. *fictionnelle*, die *mise en abyme* in ihrer fiktiven Form, beziehungsweise in Zusammenhang mit ihrer referentiellen Dimension zu der erzählten Geschichte
3. *textuelle*, die Textform

Da die *mise en abyme* durch eine Analogie zwei verschiedene Geschehnisse miteinander verbindet, tendiert sie dazu, einem Bild zu ähneln. „Miroir de la fiction, ce tableau est aussi miroir patronyme de celui qui l'élabore.“⁵⁰ Das wiederum geht daraufhin zurück, dass die *mise en abyme* nicht nur das Werk selbst widerspiegelt, sondern darüber hinaus auch als

⁵⁰ Ricardou, S.68

Spiegel desjenigen gilt, der sie in Szene setzt, beziehungsweise, desjenigen, der sie in sein Werk aufnimmt und sich dadurch selbst mitspiegelt. Dieses Phänomen wird, wie weiter oben genauer erläutert, besonders gut in der bildenden Kunst dargestellt. Infolgedessen hat die mise en abyme auch diese zweifache Wirkung, als Kunst- oder Stilmittel an sich, und als Reflexion des Künstlers selbst. Um abschliessend noch einmal auf die Definition Ricardous einzugehen:

„Si la mise en abyme éclaire la fiction, n'est ce point, dans certains cas, parce qu'elle l'a engendrée à son image? Avec chaque mise en abyme, il y a lieu de s'interroger, au delà de sa fonction symptomatique, sur l'éventualité de son rôle matriciel.“⁵¹

3.3. Lucien Dällenbach

1977 erschien *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, eine weitere Auseinandersetzung mit der mise en abyme in der Literatur. Darin entwickelt Lucien Dällenbach eine Definition des Prozesses. Er bezieht sich auch wiederholt auf Jean Ricardou und dessen Auseinandersetzung mit der mise en abyme.

Dällenbach sieht die mise en abyme als strukturierte Realität, trotz ihrer Vielfalt. Er geht davon aus, dass es eine textuelle und eine fiktive mise en abyme gibt. Es kann also eine doppelte mise en abyme geben. „Il est possible d'offrir la définition suivante: est mise en abyme toute enclave entretenant une relation de similitude avec l'oeuvre qui la contient“.⁵²

Das soll heissen, dass die mise en abyme als Spiegelfunktion auftritt, und das Werk sozusagen beinhalten kann. Die Definition wird noch weiter ausgeführt, indem er drei Darstellungen näher ausführt: „Est mise en abyme tout miroir interne réfléchissant l'ensemble du récit par

⁵¹ Ricardou, S. 65

⁵² Dällenbach, S. 18

duplication simple, répétée ou spéculaire“.⁵³ Es gibt also die einfache Reduplikation die als Bezug eine Ähnlichkeit zum Hauptstrang hat. Dies wäre zum Beispiel der Fall bei Miguel de Cervantes und seinem Werk *Don Quijote*, wo der Protagonist selbst eine ähnliche Geschichte darstellt, wie er sie gelesen hat. Weiters gibt es dann die wiederholte Reduplikation, beziehungsweise die unendliche Reduplikation, ein besonders anschauliches Beispiel dafür sind die bereits erwähnten *poupées russes*, die sich quasi unendlich wiederholen.

Schliesslich nennt er noch die scheinbare Reduplikation, wenn es also nicht mehr klar ist, welches das Duplikat ist, und welches das Original. Dies tritt zum Beispiel in der bildenden Kunst auf, wenn nicht mehr klar ersichtlich ist, welcher Gegenstand den Anlass für das Werk gegeben hat, also welche Figur im Werk die Hauptfigur ist.

Ausserdem spricht Lucien Dällenbach von: „...la construction mutuelle de l'écrivain et de l'écrit“⁵⁴; also der Gegenüberstellung zwischen der Konstruktion und der Konstruiertheit zwischen dem Schreiber und dem Geschriebenen. Letzten Endes darf nicht vergessen werden, dass es sich bei der mise en abyme um eine Konstruktion handelt, die also etwas bewirken will, oder anders ausgedrückt, eine Funktion haben soll. Dällenbach kommt immer wieder auf die Spiegelfunktion der mise en abyme zurück, er betont aber gleichzeitig, dass die mise en abyme nicht darauf reduziert werden kann. Er unterscheidet zwischen drei unterschiedlichen Formen. „Dällenbach feels that the mirroring image is central to the concept of the mise en abyme, but that there are three different kinds.“⁵⁵

1. Die Reduplikation, die eben erwähnte Spiegelfunktion, was bedeutet, dass ein Element widergespiegelt wird, allerdings in Beziehung zu dem Ganzen
2. Die Reduplikation „in infinitum“, etwas wird unendlich widergespiegelt

⁵³ Dällenbach, S. 52

⁵⁴ Dällenbach, S. 25

⁵⁵ Hutcheon, S. 55

3. „Aporistique“, das Werk enthält das Werk, in welchem es selbst enthalten ist.

3.4. Metafiktion

„Le texte de fiction sera métatextuel s’il invite à une prise de conscience critique de lui-même ou d’autres textes.“⁵⁶

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass es vielfach verschiedene Ausdrücke gibt, um die mise en abyme zu beschreiben. Im deutschen Sprachraum ist es vor allem der Begriff der Metafiktion, welcher gebraucht wird, um die mise en abyme zu beschreiben. Doch selbst für den Begriff der Metafiktion gibt es keine eindeutige Definition. Linda Hutcheon drückt es folgendermaßen aus: „There can be no theory of metafiction, only „implications“ for theory, each self-informing work internalizes its own critical context.“⁵⁷

Hier stellt sich erneut die Frage nach der Grenze oder der Unterscheidung zwischen der mise en abyme und der Metafiktion.

„Reflexivité ou auto-reflexivité (Boyd, Siegle, Ashmore), mise en abyme, écriture en miroir, spécularité (Ricardou, Rose, Dällenbach, Bal), récit narcissique ou fiction auto) référentielle (Alter, Hutcheon, Waugh), anti-fiction, non-fiction, récit anti-mimatique (Zavarzadeh, Hume), surfiction, même parfois nouveau roman ou fiction postmoderne (Thiher, Newman).“⁵⁸

Selbstverständlich darf man diese Konzepte nicht alle unter denselben Hut stecken, da sie teilweise bestimmte Aspekte meinen oder einen historiologischen statt eines

⁵⁶ Crila (Hg.), S. 10

⁵⁷ Hutcheon, S. 155

⁵⁸ Crila (Hg.), S. 9

literaturwissenschaftlichen Zuganges verfolgen. Nichtsdestotrotz kann man sie alle dem Sammelbegriff Metafiktion unterordnen. „Metafiction, as it has now been named, is fiction about fiction-that is, fiction, that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity.“⁵⁹ Wie aus diesem Zitat hervorgeht, hat Metafiktion eine sehr grosse Bedeutungsspanne. Die linguistische Identität, von der Hutcheon spricht, ist schliesslich ebenso fragmentarisch, wie es auch die psychische Identität eines Menschen ist, und ebenso schwierig zu definieren. Es ist alles, um den Text herum und alles was sich auf den Text bezieht. Es geht dabei zum Einen um die narrative Struktur des Textes selbst, und zum Anderen um die Rolle des Lesers.

Metafiktion beinhaltet zum Einen bestimmte Lesearten und damit verbundene Dekodierungsmechanismen, und zum Anderen eine bestimmte textuelle Struktur. Die Funktion von Metafiktion kann unterschiedlich und vielfältig sein: satirisch, ästhetisch, ideologisch, politisch oder philosophisch, je nach Kontext des Werkes. Ein weiterer Aspekt der Metafiktion ist, dass sie immer wieder das zeitgenössische Gesellschafts- und Geschichtsbild darstellt beziehungsweise zum Ausdruck bringt. „If our knowledge of this world is now seen to be mediated through language, then literary fiction becomes a useful model for learning about the construction of „reality“ itself.“⁶⁰ Tatsächlich halten wir uns ständig an Konzepten fest, die unseren Alltag gestalten, seien diese politisch, historiologisch oder soziologisch. Die Wirklichkeit kann ebenso als Konstrukt begriffen werden. Die Literatur, welche immer wieder von neuem Konzepte von Wirklichkeit entwirft und gleichzeitig mit der Wahrnehmung von Wirklichkeit spielt, kann in gewisser Weise als Barometer verstanden werden, wie Wirklichkeit konstruiert wird.

⁵⁹ Hutcheon, S. 1

⁶⁰ Waugh, S. 3

3.5. Gerard Genette

Auch Gerard Genette hat sich in seinem Werk *Palimpsestes* mit dem Begriff der mise en abyme auseinandergesetzt, obwohl er den Begriff der Metalepse benutzt und diesen von der mise en abyme abgrenzt. Im Zusammenhang mit dieser Arbeit und dem Konzept der mise en abyme ist seine Definition aber trotzdem relevant und wird daher an dieser Stelle kurz ausgeführt.

„Dans *Palimpsestes*, Gérard Genette nomme métatextualité un des cinq types de transtextualité ou de transcendance textuelle du texte que sont l’intertextualité, le paratexte, la métatextualité, l’hypertextualité et l’architextualité.“⁶¹

Diese Einordnung wird hier nur erwähnt, es wird nicht näher auf diese eingegangen, da es in diesem Kontext zu weit führen würde. Den Begriff der Metalepse grenzt Genette, wie vorhin erwähnt, explizit von dem der mise en abyme ab. Er erläutert diese Unterscheidung in einem Interview mit Jean Pier wie folgt:

„Je pense que la métalepse elle-même est un fait marginal (presque, comme vous dites, un « simple détail », stylistique ou autre) dans le champ des pratiques narratives, et, bien plus généralement, des pratiques représentatives, artistiques ou non : elle y fonctionne comme une transgression ludique (entre la figure et la fiction, il y a le jeu), ce que n’est pas au même degré la « mise en abyme », et encore moins la simple représentation au second degré (« enchâssée »), même si ces pratiques fournissent la plupart des occasions de métalepse (...)“⁶²

⁶¹ Crila (Hg.), S. 9

⁶² <http://www.vox-poetica.org/entretiens/genette.html> (letzter Zugriff: 19.09.2010)

Genette spricht von einem Spiel zwischen der Darstellung und der Fiktion. Er bezeichnet diesen Vorgang auch als *transgression ludique*, also als spielerische Überschreitung dieser Grenze zwischen Fiktion und Form (*entre la figure et la forme il y a le jeu*). Dazu schreibt Ronald Sukenick: „Play is facilitated by rules and roles, and metafiction operates by exploring fictional rules to discover how we each „play“ our own realities.“⁶³

Wichtig hierbei ist vor allem, dass es nicht um Eskapismus geht, da es sich durchaus um in der Realität verankerte Themen handelt und nicht darum, dieser zu entfliehen. Schliesslich geht es darum, die Realität und das damit verbundene Geschichts- und Gesellschaftsbild in Frage zu stellen und nicht darum, eine neue Phantasie-Realität zu kreieren. Dabei geht es auch um die eigene Perspektive von Wirklichkeit und in welcher Form diese ausgelebt wird. Die Regeln, die das Spiel ausmachen sind dabei veränderbar und unterliegen sozusagen einer Dynamik, die allerdings nicht nur individuell bestimmt wird. So evoziert auch die *mise en abyme* immer wieder die Frage, ob wir es sind, die unser Leben schreiben, oder ob es nicht irgendwo einen Autor gibt, der das Szenario unseres Lebens schreibt.

3.6. Dekonstruktion

Man kann von der *mise en abyme* auch im Kontext der Dekonstruktion sprechen. In der Dekonstruktion geht es vordergründig um das unendliche Geflecht von Intertextualität in der Sprache. Es gibt immer ein neues Feld im Feld der Sprache, jedoch niemals unabhängig vom vorhergehenden. Die Sprache wird hier sozusagen als Geflecht ohne Ausweg erkannt, da es keine Kommunikation gibt, die losgelöst von ihr funktioniert. Jacques Derrida kann unter anderen als Vertreter dieser Denkströmung verstanden werden. Im Sinne der Dekonstruktion

⁶³ Crila (Hg.), S. 42

würde der Photograph als Dekonstruktivist von Zeit und Raum arbeiten, da er diese Grenze immer wieder, wenn auch nur scheinbar, überschreitet.

Patricia Waugh meint dazu: „The two processes are held together in a formal tension which breaks down the distinctions between „creation“ and „criticism“ and merges them into the concept of „interpretation“ and „deconstruction“.“⁶⁴

3.7. Der Mikrokosmos und die Unvollständigkeit der Repräsentation

Fernand Hallyn entwirft eine weitere Interpretation der mise en abyme. Er untersucht das Konzept des Mikrokosmos, welches besagt, dass die Welt ein unendlicher Spiegel ihrer selbst ist. Es handelt sich um ein ständiges Spiel mit Bedeutungen und Ähnlichkeiten, es geht um Zeichen und Ikonen. „Car l’homme, interprétant du monde, ne peut être signe, et donc interprétant, que s’il possède également un interprétant.“⁶⁵ Der Mensch interpretiert also die Welt, beziehungsweise die Ordnung der Welt, indem er die Zeichen interpretiert und selbst Zeichen aussendet, da auch er im Ablauf der Welt interpretiert werden will. „Ce que la mise en abyme met en abyme, c’est l’abyme inhérent à la représentation: l’œil du signe ou le signe de l’œil.“⁶⁶ Es geht auch hier um den Kreislauf einer bestimmten Repräsentationsebene welcher durchaus geschichtlich wiedergegeben wird. Auf diesen Prozess der Wiederholung wird im Kapitel Geschichte aus Erinnern und Vergessen noch eingegangen werden.

⁶⁴ Waugh, S. 6

⁶⁵ Hallyn, S. 188

⁶⁶ Hallyn, S. 191

3.8. Typologie

Klaus Meyer Minnemann und Sabine Schlickers haben eine Unterteilung der mise en abyme entworfen, die hier nun dargelegt wird. Dabei wird sowohl Bezug auf Jean Ricardou, als auch auf Lucien Dällenbach genommen. Die so entwickelte Typologie baut sich also auf den bereits dargelegten Untersuchungen auf.

Darin wird zwischen der mise en abyme de l' énoncé, also des Ausgesagten, der mise en abyme de la poétique, und der mise en abyme de l' énonciation, also der Aussage unterschieden. Aus den Kategorien der mise en abyme der Aussage und der mise en abyme des Ausgesagten, gehen dann nochmals jeweils zwei Subkategorien hervor. Diese Subkategorien werden jeweils als horizontal und vertikal bezeichnet.

3.9. Le stade du miroir: Das Spiegelstadium

Schon in der Bibel kommt das Motiv des Spiegels vor. „Vom Teufel zum Blick in den Spiegel verführt, verliert Adam seine göttliche Natur und seine Unschuld- heißt es in einer Vorstellung der kabbalistischen Mystik.“⁶⁷ Freud und Lacan sprechen natürlich in einem anderen Kontext von der ersten Auseinandersetzung mit dem Spiegelbild, doch ist es durchaus wichtig sich in Erinnerung zu rufen, welche Bedeutung das Spiegelbild in den religiösen Traditionen einst hatte, und welche Bedeutung ihm von Freud und Lacan gegeben wird.

⁶⁷ Schleicher, S. 1

„Par l’analyste qui par sa parole lui communique le dessin et le portrait de cette image: parole-miroir montré au regard, ou le sujet puisse se reconnaître en son être.“⁶⁸

Le stade du miroir oder das Spiegelstadium, geht auf Jacques Lacan zurück. Diese Theorie basiert auf der Beobachtung des Psychologen James Mark Baldwin, welcher festgestellt hatte, dass Kinder ab dem sechsten Monat ihres Lebens beginnen, ihr Spiegelbild zu erkennen und es als solches wahrnehmen. Damit einhergehend entwickelt sich das Bewusstsein des Kindes, da es sich mit seinem Spiegelbild identifiziert und sich also gewissermaßen als eine konsistente Identität begreift.

„Si l’on se donne en effet la mimésis de l’image du corps face au miroir et de l’image dans le miroir, le stade du miroir n’est plus qu’un épisode d’un intérêt tout relatif puisqu’il n’y est plus question que d’identifier le même et le même, et donner ainsi en tout l’avantage à la mimésis.“⁶⁹

Lacan beruft sich sehr stark auf Freud, unter anderem auf das von Freud erarbeitete Konzept des „primären Narzissmus“. Dabei meint Freud, dass das Kind, welches sich im Spiegel als Einheit wahrnimmt, im Traum erkennt, dass es noch keine konsistente Einheit bildet. Laut Freud resultieren aus diesem Gefühl Träume, die diese Unvollständigkeit symbolisieren, wie zum Beispiel einzelne Körperteile. „Or ce terme médiat s’impose dans le miroir avec l’évidence d’une image, sans rien encore de la lancinante question accrochée à l’ordre de la représentation.“⁷⁰

⁶⁸ Julien, S. 223

⁶⁹ Le Gaufrey, S. 232

⁷⁰ Le Gaufrey, S. 266

Lacan glaubt, dass das Ich sich aufspaltet. „Le Je n’est pas le Moi.“⁷¹ „D’où l’ultime avancée de Lacan: le moi n’est pas absent, mais il n’est qu’un trou, parce que le miroir l’est.“⁷²

Das Spiegelbild, welches sich also im Spiegel spiegelt, ist das Ich geworden, und jegliche Projektion des eigenen Ich liegt auf diesem Spiegelbild. Der Mensch an sich ist ständig identitären Konflikten ausgesetzt und das in-den-Spiegel schauen ist sicher eine Komponente, die diesen Konflikt auf symbolische Weise wiedergibt. Schliesslich gibt es ja auch das Sprichwort, dass sich jemand nicht mehr im Spiegel anschauen kann, sobald er ein Verbrechen begangen hat, beziehungsweise sich in einem moralischen Konflikt befindet. „L’introduction du regard comme objet petit a au champ de l’Autre va avoir inévitablement une conséquence de poids: la modification de la présentation de la phase du miroir.“⁷³ So wird das Ich also in gewisser Weise durchaus mit dem eigenen Spiegelbild gleichgesetzt.

3.10. Definition

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass es vier übereinstimmende Merkmale gibt, welche die mise en abyme ausmachen. Diese Merkmale sollen eine mögliche Definition darstellen, die sich aufgrund der bearbeiteten Kapitel ergeben haben.

- Als erstes gemeinsames Merkmal gilt sicherlich der Prozess der Wiederholung, der unzählige Male ausgeführt werden kann, oder auch nur ein weiteres Mal. Dieser Prozess kann bildlich vorkommen, so zum Beispiel im Film oder in der bildenden Kunst. Oder er kann sich im Text äussern.
- Ein zweites Merkmal ist die Geschichte in der Geschichte. Diese kann ebenso durch ein Bild und ein oder mehrere weitere Hintergrundbilder dargestellt werden, wie

⁷¹ Lacan, Séminaire II, Cité

⁷² Lacan nach Julien, S. 228

⁷³ Julien, S. 191

auch tatsächlich innerhalb eines Textes, wobei es neben der primären Geschichte noch eine oder mehrere Nebengeschichten geben kann

- Ein drittes Merkmal der *mise en abyme* ist die Metafiktionalität *per se*. Hierbei gibt es allerdings, wie in den vorigen Kapiteln bewiesen wurde, diverse Formen und unterschiedliche Konzepte. Hier geht es aber um das Vorhandensein einer Metaebene, gleich welcher Form, oder auch um das einfache Bewusstmachen der Fiktion.
- Das vierte Merkmal ist der Spiegeleffekt, der sich ebenso bildlich äussern kann, beziehungsweise bildlich verwendet werden kann, oder in abstrakterer abgewandelter Form. Im Verlauf wird das Verwenden des Spiegels anhand der Werke Michael Endes noch genauer untersucht werden.

4. Der Abgrund

Nun fragt sich, was dieses Bodenlose, diese Tiefe eigentlich ist, von der nun schon des Öfteren gesprochen wurde. Schließlich wird ja sprichwörtlich etwas in diese Tiefe gesetzt, wenn wir auf das eingangs erwähnte Bild zurückkommen, welches besagt: „...mettre quelque chose en abyme“, also etwas in die Tiefe oder den Abgrund legen. Es versteht sich von selbst, dass diese Tiefe als Metapher zu verstehen ist, die etwas Bestimmtes darstellen, beziehungsweise einen Gedanken oder eine Emotion unterstreichen soll, der eine besondere Tiefe trägt oder ausdrücken soll.

Paul Valery sagt dazu: „Ce qu’ il y a de plus profond dans l’homme, c’est la peau.“⁷⁴ Damit vertritt er eine sehr pragmatische Einstellung die auch die Tiefenpsychologie negiert. Für ihn gibt es also Dinge, die man ausdrücken kann, und Dinge, die man nicht ausdrücken kann. Hier kann auch Wittgenstein zitiert werden, welcher sagte: „Worüber man nicht reden kann, darüber muss man schweigen.“⁷⁵

Diese Positionen stehen im Gegensatz zur Tiefenpsychologie. Diese geht davon aus, dass die Tiefe das Unbewusste im Menschen und damit Teil eines jeden Menschen ist. „Il n’ y a pas d’être sans profondeur“⁷⁶ Noch wortstärker drückt diesen Gedanken Gilles Deleuze aus, wenn er sagt: „Tout commence par l’ abime.“⁷⁷ Dies wiederum erinnert an Georg Büchners Ausspruch in seinem Stück *Woyzeck*: „Jeder Mensch ist ein Abgrund. Es schwindelt einen, wenn man hinabsieht.“⁷⁸

Der Abgrund steht also auch für eine gewisse Tiefe im Menschen, die jene Dinge zum Vorschein bringt, die der Mensch gerne vergessen will, also Dinge, denen er sich nicht stellen will. Und doch ist dieser Abgrund in jedem Menschen vorhanden, wie das vorhergehende

⁷⁴ Valery, S.57

⁷⁵ Wittgenstein, S.41

⁷⁶ Palem, S. 21

⁷⁷ Palem, S. 33

⁷⁸ Buechner, S. 52

Kapitel gezeigt hat. Kein Mensch ist immun gegen identitäre Konflikte und Problematiken, im Gegenteil gehören diese zum Mensch-Sein dazu. In der Literatur wird diese Tatsache immer wieder aufgezeigt. Michael Ende gehört zu jenen Schriftstellern, die das tun, auch wenn er bestimmt nicht der Erste ist, an welchen in diesem Zusammenhang gedacht wird. Im Verlauf der Arbeit soll die Relevanz seines Werkes im Hinblick auf die *mise en abyme* und darauf was sie repräsentiert, aufgezeigt werden.

5. Michael Ende

Michael Ende ist international hauptsächlich als Kinderbuchautor bekannt. Darüber hinaus verfasste er eine Vielzahl von Texten, die stark surrealistisch geprägt sind und sich eindeutig an Erwachsene richten. Diese sind leider weitgehend unbekannt geblieben und gerade deshalb interessant. Er selbst schrieb: „Ich schreibe überhaupt nicht für Kinder.(...) Ich schreibe für das Kind in uns allen.“⁷⁹ Die Geschichten und Gedankensammlung *Der Zettelkasten* enthält einen kleinen Aufsatz über die Problematik der Zuordnung innerhalb der Literatur: *Gedanken eines zentraleuropäischen Eingeborenen*. Darin schreibt er: „Ich bin ein Primitiver und ich stamme aus einem zentraleuropäischen Reservat. Dieses Reservat heisst Kinderliteratur.“⁸⁰ Aus diesem Aufsatz geht also eindeutig hervor, dass er sich gegen jegliche Kategorisierung stellt und dass ihm der aufgedruckte Stempel des Kinderbuchautors nicht gefällt. Wie aus dieser Arbeit hervorgehen soll, trifft diese Kategorisierung auch tatsächlich nicht zu. Darüber hinaus stellt er auch die durchaus berechtigte Frage in den Raum, warum man für Kinder überhaupt anders schreiben sollte. In seinen Aufzeichnungen spricht Ende von einer Entzauberungsversessenheit in der zeitgenössischen Gesellschaft und diskreditiert diese wiederholt. Aussprüche wie diese brachten ihm allerdings nur wieder Belächelung und den Ruf eines Märchenerzählers von Seiten der Literaturkritik ein. An einer anderen Stelle geht er auf den Begriff des Märchenromans ein, der oft in Verbindung mit ihm erwähnt wird:

„Die Bezeichnung Märchen-Roman als literarische Kategorie ist ja inzwischen in der Literaturwissenschaft schon ganz üblich geworden, so als habe sie seit jeher existiert, deshalb

⁷⁹ Ende, S. 46

⁸⁰ Zettelkasten, S. 55

erlaube ich mir bei dieser Gelegenheit einmal darauf aufmerksam zu machen, dass sie von mir stammt.“⁸¹

Tatsächlich wird dies so gut wie nie erwähnt. Als starker Einfluss auf sein Werk gilt die Literatur der Romantiker, vor allem E.T.A. Hoffmann, auf den ja bereits im Literaturkapitel eingegangen wurde, da er ebenfalls die *mise en abyme* anwandte, und Novalis. Es ist allerdings belegt, dass Michael Ende umfangreiche Literaturkenntnisse besah hatte und sehr unterschiedliche Strömungen studierte, beispielsweise auch die phantastische Literatur, wie Stanislaw Lem. Vor allem aber nimmt er wiederholt Bezug auf Jorge Luis Borges. Auch Michael Endes Bücher können teilweise der Phantastik zugeordnet werden. So zum Beispiel *Die Unendliche Geschichte*.

Die Unendliche Geschichte wurde circa 10 Millionen Mal verkauft und in 40 Sprachen übersetzt. Umso erstaunlicher ist es, dass Endes weitere Werke teilweise nicht mehr erhältlich sind. *Die Unendliche Geschichte* und *Momo* sind wahrscheinlich die Bekanntesten seiner Werke und auch hier fällt es schwer, die Grenze zwischen „Kinderliteratur“ und „Erwachsenenliteratur“ zu ziehen, seine Einwände gegen die Stigmatisierung seiner Werke sind durchaus berechtigt.

Michael Ende wurde 1929 in Garmisch geboren. Er war Sohn des surrealistischen Malers Edgar Ende und wurde eindeutig stark von dessen Bildern beeinflusst. In seinen Geschichten erschafft er immer wieder Bildwelten von besonderer Phantasie, die er beeindruckend in Worte formt. Es kann also davon ausgegangen werden, dass er seinen Zugang zur Phantastik durch seinen Vater vermittelt bekam. Diesem widmete Ende auch das Buch: *Die Archäologie der Dunkelheit* in welchem er sich mit Edgar Endes Bildern auseinandersetzt. Es ist gut möglich, dass er durch seinen Vater die Bilder von Velazquez oder van Eyck kannte und damit einhergehend die Verarbeitung der *mise en abyme* in der bildenden Kunst.

⁸¹ Zettelkasten, S. 266

Während des zweiten Weltkrieges befand sich Michael Ende in Deutschland und erlebte daher die Nazidiktatur mit. In seinem Werk findet sich häufig eine gewisse Ablehnung des herrschenden Systems und der bestehenden Ordnung. Dieser Wille zur Freiheit entstammt sicherlich den negativen Erfahrungen in seinem Heimatland Deutschland. Michael Endes Vater erhielt Berufsverbot, da seine Kunst von den Nazis als entartet bezeichnet wurde. In seinen Büchern finden sich oft Anspielungen auf die Nazidiktatur wieder, so zum Beispiel in *Der Niemandsgarten*. Ende musste sich also mit dem Begriff der Entartung auseinandersetzen, was ihn möglicherweise auch dazu brachte, die Gesetze der Welt per se in Frage zu stellen.

1984 wurde *Die Unendliche Geschichte* von Wolfgang Petersen verfilmt, welcher auch das Drehbuch zum Film schrieb. Michael Ende war über den Film entsetzt und zog seinen Namen aus dem Vorspann zurück, er wird allerdings trotzdem erwähnt. Einer Verfilmung von *Momo* stimmte er 1986 zu. Dabei schrieb er selbst das Drehbuch.

Michael Ende kritisierte sein Leben lang das materialistische Weltbild und die ökonomische Zerstörung der Welt. Immer wieder nahm er an Diskussionen teil, so entstand 1989 ein Gespräch mit Joseph Beuys, *Über Kunst und Politik*.

Der Erzählsammelband *Das Gefängnis der Freiheit* beispielsweise enthält unter anderem eine Borges gewidmete Erzählung: *Der Korridor des Borromeo Colmi*. Hier wird die Zeit- und Raumverschiebung plastisch dargestellt, nämlich durch ein architektonisches Mirakel: Der Korridor. Michael Ende erwähnt wiederholt, dass das Werk von Jorge Luis Borges ihn stark beeinflusst hat. Im Gespräch mit Joseph Beuys nennt er Borges explizit als wichtigen Einflussfaktor. Interessanterweise sagt Ende im Gespräch davor: „Das war immer mein Ziel. So zu schreiben, dass ein Märchenerzähler in Palermo dieselbe Geschichte weiter erzählen kann.“⁸² Darauf erhebt Joseph Beuys Einspruch indem er zurecht bestreitet, dass die Geschichten Borges einfach wiederzugeben sind. Nun sind einige der Geschichten, die

⁸² Kunst und Politik

Michael Ende verfasst hat, tatsächlich in einer Art geschrieben, die es möglich macht, sie mühelos wieder zu erzählen. Ein großer Teil ist aber eher mit den Erzählungen Borges oder auch Kafkas gleichzusetzen. Das wiederkehrende Motiv der Vergeblichkeit, welches auch im Werke von Franz Kafka wiederholt vorkommt, durchsetzt viele seiner Erzählungen.

Vor allem die plastisch geprägten Erzählungen, wie zum Beispiel die oben erwähnte, *Der Korridor des Borromeo Colmi*, gehen sicherlich auf den Einfluss der Bilder seines Vaters zurück. Überhaupt ist der Einfluss der bildenden Kunst auf das Werk Michael Endes sehr stark. Seinen Vater zitiert er zum Beispiel folgendermaßen:

„Das Bild ist prä-logisch, das heisst, es ist vor dem Gedanken da und ist tiefer als der Gedanke. Der abstrakte Begriff ist nichts als ein abgestorbenes Bild.“⁸³

Oft scheint es, als ob er diesen Gedanken für seine Geschichten übernommen hätte, und ebenso von einem Bild ausgehend schreibt. Dies ist interessant im Hinblick auf die Entstehungsgeschichte der *mise en abyme*, die ebenfalls ihren Anfang in der bildenden Kunst hat. Michael Ende setzte sich stark mit dem Motiv des Spiegels auseinander und damit einhergehend mit der *mise en abyme*, die auch des Öfteren in seinen Werken angewendet wird.

⁸³ Zettelkasten, S. 83

6. Die Anwendung der mise en abyme im Werke Michael Endes

Das Motiv der mise en abyme taucht immer wieder in Endes Werk auf. Dadurch entstehen stets Geschichten, die als Parabel für die Wirklichkeit verstanden werden können. Er skizziert eine eigene Welt, die einer absurden Unlogik folgt und damit in gewisser Weise die Wirklichkeit repräsentiert, die ja oft ebenso einer absurden Unlogik zu folgen scheint.

Zur Entstehungsgeschichte der *Unendlichen Geschichte* schrieb Michael Ende zuerst auf einen Zettel: „Ein Junge liest ein Buch und verliert sich am Ende selbst darin.“⁸⁴ Dies ist, wenn auch stark verkürzt, bereits das Prinzip einer mise en abyme.

Das Buch *Der Niemandsgarten* enthält einen Auszug aus einem Interview von 1994. Der Auszug ist mit den Worten betitelt: Was zeigt ein Spiegel, der sich in einem Spiegel spiegelt? An dieser Stelle findet sich auch indirekt eine weitere Definition der mise en abyme:

„Wenn zwei Leser das gleiche Buch lesen so lesen sie dennoch nicht dasselbe. Jeder von beiden bringt in die Lektüre sich selbst ein, seine Gedanken und Assoziationen, seine Erfahrungen, sein Vorstellungsvermögen, sein Niveau. Man kann also durchaus sagen, das Buch sei ein Spiegel, in welchem sich der Leser spiegelt. (...) man kann ebenso gut sagen, der Leser sei ein Spiegel, in welchem sich das jeweilige Buch spiegelt.“⁸⁵

Dies ist eine weitere Definition der mise en abyme. Auch die Reflexivität illustriert den Vorgang der mise en abyme, wenn er schreibt, dass sowohl das Buch als auch der Leser als Spiegel fungieren. Schliesslich gibt er eine mögliche Antwort auf die von ihm selbst gestellte Frage, was sich in einem Spiegel spiegelt, der einen Spiegel spiegelt:

⁸⁴ Zettelkasten,

⁸⁵ Ende, *Niemandsgarten*, S. 302

„Wenn die beiden Spiegel unendlich gross sind, zeigen sie - nichts; sind sie aber begrenzt, so ergibt sich ein „regressus ad infinitum“, ein unendlicher, wenn auch imaginärer Korridor nach beiden Seiten.“⁸⁶ Eben auf diesen Korridor geht Michael Ende später in seiner Erzählung *Der Korridor des Borromeo Colmi* ein.

6.1. Wiederkehrende Motive im Werk von Michael Ende

Es gibt vier ständig wiederkehrende Motive im Werke von Michael Ende. Diese sind:

Der Traum, das Labyrinth, der Spiegel und die Vergeblichkeit.

In gewisser Weise sind diese Motive auch miteinander verknüpft, da sie oft sehr ähnliche Bedeutungen in der Literatur beziehungsweise in der Mythologie hatten. Ausserdem setzt sich Michael Ende immer wieder mit der Frage nach dem Sinn des Lebens und der Existenz des Menschen an sich auseinander. Damit einhergehend beschäftigt er sich auch mit der Sehnsucht nach Freiheit. Diese Themen sind allerdings implizit mit den Motiven verknüpft. Diese vier Motive wiederum sind ebenso mit der *mise en abyme* verbunden, da jedes der Motive in gewisser Weise symbolisch die *mise en abyme* evoziert beziehungsweise reflektiert.

6.1.1. Das Traummotiv

Ein zentrales Motiv der *mise en abyme* ist der Traum. Dieses Motiv wird auch in allen Medien verwendet, besonders im Film und in der Literatur. Der Protagonist wacht beispielsweise aus einem Traum auf, den er und also auch der Leser beziehungsweise der Zuschauer als Realität wahrgenommen haben. Ab diesem Moment fängt dann, wiederum

⁸⁶ Ende, Niemandsgarten, S. 302

scheinbar, die Realität an. Die mise en abyme vollendet aber diesen Bruch, indem der Protagonist, und also auch der Rezipient später erkennt, dass er sich nach wie vor im Traum befindet. „Freud deutet den Traum im Traum als eine Äußerung des esprit d’escalier von Seiten der psychischen Zensur, die, vom Traum überrumpelt, sich im Schachteltraum einen neuen Hüter ihres Schlafes sucht.“⁸⁷

Michael Ende verwendet dieses Motiv sehr oft in seinen Werken. In einer Sammlung von Liedern und Balladen, *Trödelmarkt der Träume*, erschienen 1986, ist die Ballade *Der Liebestraum* enthalten. Darin geht es um einen Jungen, der ein Mädchen träumt. „Jedoch er selbst ist Traumfigur: Im Traum des Mädchens gibt’s ihn nur. Er träumt, sie träumt, er träume, wie sie ihn gerade träumt, er träume sie.“⁸⁸ Damit treibt Ende die Verwirrung bis zum Äußersten, da nicht mehr klar ist, wo der Anfang des Traumes ist. „Wer von den beiden träumt hier wen?“⁸⁹ Dieses Prinzip wird oft in der Literatur verwendet. Jorge Luis Borges widmete dem Motiv des Traumes ein ganzes Buch, *El libro de suneo*. Dieses Buch ist eine Anthologie von Texten, denen zugrunde das Motiv des Traumes liegt. Die Geschichten setzen sich zusammen aus antiken Texten, Texten von allen Kontinenten, bis hin zu modernen Erzählungen, aus einem Zeitraum der über vier Jahrtausende geht. Darin hat Borges Traumbilder und Traumgeschichten - von anderen Autoren und von ihm selbst geschrieben - , gesammelt. Da Michael Ende an diverser Stelle Borges als Einflussquelle nennt, ist es wahrscheinlich, dass er dieses Buch gekannt hat. Auch in *Der Spiegel im Spiegel* findet sich ein expliziter Verweis auf Borges, man könnte sagen, als Hommage auf ihn.

⁸⁷ Nibbrig, S. 106

⁸⁸ Trödelmarkt, S. 36

⁸⁹ ebd.

„Er kannte die schwebende Mondsteinsäule im Tempel von Tiamat und die gläsernen Türme von Manhattan, er hatte vom Blutgeisir auf der Insel Hod getrunken und mit dem blinden Herrn der Bibliothek von Buenos Aires über das Schicksal gesprochen (...).⁹⁰

Bei dem „blinden Herrn der Bibliothek von Buenos Aires“ handelt es sich eindeutig um Jorge Luis Borges, der ja tragischerweise erblindete als er zum Direktor der Nationalbibliothek von Buenos Aires wurde. Borges bezeichnete oft die Literatur per se als gelenkten Traum. Diese Idee ist durchaus auch mit dem Werk Michael Endes vergleichbar, der ebenso oft traumhafte Erzählungen schrieb. Im *Libro de Suenos* kommt eine Geschichte vor, in welcher es heißt:

„No soy mas que la figura de un sueno. Una imagen de Shakespeare es, con respecto a mi, literal y trágicamente exacta: yo soy de la misma sustancia que estan hechos los suenos!...Cuando empezó a sonarme, empecé a existir.“⁹¹

Michael Ende stellte 1983 ein Lesebuch zusammen, worin sich Auszüge aus verschiedenen Texten seiner Lieblingsschriftsteller befinden. Unter anderem enthält dieses Buch auch eine Erzählung von Jorge Luis Borges: *Everything and nothing*. Diese Erzählung endet mit den Worten Gottes: „Auch ich bin nicht Ich, ich habe die Welt geträumt, wie du, mein Shakespeare, dein Werk geträumt hast, und unter den Gebilden meines Traumes bist du, der du wie ich viele und niemand bist.“⁹²

Diesem Buch, welches Michael Ende „*Mein Lesebuch*“ nannte, sind anstelle eines Vorworts „Vierundvierzig Fragen an den geneigten Leser“ vorangestellt. Darin stellt Ende die Frage: „Um sich eine Welt „an sich“, ausserhalb der menschlichen Vorstellungen von der Welt, vorzustellen- bedarf es dazu nicht wenigstens eines Menschen, nämlich dessen, der sich diese

⁹⁰ Der Spiegel, S. 148

⁹¹ Borges, S. 57

⁹² Borges in Ende, S. 249

Welt vorstellt?⁹³ Diese Frage hängt auch eng mit dem Konzept der *mise en abyme* zusammen, da diese selbstverständlich nur dann existieren kann, wenn es ein Original, beziehungsweise ein Ding gibt, welches dann widergespiegelt wird.

In *Der Spiegel im Spiegel* gibt es eine weitere Geschichte, die das Traummotiv beinhaltet. Der Protagonist in der Geschichte ist überzeugt davon, sich in einem Traum zu befinden, er glaubt nicht daran, dass alles, was passiert, auch tatsächlich passiert. Es geht um einen Clown, der alleine im brennenden Zirkus zurückbleibt, während alle anderen fliehen. Er spielt weiterhin auf seiner Trompete: „Alles ist Traum. Ich weiss, dass alles Traum ist. Ich habe es immer gewusst, seit ich angefangen habe zu träumen, dass ich existiere: Diese Welt ist nicht wirklich.“⁹⁴ Er geht, dabei immer den Gedanken tragend, dass er aufwachen müsste. Im Vorbeigehen hört er den Direktor und die Zirkusleute darüber diskutieren, wer das Feuer gelegt haben könnte. Der Clown aber ist überzeugt davon, sich in einem Traum zu befinden. Trotzdem reagiert er auf die anderen, er folgt den Anderen, aber eben „wie im Traume“. Die Stadt liegt im Chaos, Revolten zwischen Soldaten und Verhafteten toben, aber gleichzeitig tut niemand etwas. Der Clown verlässt den Zirkus und sucht eine Adresse. Er kommt zu einem Lokal, in welchem alle Anwesenden schlafen. Der Clown ist immer noch in seinem Gedankenmonolog: „Sie träumen, dass sie träumen. Sie sind in einem anderen Traum. Man soll sie nicht wecken.“⁹⁵ Es soll eine Sitzung eines nicht definierten Komitees stattfinden. Der Direktor ist bereits da, er will dass der Clown mit der Ansprache beginnt. Der Clown zögert erst, doch endlich beginnt er, seine Geschichte zu erzählen. Er fühlt sich durchgehend wie in einem Traum befindlich, als wäre er von der Wirklichkeit durch eine Seifenblase getrennt.

⁹³ Ende, mein Lesebuch, S. 7

⁹⁴ Ende, S. 207

⁹⁵ Ende, S. 218

„Oder weiss unser Trumer am Ende überhaupt nicht, dass er uns alle nur träumt?(...) Ein Gewebe von Träumen, ein Traumdickicht ohne Grenzen, ohne Grund? Sind wir alle ein einziger Traum, den niemand träumt?“⁹⁶

Der Clown bittet das Publikum, ihn nun aus dem Traum zu entlassen. Da wirft einer der Zuhörenden einen Bierkrug auf ihn, und löscht ihn somit vollständig aus. Man weiss nicht, ob der Clown in einen weiteren Traum übergehen wird, oder nicht.

Michael Ende illustriert an dieser Stelle auch die Gefahr, sich vollkommen zu verlieren, an der Grenze zwischen Traum und Wirklichkeit. So fragt Ende auch selbst den Leser: „Wenn Wirklichkeit etwas mit „wirken“ zu tun hat, welche Wirklichkeit hat dann ein Traum?“⁹⁷

Michael Ende setzte sich stark mit der Literatur an sich auseinander und vor allem mit der Rolle des Lesers und des Autors. So finden sich unter den vierundvierzig Fragen auch folgende: „Wenn mehrere Menschen das gleiche Buch lesen, lesen sie dann auch wirklich dasselbe? Wo geschieht das, was zwischen einem Leser und seinem Buch vorgeht?“⁹⁸

6.1.2. Die Spiegelmetapher

Als anschaulichste Metapher für die mise en abyme kann man den Spiegel nennen, welcher das Spiegelbild in einem zweiten Spiegel unendliche Male widerspiegelt, so dass das Original nicht mehr eindeutig als Original erkennbar ist. Die Spiegelung kann auch als abyme bezeichnet werden, da das sich wiederholende Spiegelbild ja auch eine Tiefe vortäuscht, die scheinbar unendlich ist.

Der Spiegel ist ein wiederkehrendes Motiv in der Literatur. Schon die fruhlen Erzählungen, die bereits erwähnten Märchen, nahmen dieses Motiv auf. Das bekannteste Märchen, in welchem

⁹⁶ Ende, S. 223f.

⁹⁷ Ende, mein Lesebuch, S. 9

⁹⁸ ebd. S. 8

der Spiegel eine Hauptrolle spielt, ist wohl *Schneewittchen* der Gebrüder Grimm. Hier wird dem Spiegel die Rolle zuteil, darüber zu entscheiden, wer die Schönste im ganzen Land sei. Dabei geht es allerdings nur um die äußere Hülle und nicht um etwas, was unter der äußerlichen Erscheinung liegen könnte. Die Königin, die den Spiegel täglich befragt, wer die Schönste sei, setzt also ihre Person vollkommen mit ihrer oberflächlichen Erscheinung gleich. Sobald sie nicht mehr als die Schönste gilt, existiert sie sozusagen nicht mehr. So ist also der Spiegel der Wertemassstab ihrer selbst. Der Spiegel kann aber auch eine tiefere Bedeutung wiedergeben, anders ausgedrückt, eine weitere Ebene der Gleichsetzung darstellen. Diese Thematik wurde bereits im Kapitel über das Spiegelstadium *le stade du miroir* näher erläutert. In gewisser Weise ist der Spiegel auch eine Metapher für die Alterität, da er verdeutlicht, dass es immer eine andere Welt gibt, ein anderes Gegenüber, das zusieht, beziehungsweise sich die Welt ansieht. „Le Moi se confirme, mais sous les espèces de l'Autre : l'image spéculaire est un parfait symbole de l'aliénation.“⁹⁹ Es wird also auch der Diskurs zwischen dem Wir und dem Anderen aufgegriffen.

Bei Jorge Luis Borges wird der Spiegel ebenfalls wiederholt verwendet. So schreibt er in der markanten Erzählung *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*: „Vom fernen Ende des Ganges belauerte uns der Spiegel. Wir entdeckten, dass Spiegel etwas Monströses haben...weil sie die Zahl der Menschen vervielfachen.“ Dies hat eine tiefenpsychologische Bedeutung, da er damit indirekt erklärt, dass jeder Mensch mehrere Gesichter hat, da ja in einem Spiegel meist ein Einzelner vervielfacht wird. Diese Vielzahl an Persönlichkeiten haben also auch eine Monströsität per se, da sich dieselbe Person verwandeln kann und damit nicht mehr genau festzumachen ist. Der Spiegel symbolisiert in gewisser Weise die trügerische Klarheit der äußeren Erscheinung. Gleichzeitig spricht er auch das Motiv der Masse an, beziehungsweise der Vervielfachung des Einzelnen zu einer Masse. Diese steht wiederum im Gegensatz zu dem einzelnen Ich, das man im Spiegel erkennt.

⁹⁹ Genette, S. 22

Später spricht er von der trügerischen Tiefe des Spiegels, ein möglicher Verweis darauf, dass man am Ende eben immer nur sich selbst widerspiegelt, trotz der Illusion, etwas anderes darin erkennen zu können. Michael Ende schreibt in *Der Spiegel im Spiegel* die Geschichte von dem Mann aus Buchstaben. Über diesen schreibt er: „Im Leben litt er an Unwirklichkeit.“ Das kann als weiterer Verweis auf die Unschärfe des Spiegels gedeutet werden, ein Fluchtversuch, der durch das Spiegelbild verhindert wird, weil es die Wirklichkeit, in welcher sich der in den Spiegel Schauende befindet, reflektiert.

Michael Ende verfasste 1984 den Sammelband *Der Spiegel im Spiegel. Ein Labyrinth*. Dieses Buch ist ein Sammelband, welcher verschiedene Geschichten versammelt, denen allen ähnliche Motive zugrunde liegen, daher auch der Untertitel *Ein Labyrinth*. Diese Motive sind wie bereits erwähnt: der Traum, der Spiegel, das Labyrinth und die Vergeblichkeit. Die Geschichten sind nicht betitelt, sondern nur durch einen Absatz abgegrenzt. Daher werden diese Erzählungen mit der Seitenzahl bezeichnet. Ende stellt seinem Erzählband die Frage voran: Was spiegelt sich in einem Spiegel der sich selbst spiegelt?

Der Leser kann alle Erzählungen zusammen als Antwort auffassen. In der vorhin erwähnten Geschichte soll ein junger Mann der aus Buchstaben besteht, auf einem Jahrmarkt auf sein eigenes Spiegelbild schießen. „Prüfe dich selbst“ steht über dem Schießstand groß angeschrieben. „Und der Herr aus Buchstaben fühlt sich nicht wirklich genug, um auf eine so gewagte Weise zwischen sich und seinem Spiegelbild zu unterscheiden.“¹⁰⁰ Der Schießstand verspricht, dass man eigentlich nur gewinnen kann, und doch weigert er sich, es zu tun. Diese Erkenntnis versinnbildlicht die Gleichsetzung des Ich mit dem Spiegelbild und dies wiederum geht auf die Widerspiegelungstheorie zurück, dass das Sein das Bewusstsein spiegelt, wobei nicht eindeutig gesagt werden kann, was Illusion ist und was nicht.

¹⁰⁰ Ende, S. 103

Der Mann aus Buchstaben fühlt sich aus einem Zweifel über seine eigene Wirklichkeit heraus nicht imstande die Illusion von der Wirklichkeit zu unterscheiden. Ebenso leidet der Protagonist in der Erzählung *Tlön*, von Borges, an Unwirklichkeit. So kann also zusammengefasst werden, dass der Spiegel die Funktion hat, Unwirklichkeit und Wirklichkeit zu symbolisieren und gleichzeitig durcheinander zu bringen.

Die erste Geschichte in *Der Spiegel im Spiegel* handelt von Hor, der verloren und isoliert in einem leeren Haus lebt, oder vielmehr überlebt. Hor ist als Adaption der griechischen Sage des Minotaurus zu verstehen. Die Erzählung springt zwischen erster und zweiter Person hin und her, am Ende ist es ein Monolog Hors. „Hor träumt niemals, und eigene Erinnerung besitzt er nicht.“¹⁰¹ Und etwas später fragt sich Hor: „Bin ich viele? Und all die anderen, die ich sind, leben dort draussen, ausserhalb jener äussersten, letzten Mauer?“¹⁰²

Die letzte Erzählung des Buches spielt wieder auf diese erste Erzählung an, was allerdings erst aus dem letzten Satz hervorgeht. So ist also das labyrinthartige Buch am Ende ein Kreis. In der letzten Geschichte geht es um die Tochter des Königs, die ihren Bruder aus dem Labyrinth freilassen will. Dazu bittet sie zwei Soldaten, die sich in das Haus begeben sollen, um ihn freizulassen. Doch sie weiss, dass sich keiner der Soldaten, sobald er durch die Tür gegangen ist, an ihren Auftrag erinnern werden wird. „Armer, armer Hor.“¹⁰³

An dieser Stelle kann auch *Der Korridor des Borromeo Colmi* erwähnt werden, der bereits angesprochen wurde. Darin schreibt Ende: „...dass es an verschiedenen Orten der Erde verschiedene Wirklichkeiten gibt, ja dass an ein und demselben Ort durchaus mehrere Wirklichkeiten vorhanden sein können.“¹⁰⁴ Später heisst es dann weiter: „Es wäre gewiss höchst verdienstvoll, wenn ein erleuchteter Geist sich einmal der Aufgabe unterziehen wollte,

¹⁰¹ Ende, S. 11

¹⁰² ebd.

¹⁰³ Ende, S. 235

¹⁰⁴ Ende, S. 82

eine Geographie der Wirklichkeiten zu schreiben.“¹⁰⁵ Die Zeit und die Wirklichkeit sind beides Begriffe, die nicht angreifbar sind und an denen sich doch gleichzeitig das gängige Weltbild der Gesellschaft festhält. Im Werke Michael Endes und Jorge Luis Borges werden diese in immer anderer Form in Frage gestellt.

Auf Seite 45 in *Der Spiegel im Spiegel* fängt die Geschichte eines Balletttänzers an, der vergeblich darauf wartet, dass sich endlich der Vorhang öffnet. „Von Zeit zu Zeit, wenn die Ermüdung ihn zwingt, wechselt er die Stellung, sozusagen in sein seitenverkehrtes Spiegelbild sich verwandelnd.“¹⁰⁶ Der Vorhang geht nach wie vor nicht auf, so dass der Tänzer gezwungen ist, seine Haltung erneut zu wechseln: „...sich von neuem in das seitenverkehrte Spiegelbild seines gespiegelten Spiegelbildes verwandelnd.“¹⁰⁷ Ende spricht hier die Möglichkeit der unendlichen Widerspiegelung des Spiegelbildes an, das durch das Warten noch verstärkt wird. Dies erinnert wieder an das Beispiel der russischen Puppen, die sich ebenso unzählige Male in ihr kleineres Ebenbild verwandeln. Da der Tänzer immer wieder hofft, dass sich der Vorhang doch noch irgendwann öffnet, wagt er es auch nicht, den Ort zu verlassen. „Er begann nachzurechnen, wie oft er sich wohl schon in sein Spiegelbild und das Spiegelbild seines Spiegelbildes verwandelt haben mochte...“¹⁰⁸ Und ebenso wie der Tänzer unendlich und vergeblich wartet, da sich der Vorhang nicht öffnet, spiegelt er sich unendlich und unzählbare Male im Spiegel wider während die Zeit vergeht.

Er versetzt sich gewissermaßen in eine statische Form der *mise en abyme*, wobei sich der Tänzer nur ständig selbst widerspiegelt. Einen passenden Vergleich dazu findet Umberto Eco, wenn er feststellt: „Das Blatt Papier, auf das ich schreibe, ist (auf der makroskopischen Ebene meiner perzeptiven Erfahrung und der praktischen Zwecke, für die ich es bestimme) ein

¹⁰⁵ ebd. S. 82

¹⁰⁶ Ende, S. 45

¹⁰⁷ ebd. S. 46

¹⁰⁸ ebd., S. 47

Duplikat des Blattes, das ich soeben vollgeschrieben habe.“¹⁰⁹ So erscheint die mise en abyme immer wieder als Spiegelform, wobei der Inhalt der Spiegelung meist selbstreflexiv auftritt.

Ende schrieb ausserdem ein Märchen, welches den Titel trägt: *Der Tod und der Spiegel*. Darin geht es um ein Mädchen, das mit dem Tod spielt, da es sonst keine Spielkameraden hat. Doch ein Spiegel, der in dem Haus hängt, wird eifersüchtig, da das Kind ihn nie ansieht. „Was ist ein Spiegel, in den niemand blickt?“¹¹⁰ Und irgendwann blickt das Mädchen wirklich in den Spiegel und sieht darin sein eigenes Totengesicht. In dieser Geschichte ist der Spiegel erneut Träger der Eitelkeit. Als das Kind seine äußere, aber schon tote Hülle sieht, ist es so entsetzt, dass es stirbt. So gewinnt der Spiegel dadurch, indem er die äußere Hülle als einzige Wahrheit darstellt, und das Mädchen vergisst vollkommen, dass es ja auch eine innere Wahrheit hat. Interessant ist dies vor allem in Hinblick auf Lacan und das Konzept zu le stade du miroir, da das Kind sich noch nicht als eigene Identität begreift und daher diesem Spiegelbild ausgeliefert ist. Im Unterschied zu „(...) erwachsenen Menschen, die bereits Zeichen produzieren und sich als Subjekte wahrnehmen und die vor allem eine gewisse Vertrautheit mit Spiegelbildern haben.“¹¹¹

Wie bereits in einem der vorangehenden Kapitel erwähnt wurde, kommt der Spiegel besonders oft in der bildenden Kunst vor. „Le miroir est, depuis le moyen age, l’attribut ordinaire de la vue dans les Allegories des cinq sens et le motif de la femme au miroir, utilisé ailleurs pour symboliser tantot la Prudence, tantot la Vanité (...).“¹¹² Hart Nibbrig skizziert an einer Stelle die passende und nicht zu beantwortende Frage, welche damit im Zusammenhang steht:

¹⁰⁹ Eco, S. 38

¹¹⁰ Zettelkasten, S. 45

¹¹¹ Eco, S. 29

¹¹² Georgel/Lecoq, S. 270

„Aus all den Spiegelbildern und Spiegeltexten, die hier vorgeführt wurden, tönt das Echo der Frage: Wer bin ich im Spiegel meiner Rede, im Spiegel der Bilder, die ich mir und anderen von mir mache?“¹¹³

Diese Suche nach einer Identität geht auch einher mit der vergeblichen Suche nach der Definition des eigenen Ich. Darum geht es auch Lacan wenn er den Spiegel als Schwelle zwischen dem Imaginären und dem Symbolischen definiert.

Auch in der Geschichtswissenschaft oder der Ökonomie wird der Spiegel häufig als Motiv verwendet, da er ebenso diesen Kreislauf darstellt.

„Il y a quelque chose, au niveau de toute l'économie politique, de ce que décrit Lacan dans le stade du miroir: à travers ce schème de production, ce miroir de la production, la prise de conscience de l'espèce humaine dans l'imaginaire.“¹¹⁴

6.1.3. Das Labyrinth

Das Labyrinth stellt ein weiteres Motiv der mise en abyme dar, da das Labyrinth, wie man sagen könnte, extra dafür angelegt worden ist, um sich darin zu verirren. Es existiert also als Irrgarten und als Rätsel und hat eigentlich keine andere Funktion als diese. Und so kann auch die mise en abyme weitergespannt werden, bis sie einem Irrgarten beziehungsweise einem Labyrinth ähnelt.

Das erste Labyrinth war vermutlich eine Zeichnung. Laut Lexikon handelt es sich bei einem Labyrinth um ein architektonisches Terrain:

¹¹³ Nibbrig, S. 304

¹¹⁴ Baudrillard, S. 12

» Vaste enclos antique comportant un réseau de salles et de galeries, souterraines ou en surface, enchevêtrées de manière qu'on puisse difficilement en trouver l'issue. Ensemble formant un réseau compliqué d'éléments dans lesquels il est possible de se perdre. »¹¹⁵

Eine andere Definition lautet folgendermaßen : « XV. siècle: grec : laburinthos. Construction remplie de détours inextricables, mot égéen. »¹¹⁶ In der Literatur wurde das Motiv bereits durch die griechische Mythologie eingeführt, durch die Sage des Minotaurus, welche unter anderem Ovid niederschrieb. Das Labyrinth existiert als architektonisches Konstrukt, aber auch als Metapher, beziehungsweise Symbol. Das Labyrinth funktioniert in der Literatur auch als Metapher für die Zeit. Jeder Abschnitt im Labyrinth kann ein Lebensjahr symbolisieren. Diese Metaphorik findet sich auch oft in der bildenden Kunst wieder, beispielsweise im Werke von Alfred Kubin. Michael Ende, der durch den Einfluss seines Vaters Bilder aus dem Surrealismus kannte, war sicherlich stark von der bildenden Kunst beeinflusst als er seine Geschichten schrieb und es ist naheliegend, dass er das Werk von Alfred Kubin kannte.

Das Labyrinth kommt häufig in den Erzählungen von Michael Ende vor, so zum Beispiel in der Erzählung auf Seite 13 in *Der Spiegel im Spiegel*. Hier geht es um einen Jungen, der versucht aus einer fiktiven Labyrinthstadt auszubrechen. Die Labyrinthstadt kann als Metapher für das Universum an sich verstanden werden. Dazu schreibt Michel Leiris in *L'Age d'Homme*, aus dem Jahre 1939: „Car si d'un coté l'univers est décrit comme un vaste enclos ou l'on entasse des détritius divers, de l'autre il ne fait aucun doute que de cet enclos il faut sortir.“¹¹⁷

¹¹⁵ <http://www.cnrtl.fr/definition/labyrinthe> (letzter Zugriff: 28.01.2011)

¹¹⁶ Le Robert, S. 311

¹¹⁷ Leiris, S. 19

Die Labyrinthstadt beinhaltet allerdings ein Rätsel: „Nur wer das Labyrinth verlässt, kann glücklich sein, doch nur der Glückliche vermag ihm zu enttrinnen.“¹¹⁸ Um dem Labyrinth zu entkommen, hatte sich der Junge Flügel erträumt, um so dem Unglück entfliehen zu können. Diese sind also durch Traumarbeit entstanden. Der Junge ist bereits auf dem Weg hinaus, doch immer wieder macht er halt und lässt sich aus Mitleid von den Unglücklichen eine Last anhängen, bis er so schwer ist, dass er sich kaum mehr fortbewegen kann. Endlich begreift er, dass er die Lasten anzunehmen, verweigern hätte sollen und wird so selbst zu einem Unglücklichen. So geht es also nicht nur um eine individualistische Form von gefangen sein, sondern auch um die Rolle in der Gesellschaft, mit der man, im doppelten Sinne, vernetzt ist. Hier stellt sich auch die Frage, ob es immer richtig ist, gut zu sein. Wobei „gut“ auch wieder als relatives und konstruiertes Konzept hinterfragt werden muss. Die Moral der Geschichte ist ja, dass der Junge nur alleine hätte entkommen können, beziehungsweise nur er allein hätte seinem Unglück entkommen können; während es aber unmöglich ist, das Unglück aller anzunehmen und ihm dann immer noch zu entkommen.

An einer anderen Stelle in *Der Spiegel im Spiegel*, der Erzählung der Seite 226, sagt die Protagonistin:

„Glauben sie denn im Ernst, die Welt hier draußen gehöre nicht schon zum Labyrinth? Das Dasein dieser Tür macht, dass es kein Davor und kein Dahinter mehr gibt. Auch diese Welt ist nur einer der vielen Träume, die sie geträumt haben und noch träumen werden.“¹¹⁹

Dies ist ein typisches Manöver der *mise en abyme*; der Hinweis darauf, dass der Zuseher, beziehungsweise der Leser, schon längst Teil der Geschichte, und damit Teil der *mise en abyme*.

¹¹⁸ Ende, S. 13

¹¹⁹ Ende, S. 232

Der Erzählsammelband *Der Spiegel im Spiegel* ist selbst wie ein Labyrinth aufgebaut, da die Geschichten scheinbar nicht miteinander zusammenhängen und der Leser sich also innerhalb der einzelnen Geschichten verlieren kann. Sie sind graphisch voneinander abgetrennt, haben aber keine Titel oder Kapitelangaben. Es kommen immer wieder ähnliche Motive vor und die letzte Geschichte steht in direktem Zusammenhang mit der ersten, wodurch sich der Kreis von Anfang und Ende sozusagen schließt. Die Protagonistin der letzten Erzählung spricht explizit von Hor, ihrem Bruder der im Labyrinth lebt, und Hor ist auch der Protagonist der ersten Erzählung.

Das Labyrinth verkörpert in gewisse Weise auch eine *mise en abyme*, weil es sich beim Labyrinth um eine Selbstspiegelung handeln kann. Das Labyrinth kann der Form nach sich selbst unzählige Male wiederholen, ebenso wie die russischen Puppen, welche sich selbst immer wieder enthalten.

6.1.4. Das Motiv der Vergeblichkeit

Wie bereits aus den vorigen Kapiteln hervorgegangen ist, findet sich oft das Motiv der Vergeblichkeit im Werke Michael Endes. Die Protagonisten in seinen Werken machen häufig Dinge oder begehen Aktionen, im gleichzeitigen Wissen, dass es umsonst ist und dass sie ihr Ziel nicht erreichen werden. Es handelt sich also um ein sisyphossches Vergeblichkeitsmotiv, da die Protagonisten oder Handelnden nicht von ihrem Tun ablassen. Sie sind also von einer absurden Hoffnung geleitet, obwohl sie gleichzeitig wissen, dass ihr Tun hoffnungslos ist. Aufgrund dieser grotesken Erwartungshaltung verbleiben sie dann in ihrem Zustand beziehungsweise in der jeweiligen Situation. Dieses statische Gleichbleiben wird besonders

gut in der Geschichte des Balletttänzers illustriert, welcher in einer bestimmten Körperhaltung verharrt und auf das Aufgehen des Vorhangs wartet.

Auch in der Bildenden Kunst tritt das Motiv der Vergeblichkeit wiederholt auf. So gab es bereits 1663 anlässlich dieses Themas eine Ausstellung im Kunstmuseum in Lille, mit dem Titel „L'Allegorie des vanités du monde“. Dabei ging es auch um die Vergänglichkeit der Gemälde und den nicht aufhaltbaren Verfall der Bilder, aber auch der Menschen, und vor allem um die Vergänglichkeit des Malers selbst. Das Labyrinth steht auch als Symbol für die Vergeblichkeit, ist es doch absichtlich so angelegt, dass die Möglichkeit besteht, nie wieder herauszufinden.

Die Vergänglichkeit und die Vergeblichkeit sind Motive, die oft miteinander einhergehen. Es ist vergeblich, gegen die Vergänglichkeit anzukämpfen und da der Mensch an sich vergänglich ist, ist auch der vergebliche Versuch des Ankämpfens am Ende vergänglich. In Michael Endes Werk tauchen diese beiden Motive in stets anderer Form auf, der Mensch versucht vergeblich seiner Vergänglichkeit zu entkommen oder seinem Dasein einen Sinn zu geben und landet dabei oft in absurden Zwischenwelten, welche die Vergänglichkeit der Existenz darstellen.

6.1.5. Der Mythos des Sisyphos

Der Mythos des Sisyphos ist wohl das Paradebeispiel aus der Literatur um die Vergeblichkeit darzustellen. Das Motiv wurde immer wieder aufgegriffen und kommt auch im Werke Michael Endes wiederholt vor. Homer beschreibt Sisyphos in der *Odyssee* folgendermaßen:

„Und weiter sah ich den Sisyphos in gewaltigen Schmerzen: wie er mit beiden Armen einen Felsblock, einen ungeheuren, fortschaffen wollte. Ja, und mit Händen und Füßen stemmend, stieß er den Block hinauf auf einen Hügel. Doch wenn er ihn über die Kuppe werfen wollte, so drehte ihn das Übergewicht zurück: von neuem rollte dann der Block, der schamlose, ins Feld hinunter. Er aber stieß ihn immer wieder zurück, sich anspannend, und es rann der Schweiß ihm von den Gliedern, und der Staub erhob sich über sein Haupt hinaus.“¹²⁰

Die Götter bestrafte Sisyphos so, dass jegliche Mühe und Arbeit am Ende umsonst ist, da sie sich, wahrscheinlich zurecht, keine schlimmere Strafe vorstellen konnten. Genau das macht auch die Faszination des Sisyphos aus, dass er dieses Schicksal erträgt und sich nicht in den Selbstmord flüchtet. Schliesslich lebt er im Bewusstsein, dass der Stein jedesmal wieder bergab rollen wird, sobald er oben angekommen ist. Auch aufgrund dieser Tatsache wird Sisyphos oft als Held des Absurden bezeichnet. Albert Camus nahm den Mythos des Sisyphos zum Anlass eine Philosophie des

¹²⁰ Homer, S.23

Absurden zu schreiben und brachte 1942 *Le mythe de Sisyphe* heraus. Er geht davon aus, dass der Mensch per se in einer absurden Situation lebt, da er immer wieder zwischen der Erkenntnis der Sinnlosigkeit der Welt und der Suche nach einem Sinn lebt.

“Mais ce qui est absurde, c’est la confrontation de cet irrational et de ce désir éperdu de claret don’t l’appel résonne au plus profond de l’homme. L’absurde depend autant de l’homme que du monde.”¹²¹

Am Ende hängt das Absurde also ebenso von der Welt ebenso ab wie vom Menschen. Die Absurdität muss ja von einem Rezipienten als solche erkannt beziehungsweise wahrgenommen werden.

¹²¹ Camus, S. 39

7. Einzelne Werke von Michael Ende

7.1. Die unendliche Geschichte

Michael Ende verwendet die *mise en abyme* in seinem Roman „*Die unendliche Geschichte*“. Dies ist gleichzeitig wohl auch das bekannteste seiner Bücher. Es geht um einen Jungen, der ein Buch mit dem Titel *Die Unendliche Geschichte* findet und dieses Buch in der Dachkammer der Schule liest.

Anfangs wird hier auch die Geschichte von Bastian, dem Protagonisten, selbst erzählt. Zuerst werden seine private Geschichte sowie seine Familienverhältnisse beschrieben und erst nebenbei wird die Geschichte des Phantasiereiches Phantasien eingeführt. Diese Geschichte liest der Junge in einem Buch, er ist also anfangs auf derselben Ebene wie der Leser selbst. Die *mise en abyme* fängt also ähnlich, wie bei André Gide, sehr klassisch an. Sie wird auch auf plastische Weise dargestellt, indem die Geschichte von Bastian, dem Hauptprotagonisten in roter Schrift geschrieben wird, und die Geschichte in Phantasien in grüner Schrift. Schliesslich tritt Bastian aber in die Geschichte welche er liest, selbst ein. Zum ersten Mal gibt es eine Überschneidung, eine *mise en abyme*, auf Seite 70, als Bastian einen Schreckensschrei ausstösst und dieser in Phantasien gehört wird. Erst etwas später tritt dann die tatsächliche *mise en abyme* auf, auf Seite 99:

„Bastian fuhr zusammen, als er begriff, was er da eben gelesen hatte. Das war ja er! Es war doch überhaupt nicht möglich, dass in einem gedruckten Buch etwas stehen konnte, was nur in diesem Augenblick und nur für ihn zutraf.“¹²²

¹²² Unendliche Geschichte, S. 99

Um Phantasien zu retten, muss jemand aus der Menschenwelt der Kindlichen Kaiserin einen neuen Namen geben. Als Bastian erkennt, dass er derjenige ist, der dies tun muss, tritt er in die Geschichte ein, wodurch vorübergehend die *mise en abyme* unterbrochen wird, da Bastians eigene Geschichte und die Geschichte Phantasies eins werden. Dies wird auch farblich gekennzeichnet, die folgenden Kapitel sind alle in grüner Schrift gehalten. Das bedeutet aber nicht, dass er nicht zwischen Wahrheit und Lüge unterscheiden würde. In der Unendlichen Geschichte braucht die Kindliche Kaiserin, die Kaiserin von Phantasien, einen neuen Namen. Die Begründung ist folgende: „Nur der richtige Name gibt allen Wesen und Dingen ihre Wirklichkeit. Der falsche Name macht alles unwirklich. Das ist es, was die Lüge tut.“¹²³ Ende unterscheidet ganz explizit immer zwischen Wahrheit und Lüge.

Ende hat immer wieder einen gewissen moralischen Anspruch in seinen Werken. Wenn sich auch Raum und Zeit verschieben können, richtig und falsch gibt es weiterhin. „Confronté à l'arbitraire du sens de l'interprétation, la compréhension est une *mise en abyme* de la représentation.“¹²⁴ Hat ein Ding also einen falschen Namen, so kann es auch nicht mehr richtig repräsentiert werden.

Auf Seite 188 gibt es dann erneut eine *mise en abyme* im klassischen Sinne, als der Anfangsteil des Buches wiederholt wird und der Protagonist sich selbst als der Beschriebene erkennt.

„Was da erzählt wurde, war seine eigene Geschichte! Er, Bastian, kam als Person in dem Buch vor, für deren Leser er sich bisher gehalten hatte! Und wer weiss, welcher

¹²³ Unendliche Geschichte, S. 170

¹²⁴ Jeudy, S. 14

andere Leser ihn jetzt gerade las, der auch wieder nur glaubte, ein Leser zu sein- und so immer weiter bis ins Unendliche!¹²⁵

Hier beschreibt Michael Ende in kurzen Sätzen die *mise en abyme*. Er erklärt dem Leser innerhalb der Fiktion, was er tut, während er es tut. Hier könnte man von einer weiteren Ebene der *mise en abyme* sprechen, da der Autor selbst beschreibt, was er gerade tut, wenn auch durch die Worte eines Protagonisten in seinem Buch. Er spricht den Leser an und durchbricht dadurch die runde Form der Fiktion, indem er bewusst macht, dass er eine bestimmte Form der Fiktion anwendet. Der Titel *Die unendliche Geschichte* lässt bereits an die *mise en abyme* denken, da die Geschichte theoretisch unendlich fortgesetzt werden könnte. Hätte der Protagonist sich entschlossen, in der Geschichte zu bleiben, hätte es kein Ende gegeben, er hätte sich in der Geschichte verloren.

7.2. Im Klassenzimmer

In *Der Spiegel im Spiegel* findet sich auf Seite 181 eine Geschichte, welche die *mise en abyme* wieder in einer weiteren Form darstellt. Sechs Personen sitzen in einem Klassenzimmer, in welchem es unaufhörlich regnet und warten auf den Lehrer. Es sind zwei Männer, zwei Frauen und zwei Kinder. Vor der Tafel liegt bewegungslos ein Knabe im Seiltänzerkostüm. Endlich entsteht eine gewisse Form von Gemeinschaft unter den sehr unterschiedlichen sechs Personen, da sie nun nach vorne gehen um den Knaben mit ihren Schirmen zu bedecken. Dieser erwacht schliesslich. Die Personen sind sich einig, dass sie den versperrten Raum verlassen wollen.

¹²⁵ ebd. S 188

Der Knabe im Seiltänzerkostüm meint: „Man kann überall heraus, wenn man den Traum wandeln kann.“¹²⁶ Dies kann auch eine Anspielung darauf sein, dass sich die ganze Geschichte als Traum abspielt, und die Personen alle geträumt werden. Das würde bedeuten, dass sich eine weitere Traumebene abspaltet, da die geträumten Figuren selbst zu handelnden Akteuren im Traum werden. „Traumwandeln heisst eine neue Geschichte erfinden und dann selbst in sie hinüberspringen.“¹²⁷ Um eine neue Geschichte zu erfinden, kommen sie auf die Idee, ein Theaterstück aufzuführen. „Wir sind Zuschauer und Darsteller zugleich. Und was wir spielen ist Wirklichkeit.“¹²⁸ Die Personen errichten eine Bühne und malen verschiedene Korridore an die Tafel. Und endlich springen sie alle in das Bild hinein, auf der Suche nach einer neuen Geschichte. „Der unaufhörliche Regen wusch nach und nach das Bild von der Tafel.“¹²⁹

Hier gibt Michael Ende ein weiteres Beispiel für eine plastische mise en abyme. Dabei thematisiert er zum Einen die Ebene der Darstellung in der Darstellung, da die Personen zu Akteuren in ihrer eigenen Geschichte werden. Das Theater im Theater könnte als pirandellianische Referenz gedeutet werden. Und zum Anderen spielt er erneut mit dem Traummotiv, wobei es wieder dem Leser überlassen bleibt, die Geschichte als Traum zu deuten oder nicht.

¹²⁶ Ende, S. 187

¹²⁷ Ende, S. 187

¹²⁸ Ende, S. 188

¹²⁹ Ende, S. 190

7.3. Nieselpriem und Naselküss

Das Motiv der Vergeblichkeit taucht auch in der Geschichte *Nieselpriem und Naselküss* auf, welche sich im Sammelband *Der Zettelkasten* findet. Ein Forschungsreisender kommt an einen unbestimmten Ort und findet einen Wegweiser. Dieser zeigt die beiden Namen „Nieselpriem und Naselküss“ an, wobei der Weg zum Naselküss vollkommen verwachsen und undurchdringlich scheint, und daher jeder den Weg zum Nieselpriem einschlägt. Mit jedem Schritt nach vorwärts scheint der Weg, der zurück liegt, zu verschwinden. Oben angekommen erwartet ihn eine eigenartige Gestalt, welche ihm erläutert, dass er an einem „Mangel“ leidet, welcher sich darin äussert, dass jeder, sobald er ihn verlassen hat, ihn im selben Moment wieder vergisst. Bei seinem Bruder verhalte sich das umgekehrt: „Erstens, weil Sie bei ihm immer erst hinterher wissen werden, dass sie ihm begegnet sind, und zweitens, weil sie sich an mich nicht mehr erinnern können, sobald wir uns getrennt haben.“¹³⁰ Das scheint einer absurden Logik zu entsprechen, die nur in einer absurden Welt Sinn macht.

Der Forschungsreisende kommt zurück zu seinem Schiff und trifft auf den Kapitän, dieser „schrieb am werweisswievielten Band seines umfangreichen Romans, der von einem Kapitän handelte, welcher an einem Buch schrieb, das von einem Kapitän handelte, welcher an einem Buch schrieb...“¹³¹ Hier kommt wieder die *mise en abyme* vor, und zwar im doppelten Sinne, zum Einen, da die Geschichte des Kapitäns in der Geschichte des Forschungsreisenden kurz erzählt wird. Zum Anderen, weil der

¹³⁰ Der Zettelkasten, S. 34

¹³¹ Der Zettelkasten, S. 38

Kapitän selbst die „klassische“ mise en abyme anwendet. An dieser Stelle geht es auch wieder um die unendliche Wiederholung einer Sache, in diesem Fall, des Textes. Am Ende gibt es gar keinen Inhalt mehr, als die Wiederholung selbst, des Kapitäns der an einem Buch schrieb, das von einem Kapitän handelt, welcher an einem Buch schrieb....

Der Forscher erzählt dem Kapitän, dass er auf einen grotesk aussehenden Mann getroffen war, der meinte, er suche vermutlich den Nieselpriem, den es aber gar nicht gäbe, oder könne er ihn etwa sehen. Er fügt hinzu: „Auch sie, mein Herr, bemerken mich jetzt nicht. Sie werden sich erst später an mich erinnern.“¹³² Michael Ende schickt also den Leser auf eine absurde Spurensuche der Wirklichkeit. Auch dies ist ein Leitmotiv in seinem Werk, da er immer betont, dass es „die Wirklichkeit“ nicht gibt, nur verschiedene Wahrnehmungen dieser. Als der Kapitän sich die verwirrende Erzählung angehört hat, fragt er den Forschungsreisenden:“ Haben sie den Kerl mit aufs Schiff gebracht?“¹³³ Woraufhin der Forschungsreisende antwortet: „Das wüsste ich auch gern.“¹³⁴

Das Ende wird also offen gelassen, was den Eindruck der Verwirrung noch einmal verstärkt, da es weder für den Protagonisten in der Geschichte selbst noch für den Leser eine Auflösung gibt. Die Geschichten Michael Endes funktionieren also nach einer absurden Unlogik, es bleibt dem Leser überlassen, diese zu entwirren. Die mise en abyme tritt in ihrer Rolle als Durchschneidung der runden Erzählung auf.

¹³² ebd. S. 39

¹³³ Der Zettelkasten, S. 39

¹³⁴ ebd. S 39

7.4. Die Absteige

Das Motiv der Vergeblichkeit kommt auch in dem unvollendeten Theaterstück *Die Absteige* vor, welches sich ebenfalls in dem Sammelband *Der Niemandsgarten* findet.

Ein Mann sitzt in einem Hotelzimmer und wartet. Plötzlich geht die Türe auf und ein Herr blickt herein, scheint ihn aber nicht zu kennen und geht wieder. Er kommt aber ein weiteres Mal und will ein Gespräch anfangen. Das Gespräch kommt nur langsam in Gange und schliesslich schlägt ihm der Mann unvermittelt ins Gesicht, dabei ausrufend: Komm heraus! Es stellt sich heraus, dass die beiden Männer einander kennen. Der Mann im Zimmer ist ein ehemaliger Priester, der sich in ein Mädchen verliebte, welches der andere Mann, ein Arzt, behandelte. Das Mädchen ist angeblich tot und seither wartet der ehemalige Priester vergeblich auf seine Geliebte. Als die Vermieterin ihn nach einigen Wochen hinauswerfen will, weigert er sich zu gehen, überall im Zimmer hat er Kerzen aufgestellt. Plötzlich erscheint das Mädchen, auf das er schon so lange gewartet hat, im Zimmer. Beide waren vom Tod des jeweils Anderen überzeugt und doch waren sie auf der Suche nacheinander. Auch hier erscheint wieder das Motiv des vergeblichen Wartens, nichts ist schliesslich endgültiger als der Tod, und doch gaben beide das Warten nicht auf. Sie wollen aufeinander zugehen, doch jedesmal, wenn sie sich einander nähern, hält irgendetwas sie davon ab. „Er will auf sie zu, sie läuft ihm entgegen, kurz ehe sie einander erreichen, biegen sie wie durch plötzliche Willensänderung nach verschiedenen Seiten ab und stehen entfernt. Sie werden sich dessen nicht bewusst, aber sie beginnen zu leiden.“¹³⁵

¹³⁵ Der Niemandsgarten, S. 121

Sie unternehmen mehrere vergebliche Versuche sich einander zu nähern, die jedoch alle scheitern. Es gibt aber keinen wirklichen Grund, warum sie sich nicht einander nähern können, man weiss nicht, was sie davon abhält, zusammen zu kommen. Im Zwischentext notiert Ende: „Dabei ist wichtig, dass es nicht so scheint, als etwas Äußeres sie voneinander trennt, sondern so, als ob sie nicht wollen könnten, was sie wollen.“¹³⁶

Räumlich sind sie ständig voneinander getrennt, aber von Zeit zu Zeit sprechen sie auch aneinander vorbei, als ob sie sich in unterschiedlichen Wirklichkeiten befinden würden. Schließlich bringt der Mann dies auch zum Ausdruck: „Das Leben ist unerträglich unwirklich! Damals sagte ich mir: Wenn wir nichts sind als Bilder eines endlosen Traumes, dann musst du versuchen, etwas über den Träumer zu erfahren. Denn der ist die einzige Wirklichkeit.“¹³⁷ Hier erscheint also das Motiv des Traumes zusammen mit dem Motiv der *mise en abyme*, da es sich um „endlose“ Bilder eines Traumes handelt. Wenn der Träumer als die einzige Wirklichkeit bezeichnet wird, so heisst das auch, dass die Wirklichkeit angezweifelt wird. Der Traum, der ja ebenso ein Abbild der Wirklichkeit beziehungsweise der Auseinandersetzung mit ihr ist, scheint wahrer, oder wirklicher, als die scheinbare Wirklichkeit. „Ich wollte ausbrechen aus diesem lächerlichen und grauenhaften Spiegelkabinett, das uns immer nur uns selbst in tausend Facetten reflektiert. Aber es war vergeblich.“¹³⁸ An dieser Stelle findet sich ein weiterer Verweis auf die *mise en abyme*, die ja in gewisser Weise genau dieses Spiegelkabinett ist, welches uns immer wieder uns selbst reflektiert. Der Hinweis darauf, dass es vergeblich ist, daraus auszubrechen, reflektiert das ewige Scheitern und im Widerspruch dazu stehend, das Wissen um die Vergeblichkeit und der ewige Versuch, es doch zu tun. Womit wir erneut bei Sisyphos sind.

¹³⁶ ebd. S 124

¹³⁷ Der Niemandsgarten, S. 125

¹³⁸ ebd. S. 126

Der gesamte Erzählband *Der Spiegel im Spiegel* mit dem Untertitel *Ein Labyrinth* ist mit achtzehn Zeichnungen von Edgar Ende versehen, die Michael Ende wahrscheinlich zu den Erzählungen inspiriert haben. Schon der Buchtitel verweist auf den starken symbolischen Charakter des Buches, das Motiv des Spiegels sowie des Labyrinthes taucht immer wieder auf und bestimmt auch den roten Faden des Buches.

7.5. Die Mansardenkammer

Ein weiteres Beispiel für das Motiv der Vergeblichkeit ist die Geschichte der Mansardenkammer, die sich ebenfalls im Sammelband *Der Spiegel im Spiegel* befindet. Darin geht es um das Schicksal eines Studenten, der unaufhörlich lernt und gleichzeitig nicht sicher ist, ob er überhaupt bleiben kann, wo er ist. Er wartet auf die Entscheidung der Erben, die darüber entscheiden sollen, was mit dem Haus geschieht. Erneut ist es auch hier unklar, wie lange er schon wartet, ebenso unklar ist es, wie lange er noch warten wird müssen. Schließlich beschließt er, wahrscheinlich zum wiederholten Male, die Erben zu fragen, ob sie endlich zu einer Entscheidung gekommen sind, was mit seinem Aufenthaltsort passiert, damit er weiss, ob er bleiben kann, oder nicht. Auch das ist eine sehr versteckte aber elementare Frage, die Michael Ende hier einbaut. Die Figuren wissen oft nicht, was mit ihnen passieren wird und wo sie hinkommen werden, es ist als ob jeglicher sicherer Rahmen fehlt.

„Er steigt die breite Treppe hinunter, dann läuft er durch die lange Galerie, in der tausende von blinden Spiegeln hängen, große und kleine, glatte und gekrümmte, die sein Bild tausendfach, aber verschwommen, zurückwerfen.“¹³⁹

Hier findet sich wiederholt das Spiegelmotiv wieder. Das Spiegelbild wird auf verschiedene Arten widergespiegelt, groß, klein, unförmig, oder gekrümmt, aber es bleibt doch immer verschwommen. Es kann sich hier wieder um einen Verweis darauf handeln, dass die Spiegelung nicht ident sein kann, mit dem Original, oder dass man sich selbst ebenso immer nur verschwommen wahrnimmt, stets ein wenig anders, einmal ganz glatt, dann wieder ganz klein, je nach Spiegelung eben.

Der Student trifft auf den Diener, welcher zu ihm sagt: „Wenn es tatsächlich sinnlos ist anzufangen, dann ist es sinnvoll nicht anzufangen.“¹⁴⁰ Diese Aussage bezieht sich zwar in diesem Fall auf das Abstauben, doch kann es auch allgemein auf das Leben bezogen verstanden werden. Schließlich revidiert auch der Diener seine Aussage und spricht: „Auch wenn alles sinnlos ist, man muss dennoch anfangen! Warum? Weil man tun muss, was man kann!“¹⁴¹ Am Ende bleibt also eine gewisse resignierte Hoffnung, die jedoch stark genug ist, den Protagonisten am Leben zu halten. Der Student aber erhält keine Antwort von den Erben, die bereits mit Staub bedeckt sind, als er erschöpft einschläft.

Die Situation, die einen sehr absurden Charakter hat, wird von den Protagonisten kaum als absurd wahrgenommen, sie finden sich damit ab, bis es als normaler Zustand verstanden wird. Dieses Gefangensein in der Welt des Absurden, erinnert an die Erzählungen von Franz Kafka. Dabei ist es meist der Protagonist, der sich noch

¹³⁹ Der Spiegel, S. 20

¹⁴⁰ ebd. S. 23

¹⁴¹ Der Spiegel, S. 23

nicht den absurden Gesetzen gebeugt hat, ihnen aber nicht entkommen kann, weil die Welt sich aus ihnen aufzubauen scheint. Umberto Eco spricht in seinem Buch *Über Spiegel und andere Phänomene* über Borges und sein Universum der phantastischen Welt.

„Ihre Gesetze sind nicht die der neopositivistischen Wissenschaft, sondern es sind paradoxe Gesetze. Die Logik des Geistes und die(selbe) Welt sind beide eine Unlogik.“¹⁴² So könnte man ebenso von Michael Endes absurden Universum sprechen, in welcher ebendiese absurde Unlogik herrscht. „Die Gesetze unter denen jeder Labyrinthbewohner stand, waren paradox, aber unabänderlich.“¹⁴³

7.6. Der Niemandsgarten

In der leider unvollendeten Geschichte *Der Niemandsgarten* findet Michael Ende eine besonders originelle Form der mise en abyme. Er beschreibt sozusagen die mise en abyme als unendliche Wiederholung ihrer selbst in einer plastischen Form, wobei nicht nur die äussere Form plastisch dargestellt wird, sondern, soweit man davon sprechen kann, auch die innere Form einer mise en abyme.

Ende skizziert die fiktive Stadt Norm, in welcher eben alle Einwohner genormt sind, also einer bestimmten Norm entsprechen. Sie entsprechen aber nicht nur dieser Norm, sondern sie gleichen sich vollkommen. Die Einwohner sind also sozusagen Abbildungen eines Originals, sie sind daher in gewisser Weise Beispiele für eine lebende mise en abyme. „Es war eigentlich so, als ob es nur einen einzigen Mann und

¹⁴² Eco, S. 212

¹⁴³ Ende, S. 13

nur eine einzige Frau in millionenfacher Vervielfältigung und natürlich in allen Altersstufen gäbe.“¹⁴⁴

Michael Ende benutzt diese Art der mise en abyme um seine immer wiederkehrende Gesellschaftskritik zum Ausdruck zu bringen. Er kritisiert das gleichmachende System in einer Gesellschaft, die nur auf Funktionalität und Produktivität ausgerichtet ist, in welcher es aber keinen Raum für Kreativität und Vielfalt gibt. Vor allem kritisiert er den Materialismus der ja das Fundament einer solchen Gesellschaft ist. Er beschreibt hier auch eine Gesellschaft, die vollkommen passiv ist, jegliches Potential, sei es künstlerisch oder revolutionär, ist abgestorben.

„Alle Leute hatten die gleichen Bedürfnisse, aßen das gleiche Essen, lasen die gleiche Zeitung oder das gleiche Heft, sahen zur gleichen Stunde das Gleiche im Fernsehen, hatten die gleichen Meinungen und Gedanken, die gleichen Vorlieben und Abneigungen und putzten sich zur selben Zeit die Zähne.“¹⁴⁵

Das Alltagsleben der Bewohner ist vollkommen aufeinander abgestimmt, die Zeitung, die ja als meinungsbildend gilt, gibt es ebenso nur einmal, wie die Meinung selbst und darüber hinaus denkt niemand. Es kann also gar nicht zu einer Durchbrechung des Systems kommen, weil die Bewohner gar nicht die Kapazität haben, ein anderes System zu denken. Man könnte sagen, dass selbst ihre Gedanken Abbilder eines Gedanken sind, die einfach nur reproduziert werden aber nicht mehr verändert. Die Bewohner der Stadt sind wie lebende russische Puppen, die immer gleiche Person in tausendfacher Ausführung.

¹⁴⁴ Der Niemandsgarten, S. 173

¹⁴⁵ Der Niemandsgarten, S. 173

Indem Ende die *mise en abyme* in dieser Form einsetzt, plädiert er für Vielfalt und Verschiedenheit. Hier zeigt sich erneut das subversive Element, welches oft in Michael Endes Texten mitschwingt.

7.7. Das Hochzeitspaar

Der folgenden Erzählung, die ebenfalls in *Der Spiegel im Spiegel* zu finden ist, ist folgende Beschreibung vorangesetzt: „Es ist ein Zimmer und ist zugleich eine Wüste. (...) Die Grellheit tötet alle Farben, sie lässt nur weiße Flächen und schwarze Schatten übrig.“¹⁴⁶ Wieder zeigt sich der starke Einfluss der Bilder auf das Werk Michael Endes und die plastische Darstellung von Raum in seinem gesamten Werk.

Ein Bräutigam ist auf dem Weg zu seiner Braut. Er ist bereits vollkommen am Ende, von der Sonne verbrannt, seine Schuhe hat er bereits verloren. Sein Begleiter, ein Wächter ohne Gesicht, hatte ihm einst die Frage gestellt, welchen Weg er nehmen solle. Natürlich wählt er den direkten Weg, der sich allerdings als unendlich herausstellt. Immer wieder antwortet er auf seine Frage, ob es noch sehr weit sei, mit derselben Antwort: „Nur noch ein paar Schritte.“¹⁴⁷ Man weiss nicht, wie lange der Bräutigam schon unterwegs ist, vermutlich Wochen oder Jahre, die Zeit scheint keinen Unterschied mehr zu machen.

Auch dies ist ein grundlegender Aspekt, da Zeit und Raum, die ja als Indikatoren für die Wirklichkeit gelten, sich oft verschieben und beliebig veränderbar scheinen. So verhält es sich auch mit scheinbar logischen Tatsachen und Schlussfolgerungen.

¹⁴⁶ Der Spiegel im Spiegel, S. 87

¹⁴⁷ Der Spiegel im Spiegel, S. 88

„Jeder Umweg wäre kürzer gewesen.“¹⁴⁸ informiert ihn trocken und ausdruckslos der Beamte, der als Wächter und als sein Begleiter fungiert. Der Umweg wäre kürzer gewesen, obwohl das jeder Logik widerspricht, der Protagonist befindet sich also in einer Welt, in der er immer schlechter abschneiden wird, egal was passiert, weil die Regeln nicht der Wirklichkeit entsprechen, er aber trotzdem weiterhin an den alten Regeln seiner vertrauten Wirklichkeit festhält. Die Figur des Beamten ist natürlich auch eine Kritik der Bürokratie im Allgemeinen, die Ende in seinen Reden und Aufhetzen oft als menschenfeindlich bezeichnete.

Der Bräutigam erinnert sich, dass er früher noch jünger als sein Begleiter gewesen war und diesem einst in seiner jugendlichen Ungeduld voraus geeilt war. Der Beamte ist also ein zeitimmunes Wesen, nur der Bräutigam altert, vielleicht gerade weil er unbedingt ankommen will und die Zeit daher für ihn eine Bedeutung hat. Schließlich denkt er daran, dass er einmal einer alten Frau begegnete, verrunzelt, mit den Resten ihres Brautkleides. „Der Blick erinnerte mich an etwas, oder an jemanden. Jetzt habe ich es vergessen.“¹⁴⁹

Schließlich kann er nicht mehr weiter, der Beamte ruft ihn allerdings dazu auf, weiterzugehen, da seine Braut sich so sehr nach ihm sehne. Er weigert sich weiterzugehen, er fühlt sich um sein Leben betrogen und will es reklamieren. Doch der Beamte trägt ihn die letzten Schritte des Weges, so dass der Bräutigam keine Gelegenheit hat, sein Leben zu annullieren. Endlich auf der anderen Seite wartet die schöne junge Braut, der er seine Hand entgegenstreckt. Doch er ist nun ein alter Greis, verrunzelt, mit Resten seines Frackes. Die Braut wirft ihm eine Rose zu und geht an ihm vorbei. Der Beamte sagt zu ihr: „Ihr Bräutigam erwartet sie hinter der nördlichen

¹⁴⁸ ebd. S 89

¹⁴⁹ ebd. S 91

Tür. Wenn sie wollen, führe ich sie auf direktem Wege dorthin.“¹⁵⁰ Die Braut stimmt natürlich zu und so beginnt erneut das vergebliche Aufeinanderzugehen zwischen Braut und Bräutigam.

Ähnlich wie bei Franz Kafka geht es also um eine vollkommen ausweglose Situation weil der Protagonist die Regeln anders kennt, als sie hier auftreten. Auch die Darstellung des gefühllosen Beamten erinnert an die Beschreibungen von Kafka. Der Beamte nimmt seine Rolle wahr, ohne eine Gefühlsregung zu zeigen und scheint selbst überhaupt nicht vom Schicksal des Protagonisten berührt zu sein. Die Vergeblichkeit der Versuche des Protagonisten, seine Braut zu erreichen, scheint ihm klar zu sein, nicht aber die Absurdität. Es scheint, als ob er ausserhalb seiner Rolle als Beamter nicht existiert und nur in dieser Funktion lebt. Hinzu kommt, dass er den Protagonisten ständig durch die absurde Hoffnung anzutreiben versucht, seine Braut erwarte ihn ungeduldig.

Der Bräutigam weiß zwar im Unterschied zu Sisyphos nicht, dass sein Bemühen vergeblich ist, doch ist es ähnlich aussichtslos. Auch er versucht immer wieder auf die andere Seite zu gelangen, selbst wenn es unmöglich scheint. Man könnte ihn ebenso als absurden Helden bezeichnen, wie Sisyphos. Selbst am Ende, als er die andere Seite erreicht hat, will er nicht aufgeben, sondern beschliesst sein Schicksal dem Warten anheim zu geben, da er genau weiss, wie unwahrscheinlich es ist, dass seine Geliebte ihn jemals finden wird.

¹⁵⁰ ebd. S 97

8. Mise en abyme und Geschichte

Die Geschichte, also die Historie, die eine mehr oder weniger chronologische Abfolge der Vergangenheit darstellt, wird ebenso bezeichnet wie die Geschichte, die wir einander erzählen. Es ist dasselbe Wort und meint doch etwas ganz Anderes. Gleichzeitig ist aber auch die historiologische Geschichte Teil einer narrativen Struktur, Produkt diverser Erzählungen.

Die mise en abyme reflektiert immer wieder das Vorgehen oder das Geschehen bei einem wiederholten Vorgang oder das, was über das Medium hinausgeht. Daher spielt die mise en abyme auf die Geschichte überhaupt an, die sich ebenso wiederholt wie das Objekt, zum Beispiel die russische Puppe oder das Abbild des Schwammes auf seinem Photo.

8.1. Michael Endes Geschichtsbegriff

Michael Ende setzt sich immer wieder mit der Geschichte auseinander. Die Vergeblichkeit ist ein zentrales Motiv in seinem Werk. Immer wieder kommen in seinen Geschichten Personen vor, die vergeblich versuchen auszubrechen, aus der ewigen Wiederholung des Immergleichen, metaphorisch gesprochen für die ewige Wiederkehr der Geschichte. Dazu passend äussert Roger Caillois: „A vrai dire, je déteste les univers redondants, répétitifs. Je déteste les miroirs qui multiplient

l'image.¹⁵¹ Ist man sich einmal dieser ewigen Wiederholung bewusst, ist es durchaus naheliegend, daraus ausbrechen zu wollen.

Auch in *Die unendlichen Geschichte* kommt diese Thematik zum Ausdruck. Kurz bevor der Protagonist Bastian tatsächlich in die unendliche Geschichte eintritt, erkennt er, was passieren würde, wenn er es nicht täte. Die mise en abyme würde sich bis ins Unendliche wiederholen, und alles würde wieder von vorne anfangen.

„...und es würde in alle Ewigkeit so weitergehen, denn es war ja ganz unmöglich, dass etwas sich am Ablauf der Dinge ändern könnte. Ihm kam es so vor, als habe sich die Geschichte schon tausendmal wiederholt, nein, als gäbe es kein Vorher und kein Nachher, sondern als sei alles für immer gleichzeitig da. Der Kreis der ewigen Wiederkehr war das Ende ohne Ende!“¹⁵²

Jean Baudrillard spricht in seinem Werk *L'illusion de la fin ou de la grève des événements*¹⁵³ vom Ende der Geschichte. „La fin de l'histoire signifie qu'on ne se produit plus d'événements.“¹⁵⁴ Laut Baudrillard befinden wir uns in einer Situation, in welcher alles schon einmal geschehen ist, die Utopien sind bereits realisiert worden oder gescheitert, wir befinden uns in einer Desillusion.

„(...) c'est-à-dire qu'il y a toujours eu une sorte d'espoir, d'espérance, de perspective sur: les choses ont une finalité, l'histoire a une finalité, le progrès, enfin toutes les valeurs, nous portent vers un accomplissement futur.“¹⁵⁵

Das soll aber nicht heissen, dass die Geschichte ein Kreislauf ist, der sich in Zyklen

¹⁵¹ Caillois, *Le fleuve Alphée*, S. 189

¹⁵² *unendliche Geschichte*, S. 190

¹⁵³ Paris, Galilée, 1992.

¹⁵⁴ Baudrillard nach Leonelli, S. 95

¹⁵⁵ <http://www.humains-associes.org/No6/HA.No6.Baudrillard.1.html> (letzter Zugriff: 17.09.2010)

wiederholt. “Mais non, non, ce n'est certainement pas un temps cyclique, ce n'est plus le temps linéaire, continu et projectif de l'histoire traditionnelle.¹⁵⁶ Er behauptet, dass die Geschichte heute nicht aus Ereignissen besteht, auch wenn sich die Geschichte durch die moderne Berichterstattung in gewisser Weise davon nährt. Die Geschichte, die ja immer wieder erzählt werden muss, erinnert werden muss, passiert sozusagen zu schnell, und sie wird gleichzeitig zu schnell erzählt.

“Les éléments qui forment l'histoire - y compris le récit qu'on peut en faire, parce qu'il n'y a pas d'histoire sans récit, sans possibilité de la narrer, de la réciter - nous échappent un peu aussi parce que l'information s'empare trop vite de ce qui se passe, cela passe de plus en plus par l'image et non plus par le texte, ou par des mémoires écrites, ou très peu et c'est trop fugace, trop volatile et cela se dilue dans un espace qui n'est plus tout à fait le nôtre.”¹⁵⁷

Baudrillard behauptet zwar, dass die Geschichte nicht aus Ereignissen, aus *événements*, besteht, und doch hängt seiner Meinung nach an ihnen das Ende oder eben nicht - Ende der Geschichte. Schliesslich muss sich etwas verändern, damit es weitergehen kann. Baudrillard sagt allerdings auch, dass es keine Definition für die Geschichte gibt. Nun fragt sich allerdings, von welcher Geschichte eigentlich die Rede ist. Ebendiese wird ja auch in Frage gestellt. Wie in den vorangegangenen Zitaten zu lesen ist, geht es schliesslich sehr stark um die Kontinuität der Geschichte und die gleichzeitige Infragestellung dieser. An dieser Stelle kann auf Walter Benjamin eingegangen werden, der sich explizit mit dieser Fragestellung in seinem Werk auseinandersetzt.

¹⁵⁶ ebd.

¹⁵⁷ ebd.

9. Geschichte aus Erinnern und Vergessen

Der Spiegel kann auch als Sinnbild für die Gegenwart verstanden werden, er fängt das Bild des in den Spiegel Schauenden auf, wie es in der Jetzt- Zeit ist, doch während man das Bild betrachtet, ist es schon vergangen, da die Zeit während des Betrachtens nicht stehen bleibt.

„Das wahre Bild der Vergangenheit huscht vorbei“¹⁵⁸, schreibt Walter Benjamin zu Beginn der V. These seiner *Betrachtungen über den Begriff der Geschichte*. Das bedeutet auch, dass Benjamin an die Existenz eines wahren Bildes der Vergangenheit glaubt, nur kennt dieses eben kaum jemand, weil es nicht fassbar ist - es huscht vorbei. Hier stellt sich die Frage, wer sich schneller bewegt, ist es das Bild selbst oder der Betrachter? Dies bildet eine Analogie zu dem Motiv des Spiegels. Ist es die Wirklichkeit, die der Spiegel reflektiert?

Er schreibt weiter: „Nur als Bild, das auf Nimmerwiedersehen im Augenblick seiner Erkennbarkeit eben aufblitzt, ist die Vergangenheit festzuhalten.“¹⁵⁹ Es blitzt im Augenblick seiner Erkennbarkeit auf, das heißt, es will erkannt werden, und es kann erkannt werden. Ebenso verhält es sich mit dem Spiegelbild. Ist es möglich, sich selbst zu erkennen oder von Anderen erkannt zu werden?

Geschichte besteht aus Erinnern und Vergessen. Alles was nicht erinnert wird, sei es durch Denkmäler, Grabinschriften, Bücher, Briefe, etc. ist dem Vergessen preisgegeben. Natürlich funktioniert das Ganze auch umgekehrt, denn „Das

¹⁵⁸ Benjamin, S. 315

¹⁵⁹ ebd.

Vergessen ist eine höchst paradoxe Voraussetzung für das Erinnern.¹⁶⁰ So „erleben“ vergessene Autoren oder Künstler immer wieder eine plötzliche Wiederentdeckung und posthume Feierlichkeiten, obwohl sie während ihres Lebens `vergessen` waren. Nicht umsonst wird oft davon gesprochen, dass man erst sterben muss, wenn man berühmt werden will. In einer der Erzählungen aus dem Sammelband *Ficciones* von Jorge Luis Borges, „Funes el memorioso“ wird diese Thematik aufgegriffen. Der Protagonist vergisst überhaupt nichts mehr und ist beinahe besessen von einem absoluten Gedächtnis. „L'idée meme de ne rien oublier ne rejoint-elle pas la folie de l'homme de la mémoire intégrale, le fameux funes el memorioso.“¹⁶¹ Dabei skizziert Borges ebenso die Absurdität eines absoluten Gedächtnisses, das keinen Filter mehr hat und alles ausnahmslos aufnimmt.

Durch narrativen Austausch kann man das Vergessen besiegen, oder auch eine Unwahrheit am Leben erhalten. „Man erzählt eine Geschichte, um womöglich eine andere nicht erzählen zu müssen.“¹⁶² Geschichte kann auch als Narration verstanden werden, in welcher in Erzählzeit die Zeit erzählt wird. „Diese Tätigkeit des Erinnerns bestimmt bereits zur Frühzeit des griechischen Denkens die Aufgabe des Dichters und später die des Historikers.“¹⁶³ Es geht also auch um Identität, da sich ja die eigene Geschichte ebenfalls aus Erinnern und Vergessen zusammensetzt.

„Der Verlust des Erinnerungsvermögens bedeutet den Verlust der Identität, darum muss Geschichte immer wieder vergegenwärtigt werden und ist die

¹⁶⁰ Müller- Funk, S. 90

¹⁶¹ Ricoeur, S. 522

¹⁶² ebd., S. 91

¹⁶³ Gagnebin, S. 10

Vergegenwärtigung von Geschichte ein produktiver Akt, der dem Vergessen entreisst.“¹⁶⁴

Maurice Halbwachs, der sich besonders stark mit dem Gedächtnis auseinandergesetzt hat, stellt fest: „Aber es gibt kein universales Gedächtnis. Jedes kollektive Gedächtnis hat eine zeitlich und räumlich begrenzte Gruppe zum Träger.“¹⁶⁵ Anders könnte der Diskurs der Zeit sich nicht ändern. Die Geschichte, wie wir sie erzählen, zeigt allerdings, dass meistens die Geschichte weiter erzählt wird, die bereits erzählt worden ist. „Geschichte schreibt der Erfahrene und Überlegene“¹⁶⁶ schreibt Nietzsche in seinem Band *Über den Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*, auf welchen sich Benjamin wiederholt bezieht. So schreibt auch Michael Ende in seinem Erzählband *Der Spiegel im Spiegel*: „Aber siehst du, es sind immer nur die Geschichten der Sieger, sie gehen gut aus, so oder so. Aber die Geschichten der Verlierer sind auch wahr, nur werden sie bald vergessen.“¹⁶⁷ Die Konsequenz daraus formuliert Walter Benjamin folgendermaßen: „Die Einfühlung in den Sieger kommt demnach dem jeweils Herrschenden allemal zugute“¹⁶⁸ Indem Benjamin die Geschichte als Konstrukt begreift und das Bild der Vergangenheit als Botschaft für die gegenwärtige Situation, erteilt er das Wort den Unerfahrenen und auch den Unterlegenen, da diese imstande sind, die Gegenwart im Bild der Vergangenheit herauszulesen. Sie sind diejenigen, die in Gefahr sind, vergessen zu werden. Gleichzeitig haben sie aber auch die Macht, die nicht erzählte Geschichte zu erzählen und so die Wiederholung der Geschichte des Siegers zu beenden. „Nur bedeutsame

¹⁶⁴ Neuhaus, S. 44

¹⁶⁵ Halbwachs, S. 73

¹⁶⁶ Nietzsche, S. 63

¹⁶⁷ Ende, S. 172

¹⁶⁸ Benjamin, S. 316

Vergangenheit wird erinnert, nur erinnerte Vergangenheit wird bedeutsam.¹⁶⁹ Was erinnert wird und damit bedeutsam wird, wird allerdings immer von den herrschenden Kräften entschieden.

Um auf die vorhin gestellte Frage zurückzukommen, würde das also bedeuten, dass das Bild sich schneller bewegt als der Betrachter, was aber auf die Trägheit des Menschen zurückzuführen ist. „Eine Geschichte, die sich als unabgeschlossen und konstruktiv offen zeigt, bringt die Vergangenheit gegen die Gegenwart auf, bringt diese gleichsam in eine kritische Lage der Beurteilung, Rechtfertigung und Entscheidung.“¹⁷⁰ Die Unabgeschlossenheit der Vergangenheit ist gekoppelt mit der Überschattung der Gegenwart. Wie aber kann Geschichte jemals abgeschlossen sein solange es die Menschheit gibt, die sie benennt? Es wird immer etwas anderes erinnert, (und daher etwas anderes vergessen) da es auch keine absolut gültige Definition der Geschichte gibt.

„Das Wesen einer Nation ist, dass alle Einzelnen vieles gemeinsam und dass sie alle vieles vergessen haben“¹⁷¹ schreibt Ernest Renan und spricht damit gleichsam aus, dass auch die Nation eine Narration ist, die bis heute aufrecht erhalten wird. Es wird also so lange erzählt, dass wir eine Nation sind, bis wir in unserer Vorstellung und also auch in der Realität dazu werden.

„Was der Raum für die Gedächtniskunst, ist die Zeit für die Erinnerungskultur.“¹⁷² Hier bestätigt sich erneut Benjamin, da sein Begriff der Jetztzeit in bestimmter Weise außerhalb der Zeit liegt- eine neue Erinnerungskultur könnte damit anbrechen. Es handelt sich also auch um das Aufmachen der Möglichkeit, Geschichte anders zu lesen.

¹⁶⁹ Assmann, S. 77

¹⁷⁰ Korta, S. 161

¹⁷¹ Ernest Renan in Anderson, S. 15

¹⁷² Assmann, S. 31

„En effet, l’oubli propose une nouvelle signification donné à l’idée de profondeur que la phénoménologie de la mémoire tend à identifier à la distance, à l’eloignement, selon une formule horizontale de la profondeur, l’oubli propose, au plan existentiel, quelque chose comme une mise en abyme qui tente d’exprimer la métaphore de la profondeur verticale.“¹⁷³

Der Spiegel verkörpert dies alles, da er ewiges Abbild ist. Er funktioniert nur durch ein Gegenüber, beziehungsweise durch etwas Anderes, allein für sich selbst ist er nutzlos, da er sich nicht selbst spiegeln kann. Geschichtslos und gesichtslos spiegelt er das Immergleiche wieder und ist somit Spiegel der ewigen Wiederholung der Geschichte.

Im Werke Michael Endes geht es also auch um die Frage, was diese Geschichte ist und wie sie dargestellt werden kann. Wenn Geschichte erinnert werden soll, so kann dies nur subjektiv geschehen, da es keine objektive Geschichte gibt, sondern nur verschieden konstruierte Bilder beziehungsweise verschiedene Sichtweisen. Man kann also nur von Geschichten sprechen und nicht von der Geschichte per se.

¹⁷³ Ricoeur, S. 538

Nachwort

Die mise en abyme ist, wie aus dieser Arbeit hervorgegangen ist, ein Phänomen, das in der Literatur und innerhalb der anderen künstlerischen Medien weit verbreitet ist. Sie existierte bereits lange bevor sie tatsächlich als Kunst- Stilmittel verwendet worden ist. Es ist nicht einfach, eine eindeutige Definition zu finden, da sie als Prozess funktioniert und gleichzeitig eine Form darstellt, die sehr unterschiedlich adaptiert werden kann.

Ihre Merkmale wurden jedoch dargestellt und anhand derer wurde der Prozess beziehungsweise der Effekt, welchen die mise en abyme hervorruft, illustriert. Sowohl in der bildenden Kunst, als auch im Film und im Comic, gibt es übereinstimmende Merkmale aus denen eventuell eine Definition hervorgeht. Diese sind:

- der Prozess der Wiederholung: dieser kann auf unterschiedliche Arten auftreten, sei es einmal oder hundertmal
- die Geschichte in der Geschichte : auch dies kann unterschiedlich oft verwendet werden, es kann sich um eine Nebengeschichte handeln, oder um mehrere
- die Metafiktionalität: durch eine Metaebene oder das Bewusstmachen der Fiktion
- der Spiegeleffekt

Aus den vorangegangenen Kapiteln ist hervorgegangen, dass die Untersuchung Michael Endes in Bezug auf die *mise en abyme* durchaus berechtigt ist. Ausserdem wird die *mise en abyme* in seinem Werk auf sehr vielfältige Weise eingesetzt, was die Diversität des Prozesses unterstreicht. Diese Arbeit wird hoffentlich einen Beitrag dazu leisten, die Kategorisierung von Kinderliteratur per se beziehungsweise die Kategorisierung Michael Endes als Kinderbuchautor aufzuheben und seinem Werk mehr Relevanz beizumessen.

In den Kapiteln zu den einzelnen Werken Michael Endes wurde die *mise en abyme* als Prozess analysiert, der sehr vielfältig funktioniert, wobei die weite Bandbreite der Verwendung dargestellt worden ist. Während die *mise en abyme* in Endes Hauptwerk *Die unendliche Geschichte* noch ganz klassisch verwendet wird, findet sich in *Der Niemandsgarten* eine Parabel auf die Welt unter Verwendung der *mise en abyme*. Der Exkurs zu *mise en abyme* und Geschichte stellt noch eine weitere Bedeutungsebene der *mise en abyme* da, die schliesslich immer als reflexives Mittel eingesetzt wird. Das Infragestellen der Geschichte oder des Kunstwerkes an sich ist Teil der *mise en abyme*, und ebenso wie sie den Diskurs oder die Form immer wieder in Frage stellt, muss auch die Geschichte per se immer wieder in Frage gestellt werden.

Quellenverzeichnis

Primärliteratur

- Ende, Michael : Der Spiegel im Spiegel. Ein Labyrinth, dtv, München, 2006. (Original: 1984, Thienemann Verlag)
- Ende, Michael: Das Gefängnis der Freiheit, Piper, München, 2007. (Original Thienemann Verlag, 1992)
- Ende, Michael: Der Niemandsgarten, Piper, München, 2009. (Original Thienemann 1998)
- Ende, Michael: Die unendliche Geschichte, Piper, München, 2009. (Original, Thienemann, 1979)
- Ende, Michael: Trödelmarkt der Träume, Piper, München, 2006. (Original, Thienemann, 1986)
- Ende, Michael: Mein Lesebuch, Fischer, Frankfurt am Main, 1983.
- Ende, Michael: Der Zettelkasten, Skizzen und Notizen, Weitbrecht, Stuttgart/Wien, 1994.
- Ende, Michael/Beuys Joseph: Kunst und Politik, ein Gespräch: Freie Volkshochschule Argental, Wangen, 1989.
- Mathieu, Marc-Antoine: L'Origine, Editions Delcourt, Tournai, 2007.

Sekundärliteratur

- Baudrillard, Jean : Le miroir de la production ou l'illusion critique du matérialisme historique, Casterman, Paris, 1973.
- Benjamin, Walter: Kairos, Schriften zur Philosophie, Verlag Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2007/ 1940
- Borges, Jorge Luis : Fiktionen, Fischer Taschenbuch, Frankfurt am Main, 1992. (Original: Buenos Aires, 1974)
- Borges, Jorge Luis: Libro de sueños, Torres Aguero, Buenos Aires, 1976.
- Büchner, Georg : Woyzeck, Reclam Verlag, Stuttgart, 2006.
- Caillois, Roger : Le fleuve Alphée, Gallimard, Paris, 1973.
- Camus, Albert : Le mythe de Sisyphe, Editions Gallimard, Paris, 2009.
- Cerisuelo, Marc : Hollywood à l'écran, essai de poétique historique des films : l'exemple des metafilms américains, Presse Nouvelle Sorbonne, Paris, 2000.
- Cervantes, Miguel de : Don Qichotte,
- Crila (Hg.) : Métatextualité et Métafiction, théorie et analyses, ouvrage collectif du CRILA, Centre de recherches inter-langues d'Anger, Presse Universitaire de Rennes, 2002.
- Dobrov, Gregory : Figures of play, Greek drama and metafictional poetics, New York, Oxford University Press, 2001.
- Duhamel, Roland, Dichter im Spiegel, über Metaliteratur, Königshausen und Neumann, Wuerzburg, 2001.
- Eco, Umberto : Über Spiegel und andere Phänomene, DTV, München, 2002.
- Eliade, Mircea: Kosmos und Geschichte. Zum Mythos der ewigen Wiederkehr: Verlag Rowohlt, Hamburg, 1970.
- Févry, Sebastien : La mise en abyme filmique, essai typologique. Editions du CEFAL, Liège, 2000.
- Foucault, Michel : Die Ordnung der Dinge, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1978. (Originalausgabe: Les mots et les choses, Editions Galliamrd, 1966.)
- Gagnebin, Jeanne-Marie: Geschichte und Erzählung bei Walter Benjamin: Verlag Königshausen und Neumann, Würzburg 2001.
- Genette, Gerard: Figures 1, Éditions du Seuil, Paris, 1966

- Gide, André : Les faux-monnayeurs, Editions Gallimard, Paris, 2001. (Erstauflage, 1925)
- Gracq, Julien : Une écriture en abyme, Lettres Modernes, unis par Patrick Marot, Paris, 1991.
- Halbwachs, Maurice: Das kollektive Gedächtnis, Verlag Ferdinand Enke, Stuttgart, 1967.
- Hall, Stuart : A work of représentation, in: Representation: Cultural Representations and signifying practices, The Open University, London, 1997.
- Hallyn, Fernand (Hg.) ; Romanica Grandensia, Nr. 17, Onze études sur la mise en abyme, Romanica Grandensia, Gent, 1980.
- Hoffmann, E.T.A : Prinzessin Brambilla, Reclam Verlag, Stuttgart, 1995.
- Hutcheon, Linda : Narcissitic Narrative, The metafictional Paradox, Routledge, New York, 1984.
- Jeudy, Henri-Pierre : L'irreprésentable, Sens et Tonka, Paris, 1999.
- Julien, Philippe : Pour lire Jacques Lacan, le retour à Freud, Editions Seuil, Paris, 1995.
- Korta, Tobias F.: Geschichte als Projekt und Projektion. Walter Benjamin und Siegfried Kracauer zur Krise des modernen Denkens: Verlag Peter Lang, Europäischer Verlag der Wissenschaften, Frankfurt am Main, 2001.
- Lacan, Jacques : XI. Seminar, in Autres écrits, 1901-1981, Editions du Seuil, Paris, 2001.
- Le Gaufrey, Guy : Le lasso spéculaire, une étude traversière de l'unité imaginaire, Epel, Paris, 1997.
- Leconte, Bernard : Images abymes, essai sur la réflexivité iconique, L'Harmattan, Paris, 2000.
- Leiris, Michel : L'Age d'homme, Gallimard, Paris, 1939.
- Lohse, Rolf : Acquefacques, Oubapo und Co. Medienreflexive Strategien in der aktuellen französischen Bande dessinée, aus: Ditschke/ Kroucheva/Stein (Hg;) Comics: Zur Geschichte und Theorie eines populärkulturellen Mediums, Transcript Verlag, Bielefeld, 2009.
- Magritte, René : Les mots et les images : La révolution surréaliste, Nummer 12, Paris, 1929

- Müller-Funk, Wolfgang: Die Kultur und ihre Narrative. Eine Einführung: Springer Verlag, Wien/New York, 2002.
- Nibbrig, Hart : Spiegelschrift: Spekulationen über Malerei und Literatur, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1987.
- Nietzsche, Friedrich: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben, Verlag Reclam, Stuttgart, 1970/ 1873
- Palem, Robert M. : La profondeur, fondements poétiques, L'Harmattan, Paris, 2002.
- Picoche, : Dictionnaire étymologique du français, Le Robert, Paris, 1994.
- Ricoeur, Paul : La mémoire, l'histoire et l'oubli, Editions du Seuil, Paris, 2000.
- Schleicher, Harald : Filmreflexionen. Autothematische Filme von Wim Wenders, Jean-Luc Godard und Federico Fellini, Medien in Forschung und Unterricht, Serie 32A, Tübingen 1991.
- Valéry, Paul: L'idée fixe, Gallimard, Paris, 1991.
- Waugh, Patricia : Metafiction : the theory and practice of self-conscious fiction, Routledge, London / New York, 1984.
- Wittgenstein, Ludwig: Tractatus Logicus philosophicus, philosophische Abhandlungen, aus Schriften 1, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1972.

Internetquellen

www.Flsh.unilim.fr

www.cnrtl.fr

www.humains-associes.org

Zusammenfassung

Diese Arbeit soll eine Definition der mise en abyme hervorbringen und gleichzeitig darstellen, wie schwierig es ist, dieses Phänomen zu definieren. Daher wird die mise en abyme anhand der unterschiedlichen Medien dargestellt, in welchen sie vorkommt. Die Medien, die dabei untersucht werden, sind folgende: Die Bildende Kunst, die Photographie, der Film, das Theater und das Comic. Anschliessend wird die mise en abyme in der Literatur dargestellt, wobei diverse Abhandlungen und Konzepte, welche die mise en abyme zum Inhalt haben, einander gegenübergestellt werden. Das Ziel der Arbeit ist es, die mise en abyme als theoretisches Phänomen zu skizzieren und darauf aufbauend darzustellen, wie sie in der Praxis verwendet wird. Die praktische Anwendung der mise en abyme wird anhand des Werkes von Michael Ende illustriert. Bei der Verwendung der mise en abyme, sei es in der Photographie, im Film oder in der Literatur, spielen vor allem vier Motive eine wichtige Rolle. Der Traum, der Spiegel, das Labyrinth und das Motiv der Vergeblichkeit. Diese erscheinen immer wieder im Zusammenhang mit der mise en abyme und besonders im Werke Michael Endes. Schliesslich werden seine einzelnen Werke im Hinblick auf die mise en abyme untersucht und so auch ihr Auftreten in der Literatur. Es darf nicht vergessen werden, dass die mise en abyme ein Stilmittel ist, welches dazu dient, das herkömmliche traditionelle Konzept einer Geschichte zu hinterfragen. Sobald sie auftritt, muss das Kunstwerk, der Autor oder der Protagonist in Frage gestellt werden und damit einhergehend die Form beziehungsweise der Diskurs darüber. Da sie die erzählte Geschichte in Frage stellt, muss sie auch in Zusammenhang mit der Geschichte an sich, der Historie gebracht werden. Folglich wird das Konzept von Geschichte, der Geschichtsbegriff per se untersucht. Die Geschichte, wenn man so will, setzt sich aus Erinnern und Vergessen zusammen und ebenso wie die mise en abyme die Geschichte immer wieder in Frage stellt, muss auch die Geschichte per se immer wieder in Frage gestellt werden.

Curriculum vitae

Carola Fuchs

Geb. 10.08.1987 in Wien

Staatsbürgerschaft: Österreich

Adresse: Myrthengasse 6 /4 1070 Wien

Tel.Nr.: 0699/ 114 283 90

carolafuchs@gmx.at

1993- 1997: 4 Jahre Volksschule in VS Stiftgasse, 1070 Wien

1997-2005: Matura: 8 Jahre sprachlich-humanistischesGymnasium Rahlgasse, 1060 Wien

Schwerpunkt: sprachliche Erziehung, Latein und Französisch

2003-2004: Teilnahme an Theatergruppe Interkult (in Zusammenarbeit mit dem Integrationszentrum), außerdem zahlreiche Tanz-Workshops

Sommer 2005: Sprachaufenthalt in La Habana, Cuba mit Sprachzertifikat

2005: Studium der internationalen Entwicklung und der Germanistik an der Universität Wien

seit 2006: Studium der vergleichenden Literaturwissenschaft (Komparatistik)

Modul der Germanistik und der Kulturwissenschaften an der Universität Wien

2007: Mitarbeit am Projekt des Robert Musil-Forschungsinstitutes Klagenfurt

(online- Gesamtausgabe inklusive seiner Briefe, Rezensionen über ihn)

2007: Interview mit Dimitré Dinev (www.fm5.at)

2007/2008: Mitarbeit bei OFF- das Theatermagazin der freien Szene, zu sehen auf okto.tv
vor allem Organisation und Kontakterstellung, außerdem Arbeit am Theater (z.B. jüdisches Theater Austria)

2007: Kurzfilm über Pirandello, Teilnahme am Convegno di Studii Pirandelliani in Agrigento, Sizilien

Februar-Juli 2008: Museumsaufsicht in der Kunstsammlung Albertina

Sommer 2008: Mitarbeit bei Impulstanz, internationales Tanzfestival

August 2008- Juni 2009: Erasmus-Auslandsjahr in Arhus, Dänemark

Sommer 2009: Mitarbeit bei Impulstanz (internationales Tanzfestival)

Seit 2010: Verfassung der Diplomarbeit in Paris zu „La mise en abyme im Werke Michael Endes“

Seit Oktober 2010: Fremdsprachenassistenz in Paris

Kenntnisse:

Sprachen:

- Deutsch
- Englisch
- Französisch
- Spanisch