

# **DAS SPIEL MIT DEM LESER**

## **Michael Endes „Der Spiegel im Spiegel“ als offenes Kunstwerk aus wirkungsästhetischer Perspektive**

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde  
der Philologischen Fakultät  
der Albert-Ludwigs-Universität  
Freiburg i.Br.

vorgelegt von

Björn Steiert

aus Lörrach

WS 2011/2012

Erstgutachter: Prof. Dr. Günter Saße

Zweitgutachter: Prof. Dr. Günter Schnitzler

Vorsitzende des Promotionsausschusses  
der Gemeinsamen Kommission der  
Philologischen, Philosophischen und Wirtschafts-  
und Verhaltenswissenschaftlichen Fakultät: Prof. Dr. Hans-Helmuth Gander

Datum der Fachprüfung im Promotionsfach: 29.06.2012

Vorwort: Thema, Fragestellung und Gliederung dieser Arbeit.....	5
Teil I: Grundlegendes zu Leben und Werk .....	15
1. Michael Endes Biographie und Oeuvre .....	15
1.1 Übersicht über Michael Endes Leben .....	15
1.2 Übersicht über Michael Endes Werk .....	24
2. Das Werk „Der Spiegel im Spiegel“ .....	32
2.1 Publikationsumstände und kommerzieller Erfolg .....	32
2.2 Titel und Erscheinungsbild.....	36
2.3 Übersicht zum Text- und Bildmaterial.....	45
2.4 Reaktionen in den Printmedien und sonstige Versuche der Aufarbeitung.....	48
Teil II: Theoretische Grundlagen .....	58
3. Wirkungsästhetik und Offenheit .....	58
3.1 Wirkungsästhetik.....	58
3.1.1 Das wirkungsästhetische Modell nach Iser .....	58
3.1.2 Berührungspunkte und Differenzen zwischen Iser's Theorie und Endes Literaturverständnis.....	78
3.2 Offenheit.....	92
3.2.1 Umberto Eco's Theorie des ‚offenen Kunstwerks‘ .....	92
3.2.2 Der Vorgang der Interpretation bei Eco und Ende.....	98
3.3 Sabine Kuhangels Versuch einer Synthese von Iser's und Eco's Ansatz.....	102
Teil III: Anwendung auf den „Spiegel im Spiegel“ .....	107
4. Entstehung der Traumvisionen.....	107
4.1 Wirkungsästhetische Aspekte im Entstehungsprozess von Endes Werken .....	108
4.2 Auswertung des Teilnachlasses in Marbach .....	119
4.2.1 Frühe Prosa-Versionen .....	123
4.2.2 „Der Spiegel im Spiegel“ als imaginäres Welt- und Traumtheater.....	138
5. Die transzendierende Wirkung der Struktur.....	159
5.1 Schnittstellen und verbindende Elemente aufeinanderfolgender Traumvisionen....	159
5.2 Entwicklungskomplexe über mehrere aufeinanderfolgende Traumvisionen.....	178
5.3 Beispiele für Querverbindungen .....	184
5.4 Anwendung von Kuhangels Synthese und Schlussfolgerungen .....	188
6. Der ‚Lector in fabula‘ bzw. die Leserrolle im „Spiegel im Spiegel“ .....	196
6.1 Die Aktivierung des Lesers in T I .....	196
6.2 Horizonterweiterung (T X).....	206
6.3 Das (gemeinsame) Spiel der Vorstellung (T XXIV, XXVI, XXIX).....	214
7. Strategien ‚offenen‘ Erzählens .....	227
7.1 Blickpunktführung des Lesers und variables Erzählen .....	227
7.2 Unkonkretheit und Offenheit .....	228
7.2.1 Unkonkretes Erzählen .....	228
7.2.2 Offener Anfang und offenes Ende .....	230
7.2.2.1 Dreigliederte Strukturen ohne Auflösung (‚Offene Vier‘).....	246
7.3 Sprachlich-stilistische Auffälligkeiten: Reduktion und Redundanz .....	252
8. Zur Stellung im Gesamtwerk .....	256
8.1 Zusätzliche Leerstellen.....	256
8.2 Vergleich mit Endes populärstem Werk („Die unendliche Geschichte“).....	261
Teil IV: Vertiefung und erweiterte Kontexte .....	268
9. Mentale Bilderwelten .....	268
9.1 ‚Das Bild‘ bei Michael und Edgar Ende .....	268
9.2 Die Wirkung von Bildern in Literatur und Malerei .....	275
9.3 Endes Ziel: Das Sinnbild.....	283
10. Repertoire und literaturgeschichtliche Verbindungslinien.....	288

10.1 Im Zeichen der Romantik.....	288
10.2 Das mythisch-märchenhafte Repertoire: Aktualisierungen alter Stoffe und Motive .....	295
10.3 Bezüge zur Moderne .....	321
11. Weltanschauliche Kontexte.....	332
11.1 Neubestimmung der Subjekt-Objekt-Beziehung .....	332
11.2 Weltanschauliche Öffnung oder Einengung?.....	337
Resümee und Schlusswort: „Der Spiegel im Spiegel“ als offenes Kunstwerk .....	356
Quellen .....	360

Typographisch-formale Vorbemerkungen: Diese Arbeit steht in der neuen Rechtschreibung. Für einzelne Werke Endes – namentlich die posthum veröffentlichten – gilt dies aufgrund der Bearbeitung durch den Herausgeber ebenfalls. Aus Vereinheitlichungsgründen sind im fortlaufenden Text Hervorhebungen durch Fettschrift, Großbuchstaben etc. in Originalzitate n.d.R. durch Unterstreichen, Titel aber in Kursivschrift wiedergegeben. Um den umfangreichen Fußnotenapparat „schlanker“ zu gestalten, beschränke ich mich bei Zitaten jeweils auf die Angabe des Verfassers (zur Unterscheidung von identischen Nachnamen ggf. mit dem Initial des Vornamens)<sup>1</sup> sowie des kursiv gesetzten Titels des Werkes oder Einzelbeitrags und der Seitenzahl. Bei bekannten Autoren, bei denen es nicht üblich ist, den Namenszusatz/Adelstitel „von“ anzuführen (Goethe, Schiller ...), verzichte ich in den Fußnotenbelegen auf diesen; bei längeren Titeln bzw. häufiger angeführten Publikationen verwende ich Kurztitel. Im Literaturverzeichnis im Anhang finden sich hierzu jeweils die vollständigen bibliographischen Informationen einschließlich der übergeordneten Quellen. In der Regel gebe ich auch bei Zitaten aus Zeitungs- und Zeitschriftenbeiträgen die Seitenzahl mit an, mit Ausnahme von Hans Bensmanns *Mein Partner ist meine Geschichte* (die *Rheinische Post* war im Mai 1983 noch nicht paginiert) und Steffi Hugendubels Interview ‚*Ich bin ein Nachfahre der Romantiker*‘ (die jeweils konkrete Seitenzahl geht aus den Kopien des Dokumentenlieferdienstes nicht hervor). In diesen Fällen wird das Kürzel o.S. (= ohne Seite) vermerkt. Eigenschreibweisen von Zeitungen und Zeitschriften mit Großbuchstaben (in dieser Arbeit: BAYERNKURIER, MANNHEIMER MORGEN, MASKE UND KOTHURN, EL PAÍS, DER PLAYBOY, POETICA, DER SPIEGEL, LA STAMPA, DIE WELT, WELT am SONNTAG, DIE WELTWOCHE, DIE ZEIT) werden zugunsten eines einheitlichen Erscheinungsbilds nicht übernommen. Werden vollständige Sätze zitiert, die nicht in den eigenen Satzbau integriert wurden, wird der Schlusspunkt mit eingeschlossen. Seitenwechsel in Zitaten mache ich durch vorige Anführung der nächsten Seitenzahl in Klammern deutlich. Seitenangaben ohne weitere Zusätze im fortlaufenden Text beziehen sich auf den *Spiegel im Spiegel*. Transkriptionen von Filmen und Tondokumenten wurden jeweils von mir vorgenommen und dabei nur behutsam der Schriftsprache angeglichen (z.B. durch Weglassen von Wortwiederholungen im Neuansetzen beim Formulieren eines Satzes). Aufgezeichnete Interviews, die ich selbst führte, zitiere ich als *Gespräch* (+ *Nachname des jeweiligen Gesprächspartners*), von mir angefertigte und vom Befragten, sofern im Verzeichnis nicht anders vermerkt, durchgesehene Notizen nach einem mündlichen Austausch nach demselben Muster als *Notizen* (+ *Nachname des jeweiligen Gesprächspartners*). Spezielle Medien und Formate werden durch Ergänzungen in runden Klammern kenntlich gemacht, z.B. als (Filmdokumentation) oder – etwa im Falle der diversen Interviews Endes – als (Interview). Die Daten des Aufrufs der Internetquellen finden sich im Quellenverzeichnis am Schluss dieser Arbeit.

---

<sup>1</sup> Zur Unterscheidung von Michael und Edgar Ende wird bei letzterem das Initial des Vornamens mit angegeben.

## Vorwort: Thema, Fragestellung und Gliederung dieser Arbeit

Wenn nur der Blick in diese Spiegelwelt [des Textes; B.S.] hineingelangen kann, so wird der Leser das Spiel der Transformationen niemals vollständig mitspielen können – nicht zuletzt, weil das dort Ausgespielte durch die Lektüre des Textes zu Ende gespielt wird. Nur im Arretieren des Spiels ist die Aneignung dessen möglich, was sich der Betretbarkeit verschließt. Das aber heißt auch, daß der Leser im Spielen des Textes dem Gespieltwerden durch den Text nicht entgeht.

Wolfgang Iser, *Das Fiktive und das Imaginäre*, S. 468.

Dieser Arbeit liegt eine langjährige Beschäftigung mit dem Schriftsteller Michael Ende zugrunde, der gemeinhin der Phantastik zugeordnet wird.<sup>2</sup> Ende ist laut Hajna Stoyans Dissertation ein „vielfach diskutierte[r], in der Kritik sowohl für modern, sogar postmodern, als auch für reaktionär gehaltene[r] Autor“<sup>3</sup>. Er war gemäß Julia Voss, Redakteurin der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*, „ein Leben lang systematisch unterschätzt“<sup>4</sup> und müsste doch allein angesichts des weltweiten Erfolgs seiner Bücher in der Literaturwissenschaft mehr Beachtung finden. Wieland Freund kommt in der *Welt am Sonntag* gar zu dem Urteil, dass der Ende der 50er Jahre in und um München zusammengekommene Kreis der sogenannten Kinderbuchautoren Max Kruse, James Krüss, Otfried Preußler und Janosch Deutschland nachhaltiger geprägt habe – und zwar im positiven Sinne – als die Gruppe 47.<sup>5</sup>

Meine Arbeit soll zeigen, dass es keineswegs gerechtfertigt ist, Ende kurzschlüssig als „Kinderbuchautor“ abzuqualifizieren. Vielmehr wird der Wert und Rang seines Oeuvres erkennbar, wenn die Perspektive vergleichsweise neuer Theorien eingenommen wird, welche die klassische Hermeneutik ergänzen, indem sie sich der Wirkung des Textes auf den als „Mitschöpfer“ begriffenen Leser widmen. Die Vieldeutigkeit eines literarischen Textes wird dabei durchaus als etwas Positives begriffen. In diesem Sinne wende ich die Wirkungsästhetik des Anglisten Wolfgang Iser – hauptsächlich entwickelt im *Akt des Lesens* (1976) – auf ein mir besonders geeignet erscheinendes Buch Endes an, um darzulegen, dass es sich hierbei gemäß der Definition Umberto Ecos um ein „offenes“, d.h. zu vielen Interpretationen Anlass gebendes Kunstwerk handelt. Die Basis für diese Synthese besteht in den verwandten Fragestellungen und Schwerpunkten beider Theorien. Auch Eco geht es um „die

---

<sup>2</sup> Vgl. den Eintrag zu Ende in Zondergeld/Wiedenstried: *Lexikon der phantastischen Literatur*, S. 119. Der Begriff „Phantastik“ wird in der Literaturwissenschaft uneinheitlich gebraucht. Für die Vertreter eines „minimalistischen Phantastikbegriffs“ ist es seit Roger Caillois üblich, als wichtigstes Merkmal den „Riss in der Wirklichkeit“ und damit einen Realitätskonflikt herauszustellen, während im Märchen das Wunderbare selbstverständlich ist. Der „maximalistische Phantastikbegriff“ wird auf alles angewandt, was nicht dem vorherrschenden weltanschaulichen Paradigma entspricht. (vgl. hierzu Durst: *Theorie der phantastischen Literatur*) Da dieses Problem für die Themenstellung dieser Arbeit nicht relevant ist, kann auf eine eingehendere Diskussion verzichtet werden, zumal Endes Werk phantastische und märchenhafte Elemente verbindet.

<sup>3</sup> Stoyan: *Die phantastischen Kinderbücher von Michael Ende*, S. 15.

<sup>4</sup> Voss: *Im Inneren des Michael Ende Effekts*, S. Z 1.

<sup>5</sup> Freund: *Jim Knopf und die wilden Achtundsechziger*. Zitiert nach:

<http://www.welt.de/print/wams/kultur/article11100746/Jim-Knopf-und-die-wilden-Achtundsechziger.html>.

Enträtselungsvorgänge und Wirkungsmechanismen [...], welche vor allem die ‚offenen Kunstwerke‘ der Moderne dem Rezipienten abverlangen<sup>6</sup>, darunter das Verstehen impliziter Annahmen, die Herstellung von Kontexten und das „Ausfüllen“ der sogenannten Leerstellen eines Textes. Doris Pany stellt zutreffend fest, dass „Iser's Vorstellung von der Offenheit fiktionaler Texte [...] weitgehend jener Offenheit [entspricht], die sich nach Eco der fundamentalen Ambiguität jeder künstlerischen Botschaft verdankt“<sup>7</sup>. Meine Arbeit formuliert ausgehend von Endes Literaturverständnis aber auch kritische Rückfragen an Iser bzw. Eco.<sup>8</sup>

Der konkrete Gegenstand meiner Untersuchungen ist *Der Spiegel im Spiegel. Ein Labyrinth*, eine Sammlung von dreißig kürzeren, lose zusammenhängenden Prosa-Texten, die im von Roman Hocke auf Grundlage eines Gespräches mit Ende verfassten Klappentext der Erstausgabe von 1984 als „Traumvisionen“ oder „Bilder“ bezeichnet werden.<sup>9</sup> Für die Fokussierung auf dieses Werk spricht nicht allein, dass eine exemplarische Vorgehensweise eine größere Vertiefung ermöglicht und es in der Literaturwissenschaft bislang aus noch zu erörternden Gründen umgangen wurde. Ausschlaggebend ist vor allen Dingen der Vorzug, dass sich *Der Spiegel im Spiegel* aufgrund seiner offenen Struktur und der Fülle der in ihm angewandten Mittel der Vorstellungsstimulation besonders für eine Untersuchung im Hinblick auf seine Leserwirkung anbietet – womit nicht etwa eine Wirkung im Sinne konkreter Handlungsanweisungen gemeint ist, wie sie Uwe Neumahr im Hinblick auf Ende zu Recht zurückweist,<sup>10</sup> sondern die Wirkung des Gelesenen als solcher. Hinzu kommt, dass das Werk an vielen Stellen implizit seine eigene Konzeption selbstreflexiv beleuchtet. In seiner anspruchsvollen Komplexität und Originalität stellt es nach meinem Dafürhalten sogar den Höhepunkt des Endeschen Schaffens dar. *Der Spiegel im Spiegel* geht nach den Worten des Verfassers selbst „noch einen ganzen Schritt weiter [als die als Hauptwerk geltende *Unendliche Geschichte*; B.S.]“<sup>11</sup>, denn er „erfordert einen mündigen Leser, der nicht mehr an der Hand geführt werden muss“<sup>12</sup>. Er ist mit den Worten des Autors „kein Kinderbuch“<sup>13</sup> – eine Einschränkung, die er umgekehrt (= „nur für Kinder“) m.W. nie getroffen hat. Endes Meinung war, dass die darin verhandelte Problematik eine ganz andere sei als die jüngerer

---

<sup>6</sup> So schreibt Hans H. Hiebel in seinem Vorwort zu Doris Panys Analyse *Wirkungsästhetische Modelle* auf S. IV.

<sup>7</sup> Ebd., S. 45.

<sup>8</sup> Eine detaillierte Literaturtheorie Endes liegt nicht vor, obwohl er sich „durchaus auch mit literaturwissenschaftlichen Theorien beschäftigte“ (*Notizen Angerer*, S. 2), wie der mit ihm bekannte Künstler Ludwig Angerer d.Ä. mir gegenüber erklärte. Für seine Praxis als Autor blieben sie gemäß Roman Hocke – seinem Freund und Lektor – aber irrelevant. (Telefonat vom 02.11.2008)

<sup>9</sup> Die Informationen zum Klappentext erhielt ich von Roman Hocke in einer Email vom 29.10.2011.

<sup>10</sup> Vgl. Neumahr: *Pagat oder Der Künstler in der Jahrmarktsbude*, S. 333.

<sup>11</sup> Ende: *Der Niemandsgarten*, S. 46. (Zitat aus einem Brief an E. C., München, 20.02.1987)

<sup>12</sup> Ebd.

<sup>13</sup> Adams: *Zu Besuch bei Michael Ende* (Filmdokumentation).

Leser.<sup>14</sup> Gegenüber seinem Schriftstellerkollegen Herbert Rosendorfer hat Ende zudem erklärt, mit dem *Spiegel im Spiegel* zeigen zu wollen, dass er nicht nur ein Kinderbuchautor sei, sondern auch anderes schreiben könne: „Der nicht sehr große Erfolg dieses Buches – unverdientermaßen, denn es ist sehr gut, finde ich – hat ihn, glaube ich, schon getroffen, wobei er so etwas nie zugegeben hätte.“<sup>15</sup> Zwar wurde *Der Spiegel im Spiegel* zum Bestseller, doch hat er nie die Beachtung von Endes großen Romanen gefunden. Der ungewöhnliche Inhalt wie die schwer einzuordnende Form dürften die Rezeption erschwert haben. Claudia Ludwig schlägt die Texte in ihrer Dissertation dem Genre der Kurzgeschichte zu,<sup>16</sup> doch konstatiert Bettina Klimek, die eine linguistisch-semiotische Perspektive einnimmt, man habe das Buch bis dato „hinsichtlich seiner Textsorte [nicht] eindeutig bestimmt“<sup>17</sup>, zumal es, wie sie andernorts meint, „keinem literarischem [sic!] Genre zugeordnet werden [kann], denn die Vermischung von Phantastischem und Realem begegnet dem Leser auf surreale Weise“<sup>18</sup>; in der Erzählstruktur macht sie letztlich eine Mischung aus Kurzgeschichte, Parabel und Novelle aus und verweist darauf, dass Ende die Texte als „Bildergeschichten“<sup>19</sup> bezeichnete.

Er tat dies nicht zuletzt vor dem Hintergrund, dass das Buch auch Zeichnungen und Lithographien von Edgar Ende enthält – dem Vater des Autors, dem es zugleich gewidmet und von dem her es zu begreifen ist.<sup>20</sup> Das Werk dieses mangels einer besseren Definition meist dem Surrealismus zugeordneten Malers erscheint, wie Axel Murken in seiner Doktorarbeit aus dem Jahr 2001 hervorhebt, „aus Sicht der heutigen Postmoderne in seiner kulturhistorischen Dimension und seiner interpretativen Mehrdeutigkeit wieder aktuell“<sup>21</sup>, indem es eine „Verknüpfung von mittelalterlicher Mystik, einschließlich des alchemistischen Weltgebäudes, mit visionärem antiken oder alttestamentarischen Prophetentum und christlicher Heilsgeschichte vor dem Hintergrund des sich damals entfaltenden Existentialismus“<sup>22</sup> zeigt. Hierbei, so Murken, wird „eine anthroposophisch beeinflusste Kosmologie“<sup>23</sup> angestrebt. Die im Buch enthaltenen Abbildungen, deren Motive Edgar Ende in einem wachen, gleichwohl „leeren“ meditativen Bewusstseinszustand fand, „verdeutlichen

---

<sup>14</sup> Telephonische Auskunft von Roman Hocke vom 02.11.2008.

<sup>15</sup> Telephonat vom 26.02.2010. (= *Gespräch Rosendorfer*; hier und im Folgenden von mir transkribiert nach der Aufzeichnung auf Mikrokassette)

<sup>16</sup> Vgl. Ludwig: *Was du ererbt von deinen Vätern hast*, S. 211. Als Merkmale der Kurzgeschichte treffen hier zu: ihr geringer Umfang; die Kürze der erzählten Zeit; der weitgehende Verzicht auf einführende Erläuterungen; der Umstand, dass vieles Andeutung bleibt bzw. durch Symbole und Metaphern ausgedrückt wird; der häufig offene Schluss sowie die Vermeidung von Wertungen.

<sup>17</sup> Klimek: *Erzählte Bilder*, S. 5.

<sup>18</sup> Klimek: *Künstlerische Labyrinth*, S. 4.

<sup>19</sup> Ebd., S. 18.

<sup>20</sup> Auch diese Einschätzung geht auf Roman Hocke (Telephonat vom 02.11.2008) zurück.

<sup>21</sup> Murken: *Edgar Ende*, S. 275.

<sup>22</sup> Ebd.

<sup>23</sup> Ebd.

den gemeinsamen Kunstansatz [von Vater und Sohn; B.S.] und sollen ihn veranschaulichen“, wie es im Klappentext heißt. Es handelt sich hierbei um einen „selbstständigen Bilderteil“<sup>24</sup>, nicht zu verstehen „als Illustration, sondern als einen Komplex, der dasselbe auf malerische Art darstellt, was ich [= Michael Ende; B.S.] textlich versuche“<sup>25</sup>. Beide Künstler verbindet, wie der Sohn im zitierten Interview bejaht, eine Wesensverwandtschaft; zudem erklärt er, stark davon geprägt worden zu sein, dass er durch den Vater schon sehr früh die Malerei, „vor allem natürlich die fantastische und surrealistische“<sup>26</sup> kennengelernt habe. Gegenüber Jörg Krichbaum erläutert er, wie er als Jugendlicher anfing, sich von ihm inspirieren zu lassen:

Damals entstand eine ganze Reihe von Gedichten, in denen ich versucht habe, Themen, die mein Vater auf seinen Zeichnungen oder seinen Bildern hatte, in Worten zu musizieren. Nicht indem ich das Bild beschrieb, sondern indem ich einfach versuchte, das, was er gemalt hatte, eben auf [S. 116] andere Weise auszudrücken. Also, wir haben uns da gegenseitig sehr angeregt.<sup>27</sup>

Im Gespräch mit Heidi Adams räumt Ende die Möglichkeit ein, dass der Bilderreichtum seiner Werke teils auch dem Einfluss seines Vaters zu verdanken sei.<sup>28</sup> Dies ist den Texten des *Spiegel im Spiegel* deutlich anzumerken, die „wie die Kreation eines Wortgemäldes nach dem Vorbild der väterlichen Kunstwerke [wirken]“<sup>29</sup>. So stellt dieses Buch einen doppelt lohnenden Gegenstand der Analyse dar: Es lässt sich nicht allein untersuchen, wie der Text auf den Leser wirkt, sondern auch, welche Rolle der Bildteil dabei spielt.<sup>30</sup> Es wird sich zeigen, dass beide Elemente den Rezipienten aktivieren und auf seinen eigenen Beitrag zur Bedeutungskonstitution verweisen, was das Buch mit anderen, repräsentativen Werken der nicht trivialen Literatur des 20. Jahrhunderts verbindet, wie z.B. mit Franz Kafkas *Die Sorge des Hausvaters*, in welcher der Erzähler seine Versuche, ein rätselhaftes Wesen namens Odradek zu verstehen, beschreibt. Günter Saße nimmt in seiner Interpretation dieses kurzen Textes, wie ich es in meiner Arbeit analog praktiziere, eine mittlere Perspektive zwischen den extremen Positionen ein, die er als „interpretationsbezogene[ ] spekulative[ ] Deutung“<sup>31</sup> und

---

<sup>24</sup> Vogdt: *Wie Shakespeare über die Rampe gekommen* (Interview), S. 928.

<sup>25</sup> Ebd.

<sup>26</sup> Ebd., S. 930.

<sup>27</sup> Ende/Krichbaum: *Die Archäologie der Dunkelheit*, S. 115f.

<sup>28</sup> Adams: *Zu Besuch bei Michael Ende* (Filmdokumentation). So wurde er mit Werken Hieronymus Boschs, René Magrittes und Salvador Dalís bekannt. Würde er selbst malen, dann wie Chagall: „Urbilder, Innenbilder, Traumbilder, die auf der ganzen Welt die gleichen sind.“ (R. Hocke/Kraft: *Michael Ende*, S. 26)

<sup>29</sup> Klimek: *Künstlerische Labyrinth*, S. 15. Bezeichnenderweise wurde eine vom 24.02. bis 22.04.2001 währende Ausstellung zu Edgar und Michael Ende in der Zitadelle Spandau (Berlin) nach dem *Spiegel im Spiegel* benannt. Der Ausstellungs-Flyer weist darauf hin, dass vor dem Ausgang eines „Labyrinths der Phantasie“ „eine Kammer auf die Träume und Phantasien der Besucher [wartet], die hier selbst aktiv werden und zur Gestaltung der Kammer beitragen können“. Anlass der Ausstellung war der 100. Geburtstag des Malers.

<sup>30</sup> R. Hocke/Kraft: *Michael Ende*, S. 26.

<sup>31</sup> Saße: *Die Sorge des Lesers*, S. 262.



„textbezogene[ ] Analyse der Erzählstrukturen“<sup>32</sup> benennt. Er begreift Odradeks Auftreten „als ein Ereignis, dessen Charakter als Ereignis gerade nicht in bezug auf vorgegebene Referenzbereiche stillgestellt werden kann, sondern das auf den Hausvater verweist, bei dem es eine Sinnsuche auslöst, die in den Prozeß der Selbstreflexion einmündet“<sup>33</sup>. Aus dieser „Objektwerdung“ des sich selbst zum Gegenstand des Denkens machenden Subjekts folgert Saße, dass auch „die Deutung des Interpreten im Hinblick auf das von ihm verwendete Interpretationsmuster reflexiv zu werden und in der Selbstreflexion zu münden [hat]“<sup>34</sup>.

Dass *Der Spiegel im Spiegel* den Leser entsprechend zur Selbstreflexion anregen will, ja sogar direkt an diesen zu appellieren scheint, zeigt bereits der erste Text, in dem sich der Bewohner eines Labyrinths an ein unbestimmt bleibendes „Du“ richtet (vgl. S. 9–14), wobei die Brüche im Erzählfluss irritierend wirken. Hierdurch wird der Leser in eine fortwährend fragende Haltung versetzt, ohne dass ihm zugleich Antworten präsentiert würden. So macht das Werk deutlich, dass (um Iser's Formulierung zu übernehmen) „der Empfänger immer schon vorgedacht ist“<sup>35</sup>, während der Leser auf die Kommunikationsbedingungen von Literatur bzw. den Prozess des Entstehens einer virtuellen Realität in der Begegnung von Buch (Objekt) und Leser (Subjekt) aufmerksam wird. Damit ist die Rezeptionshaltung für alle folgenden, in surrealen Welten spielenden Traumvisionen vorgegeben, wobei auch die romantische Idee des unendlichen Erzählens aufscheint, denn – so der Autor – „jeder [...] Vorgang enthält, deutlich oder versteckt, den Anstoß zu einem neuen Vorgang und so immer fort, bis die Umkreisung von neuem beginnt ...“<sup>36</sup>. Ende erklärt demgemäß sein Anliegen,

[...] den Leser sozusagen zu einem freien Spiel einzuladen, bei dem Vorstellungs- oder Bewußtseinsinhalte ständig aufgelöst oder verwandelt werden, sodaß man sich an ihnen nicht mehr festhalten kann, und eben dadurch das Bewußtsein auf sich selbst [sic!] verwiesen und seiner selbst gewahr wird. Der Leser sollte darauf aufmerksam werden, was er selbst fortwährend tut, während er liest. Es gibt sogar mehrere Geschichten, in denen das direkt erklärt wird [...].<sup>37</sup>

Klimek meint entsprechend, dass die Lektüre des Buches die Welt des Lesers, insofern dieser sie „immer nur in ihrer starren Begrifflichkeit erfasst hat, [...] erschüttert haben [dürfte]“<sup>38</sup>, aber eben auch, dass sich im Zuge der Auseinandersetzung mit dem eigenen

---

<sup>32</sup> Ebd.

<sup>33</sup> Ebd., S. 279.

<sup>34</sup> Ebd., S. 283. Pany vermutet hierzu, „daß der Leser das Absinken des Informationsniveaus durch die Interpolation eigener Vorstellungen in einem Ausmaß kompensiert, das ihn seine Bestimmungen schließlich als Setzungen erkennen und deren Voraussetzungen hinterfragen läßt“ (Pany: *Wirkungsästhetische Modelle*, S. 42).

<sup>35</sup> Iser: *Der Akt des Lesens*, S. 61.

<sup>36</sup> Ende: *Der Niemandsgarten*, S. 303.

<sup>37</sup> <http://www.oobe.ch/ende02.htm>. (Brief Endes an Werner Zurfluh, München, 25.08.1988)

<sup>38</sup> Klimek: *Künstlerische Labyrinth*, S. 38.

Inneren in ihm selbst idealiter „eine ganz eigene Wandlung vollzogen“<sup>39</sup> habe. Abermals mit Iser gesprochen könnte man sagen, dass in der „Formulierung des Unformulierten immer zugleich die Möglichkeit liegt, uns selbst zu formulieren und dadurch das zu entdecken, was unserer Bewußtheit bisher entzogen schien“<sup>40</sup>. So „[kann] der Leser am Ende das unüberwindbare Labyrinth durchaus für sich selbst bezwingen“<sup>41</sup>. Anders als die meisten in ihren Wirklichkeiten versponnenen Figuren, hat er die freie Wahl, er „kann aus dem Labyrinth noch entkommen“<sup>42</sup>. Klimek ergänzt zutreffend: „Das geht jedoch eben nicht, indem er verborgene Lehren hinter den Geschichten aufdeckt, sondern nur aus eigenem Antrieb. Dies gelingt aber nicht innerhalb der einzelnen Geschichte, denn ohne den Kontext des Buches würde sich der Leser darin völlig verlieren.“<sup>43</sup> Es ist mithin ein Wagnis: Die bereits in der *Unendlichen Geschichte* formulierte Frage, was ein Spiegel, der einen Spiegel spiegelt, zeige, müsste eigentlich mit „Nichts“ beantwortet werden. Doch „genau in diesem ‚Nichts‘ liegt meiner Ansicht nach die eigentliche Kraft des Menschen und der Welt. Wenn wir versuchen, unser eigenes Ich wahrzunehmen, dann nehmen wir nichts wahr, eine leere Stelle. [...] In Wirklichkeit liegt aber da die eigentliche schöpferische Kraft des Menschen.“<sup>44</sup> So sagt Ende, der den einen Spiegel mit dem Buch, den anderen mit dem Leser gleichsetzt.<sup>45</sup>

Die Tatsache, dass die Traumvisionen den Leser zunächst jedoch „in den schwerelosen Zustand des freien Falls versetzen, gleichsam in einen Orbit um eine nicht anders zu beschreibende Mitte, die weder da noch nicht da ist (wie Gott oder das menschliche Ich oder der Sinn des Daseins)“<sup>46</sup>, könnte mit ein Grund für die verhaltene Aufnahme gewesen sein. Jedoch bedarf es, wie der Romanist Hans Robert Jaß, mit Iser Exponent der sogenannten Konstanzer Schule, erläutert, oftmals eines langen Prozesses, dasjenige, das anfangs den Erwartungshorizont des Publikums überstieg, einzuholen. Es ist möglich „daß eine virtuelle Bedeutung des Werks so lange unerkannt bleibt, bis die ‚literarische Evolution‘ mit der Aktualisierung einer jüngeren Form den Horizont erreicht hat, der nun erst den Zugang zum Verständnis der verkannten älteren Form finden läßt“<sup>47</sup>. Ende selbst bemerkt, dass

---

<sup>39</sup> Ebd.

<sup>40</sup> Iser: *Der Akt des Lesens*, S. 255.

<sup>41</sup> Klimek: *Künstlerische Labyrinth*, S. 6.

<sup>42</sup> Ebd., S. 13.

<sup>43</sup> Ebd.

<sup>44</sup> Shigematsu: *MOMO erzählt Zen*, S. 131. (Endes Antworten im hier publizierten Gespräch mit dem Autor stehen im Original kursiv.) Ende zitiert ebd. Goethes *Faust*: „In deinem Nichts hoff’ ich das All zu finden.“

<sup>45</sup> Vgl. Ende: *Der Niemandsgarten*, S. 302f.

<sup>46</sup> Ebd., S. 303. Zur Sinnfrage meint Klimek, dass das Buch „[m]it der Verbindung von wirklichkeitsfremden und realen Elementen [...] über das spielerisch-ereignishafte Moment der Betrachtung von Bildern hinaus, auch das höchste kommunikative Ziel [verfolgt]: die Erzeugung von Sinn“ (Klimek: *Künstlerische Labyrinth*, S. 20).

<sup>47</sup> Jaß: *Literaturgeschichte als Provokation*, S. 193. Mit Roman Ingarden gesprochen, kann ein Werk auch „unerwartet eine Epoche der Renaissance ‚erleben‘ usw.“ (Ingarden: *Das literarische Kunstwerk*, S. 376).

anscheinend niemand die den Leser aller Sicherheiten beraubende Konzeption des Buches verstanden habe. Es gebe wohl „starke innere Widerstände gegen eine solche Unbehaglichkeit. Vielleicht ist es auch einfach noch ein bißchen zu früh und wird erst noch kommen.“<sup>48</sup> In einem Brief an eine Leserin zeigt er sich gewiss: „Dieses Buch wird schon einmal verstanden werden – später.“<sup>49</sup> So sieht es auch sein Freund Peter Boccarius, der in einem als *Brief an einen toten Freund* betitelten Nachwort seiner Ende-Biographie schreibt, dass man wohl in der Welt Edgar Endes zu Hause sein müsse, „um mit den grandiosen Wortgemälden des *Spiegel im Spiegel* umgehen zu können, um seine dunklen, satten Farben, diese unbarmherzigen, melancholischen Gaukler-Visionen und rätselhaften, ungreifbaren Traumgeschehnisse jenseits der Tageslogik schätzen zu können“<sup>50</sup>. Er formuliert gegenüber dem Verstorbenen, dass man auch dieses Buch „eines Tages zur großen Literatur rechnen und möglicherweise sogar als Dein wichtigstes [...] ansehen wird [...], wenn sich das Bewußtsein der Menschen abermals gewandelt hat: weg vom Kausal-Denken und hin zu der neuen, alogischen ‚Romantik‘, deren Verfechter Du warst“<sup>51</sup>. Es gibt Anzeichen, dass eine entsprechende Neubewertung des *Spiegel im Spiegel* zu erwarten ist. So resümiert Klimek, dass nun „die Zeit gekommen [ist], dieses bislang vernachlässigte Buch Endes angemessen zu betrachten“<sup>52</sup>. Roman Hocke bestätigte in unseren Telefonaten vom 02.11.2008 bzw. 29.09.2011, dass es zunehmend Wertschätzung erfährt, gerade auch von jüngeren Lesern.

Dies bekräftigt die Motivation meiner Arbeit, deren Titel – *Das Spiel mit dem Leser* – je nach Betonung (im Sinne des dieses Vorwort einleitenden Zitats Iser) auf zweifache Weise zu verstehen ist, denn Imagination lässt sich betrachten „als eine Spielbewegung, die auch noch mit dem spielt, was sie mobilisiert hat“<sup>53</sup>. So „spielt“ *Der Spiegel im Spiegel* ebenso mit dem Leser, als er ihn auch zum „Mitspieler“ macht. Wie, d.h. durch welche Erzählstrategien der Text mit ihm spielt, lässt sich in Anwendung von Iser Begriffen beschreiben. Dass der Leser sich auf vielfache Weise als Mitspieler, d.h. als Mit-Schöpfer der Bedeutung, einbringt, rechtfertigt die Anwendung des Begriffs „offenes Kunstwerk“, der impliziert, dass „dieses meisterhafte Textlabyrinth sich in seiner ständigen Selbstverwandlung einer vollständigen Interpretation immer entziehen wird“<sup>54</sup>. Ist für Endes Kunst- bzw. Literaturverständnis das Spiel der womöglich zentralste Begriff überhaupt, so ist Iser ihm darin in seiner späteren

---

<sup>48</sup> <http://www.oobe.ch/ende02.htm>. (Brief Endes an Zurfluh, 25.08.1988)

<sup>49</sup> Ende: *Der Niemandsgarten*, S. 46. (Brief an E. C., München, 20.02.1987)

<sup>50</sup> Boccarius: *Michael Ende*, S. 283.

<sup>51</sup> Ebd., S. 284.

<sup>52</sup> Klimek: *Künstlerische Labyrinth*, S. 4.

<sup>53</sup> Iser: *Das Fiktive und das Imaginäre*, S. 331.

<sup>54</sup> Klimek: *Künstlerische Labyrinth*, S. 39.

Publikation *Das Fiktive und das Imaginäre* (1991) am nächsten, wobei auffällt, dass er ebenfalls die Spiegel-Metaphorik gebraucht, um die Eigenart des Text-Spiels zu erfassen. Er versucht, die Konstituenten von Literatur auf menschliche Dispositionen zurückzuführen und dabei die Spielbewegungen zu beschreiben, die sich innerhalb des Textes selbst sowie zwischen Text und Leser vollziehen. Hierdurch wird die Wirkungsästhetik noch einmal erweitert. *Der Spiegel im Spiegel* erscheint auch aus dieser Perspektive als ein Buch, an dem sich das von Iser Entwickelte hervorragend exemplifizieren lässt, da es hier in besonders ausgeprägter Form erscheint. Überdies will meine Arbeit dem Umstand Abhilfe schaffen, dass die theoretischen Ansätze der Wirkungsästhetik kaum konkret angewendet werden, wie Sven Strasen 2008 in seiner Habilitationsschrift beklagt.<sup>55</sup> Der Aufbau meiner Dissertation sei nun zum Abschluss dieses Vorworts zu Orientierungszwecken kurz zusammengefasst:

In Teil I (Kapitel 1–2) werden zunächst die grundlegenden Fakten zu Michael Ende und dessen Oeuvre bzw. dem *Spiegel im Spiegel* dargestellt. Kap. 1 bietet je eine Skizze zu Leben und Werk des Autors, die neue Materialien einbezieht, wobei ich aus Platzgründen auf die Anführung vieler sich aus Interviews und Schriftwechseln zu Ende ergebender biographischer Informationen verzichten musste. Im Rahmen dieser Darstellung kann ich manche Richtigstellungen vornehmen. In Kap. 2 erfolgt eine Charakterisierung des *Spiegel im Spiegel* unter Einbezug von mir recherchierter Informationen zur Entstehung, Veröffentlichung und seinem kommerziellen Erfolg einschließlich einer Auswertung, inwieweit wirkungsästhetische Aspekte in den damaligen Besprechungen eine Rolle spielten.

In Teil II (= Kap. 3) entwickle ich unter Veranschaulichung durch Stellen aus dem Buch die wirkungsästhetische Terminologie nach Iser sowie Ecos Begriff des „offenen Kunstwerks“ und stelle einen Dialog mit Endes Literaturverständnis her. Dies scheint zumal nötig, da Iser und Ende bzw. Eco und Ende, soweit bekannt, aneinander vorbeigegangen sind. Ich beziehe die neuere Synthese beider Modelle in Sabine Kuhangels Dissertation mit ein.

In Teil III (Kap. 4–8) wird *Der Spiegel im Spiegel* zunächst hinsichtlich der Entwicklung der Texte über mehrere Stufen untersucht. Die vorgebrachten neuen Erkenntnisse haben sich mir aus einem mehrtägigen Aufenthalt im Literaturarchiv Marbach im Oktober 2009 ergeben. Ich konnte im dortigen Archiv mutmaßlich frühere und alternative Versionen der publizierten Texte sowie weitere Materialien aus Endes Teilnachlass einsehen und nachvollziehen, wie Ende diese durch Umarbeitung und Einbindung in eine labyrinthische Erzählstruktur noch stärker auf die Mitarbeit des Lesers hinorientierte. Sodann

---

<sup>55</sup> Vgl. Strasen: *Rezeptionstheorien*, S. 1. Strasen, der ein interdisziplinäres Basismodell anstrebt, behandelt die Bedeutungsoffenheit literarischer Texte nicht bloß als literarisches Phänomen. Er geht im Unterschied zu Iser von einer allgemeinen „Unbestimmtheit des bedeutungskonstituierenden Kontextes“ (ebd., S. 351) aus.

werden die Struktur (Kap. 5), die Leserrolle (Kap. 6) und die Erzählstrategien (Kap. 7) ins Auge gefasst, um das Buch als offenes Kunstwerk erkennbar zu machen. Kap. 8 charakterisiert abrundend die Stellung des *Spiegel im Spiegel* in Endes Gesamtwerk unter wirkungsästhetischen Aspekten und prüft, ob oder inwiefern sich hier tatsächlich „der Schlüssel von Endes Denken und Weltempfinden finden lässt“.<sup>56</sup>

In Teil IV (Kap. 9–11) setze ich die am Text ermittelten Resultate in Bezug zu erweiterten Kontexten. In Kap. 9 gehe ich der Funktion der „inneren Bilder“ nach, die durch den *Spiegel im Spiegel* im Leser erzeugt werden. Diesen Begriff hat jüngst der Neurobiologe Gerald Hüther der Psychotherapie entlehnt. Er versteht darunter all dasjenige, „was sich hinter den äußeren, sichtbaren und messbaren lebendigen Phänomenen verbirgt und die Reaktionen und Handlungen eines Lebewesens lenkt und steuert“<sup>57</sup>, wobei es sich in den komplexen Nervenverschaltungen des Gehirns physisch manifestiert, aber variabel bleibt. Ich bezeichne hiermit eingeschränkter die „mentalen Bilder“, d.h. die im Bewusstsein des Lesers entstehenden traumartigen, imaginären Welten, die zu einer Öffnung und Erweiterung der vorhandenen Vorstellungsmuster dienen können und somit einerseits zu einer Reflexion über die bisherigen Handlungsantriebe, andererseits zur Findung neuer Lebensentwürfe veranlassen mögen. Daran schließt eine Revision von Lessings *Laokoon* an, da *Der Spiegel im Spiegel* sich in einem Beitrag Karl Michael Armers mit zum Argumentationskreis dieser Schrift gehörenden Vorwürfen konfrontiert sieht. Diese zielen dahin, dass die Literatur der Malerei trotz grundlegender Unterschiede angenähert wird. Als Exkurs wird abschließend auf eine unveröffentlichte Schrift Edgar Endes zur Kunstentwicklung und neuen Rolle des Rezipienten in der modernen Kunst eingegangen. Kap. 10 gilt dem Repertoire des Werkes. Es zeigt – basierend auf den durch die Sekundärliteratur erbrachten Resultaten zu anderen Büchern Endes – insbesondere die Bezüge zur Romantik (aber auch zur Moderne) auf und verdeutlicht, wie Ende mit Umcodierungen alter Motive und Mythen arbeitet und dem Leser unkonventionelle Perspektiven anbietet. Kap. 11 erörtert abschließend, ob *Der Spiegel im Spiegel* den Leser in weltanschaulicher Hinsicht frei lässt. Ich untersuche dies vor dem Hintergrund von Endes Beziehung zur Anthroposophie, der ich schon seit rund 15 Jahren nachgegangen bin. Anders als Gustav Meyrink in seinen esoterischen Romanen wollte er nichts „erklären“, sondern ein Argumentieren, „was eben nicht poetisches Umsetzen heißt, sondern Didaktik“<sup>58</sup>, vermeiden. Im Sinne der von ihm bewunderten Vieldeutigkeit eines

---

<sup>56</sup> So meint Endes langjähriger Freund Dr. Rainer Lübbren in einem Brief (Heiloo, 25.02.2010) an mich.

<sup>57</sup> Hüther: *Die Macht der inneren Bilder*, S. 17.

<sup>58</sup> Ende/Krichbaum: *Die Archäologie der Dunkelheit*, S. 111. Poesie solle, so Ende ebd., gemäß Hölderlin nicht lehren, sondern müsse realisieren.

Trakl-Gedichts, das ein Ergebnis von Nachdenken sei, aber nicht das Nachdenken enthalte,<sup>59</sup> wäre der freilassende Einbezug von Elementen spiritueller Lehren jedoch als ein erweitertes Angebot möglicher Perspektiven denkbar, zumal dem Autor „das gegenwärtige Weltbild des Nur-Beweisbaren [...], letzten Endes ganz einfach zu langweilig ist“<sup>60</sup>.

Der Schluss resümiert die Ergebnisse der einzelnen Kapitel und zieht das Fazit, dass *Der Spiegel im Spiegel* ein offenes Kunstwerk mit einer in ihrer Komplexität anspruchsvollen Struktur darstellt. Er spricht durch unterschiedliche „Kunstgriffe“ den Leser bewusst als Mitgestalter des imaginären Kosmos an und will nicht auf eine einzige Deutung („Botschaft“) determiniert sein. Dies erweist sich im Einklang mit Michael (und Edgar) Endes Kunsttheorie.

Mein abschließender Dank hat meinem Doktorvater Prof. Dr. Günter Saße zu gelten, dessen Rat und Anregungen mich dazu brachten, die für den Gegenstand meiner Dissertation geeignetste Perspektive zu wählen und das Thema stärker zu fokussieren. Außerdem danke ich allen jeweils kontextuell genannten Persönlichkeiten, die mir wichtige (unveröffentlichte) Materialien oder Informationen zur Verfügung gestellt haben, so etwa die umfangreiche Fragebeantwortung Wilfried Hillers, der als Komponist annähernd zwei Jahrzehnte eng mit Ende zusammengearbeitet hat. Tiefe Einblicke gewähren zudem die Erinnerungen seines Freundes Dr. Rainer Lübbren sowie das Gespräch mit dem Christengemeinschaftspriester Johannes Lenz, den ich über seine bis in die 50er Jahre zurückreichende Bekanntschaft mit der Familie Ende befragte. Er beerdigte sowohl den Vater als auch den Sohn, den er in dessen letzter Lebenszeit seelsorgerisch begleitete. Es ist mir überdies eine große Freude, über den Teilnachlass hinaus weitere bislang unveröffentlichte Texte Endes einbeziehen zu können, darunter zwei Briefe des Autors, die ich von den Empfängern als Kopie erhielt, sowie Passagen, die mir der inzwischen verstorbene Werner Zurfluh aus einer ausführlichen Korrespondenz als Abschriften zur Verfügung stellte. Toshio Tamura suchte für mich zudem Aussagen Endes aus Gesprächen, die bereits im Angesicht seines Todes stattfanden, heraus.

Besonders danken möchte ich Roman Hocke, der auch beim *Spiegel im Spiegel* Endes Lektor war. Er stand mir über Jahre hinweg gerne Auskunft gebend zur Seite. Über ihn lief der Kontakt zu Dr. Wolf-Dieter von Gronau, Endes Testamentsvollstrecker. Dass meine Arbeit ihren Gegenstand annähernd zutreffend erfasst, lässt mich eine Einschätzung von Ende Freund und Biograph hoffen, der mir am 24.04.1998 in seinem ersten an mich gerichteten Brief schrieb: „Ich glaube, dass Sie seinem [= Ende; B.S.] Geist sehr nahe sind.“

Björn Steiert, Dezember 2011

---

<sup>59</sup> Vgl. ebd., S. 67.

<sup>60</sup> Ende: *Michael Endes Zettelkasten*, S. 30. (im Folgenden zitiert als *Zettelkasten*)

## Teil I: Grundlegendes zu Leben und Werk

### 1. Michael Endes Biographie und Oeuvre

#### 1.1 Übersicht über Michael Endes Leben

Man könnte versuchen, die Wirkung Endes durch sein Charisma und seine vielschichtige Persönlichkeit zu erklären<sup>61</sup> oder sie primär im Kontext der Äußerungen zu erörtern, die er – oft in Bezug auf das Werk seines Vaters – über sein Leben und seine Anschauungen zu bedeutsamen Themen machte. Ein bislang nicht publiziertes, eindrucksvolles Zeugnis, das beide Aspekte anspricht, ist der in Köln am 01.10.1995 aufgesetzte Brief des Kunstwissenschaftlers Prof. Frank Günter Zehnder (1996–2004 Direktor des Rheinischen Landesmuseums Bonn) an Ingeborg Seidel, in dem zwei ausführliche Gespräche (1992 in Ulm und 1994 in Köln) besonders hervorgehoben werden. Ende machte auf ihn

stets einen ausgezeichneten Eindruck [...]. Er war ein sensibler, ausgesprochen freundlicher, aber bestimmt auftretender Mensch, der keine Unverbindlichkeiten liebte. Er wußte sehr charmant, aber immer zielgerichtet zu argumentieren. Er war ein sehr aufmerksamer Zuhörer und war auch für Gegenargumente aufgeschlossen. [...] Michael Ende war außerordentlich belesen und vertrat eine klare überzeugende Haltung. In diesen Gesprächen hat er ohne jede Eitelkeit auch über eigene Werke und vor allem über seine letzte Oper, den *Rattenfänger von Hameln* mit einer kritischen Distanz gesprochen. Sein Gedächtnis war phänomenal. Er erinnerte sich zum Teil an bestimmte Begebenheiten in seinem Elternhaus und konnte sie datieren. Vom Werk seines Vaters sprach er mit allergrößter Sympathie und hat immer wieder betont, wie stark ihn die Bilder in seiner Jugendzeit beeinflussten und sicherlich außerordentlich dazu beitrugen, daß er Schriftsteller wurde.

Die Wirkung des Werkes soll in dieser Arbeit jedoch nicht als Wirkung der Person verstanden oder mit dieser vermischt werden. Ende selbst konnte solchen Erklärungsversuchen wenig abgewinnen. In einem 1984 dem Playboy gegebenen Interview ist zu lesen, dass er es am liebsten wie ein mittelalterlicher Maler machen würde: „Die haben ihre Bilder gar nicht signiert, sondern alles, was sie zu sagen hatten, in ihren Werken geäußert. [...] Alles, was nicht in meinen Büchern steht, ist, was die Wichtigkeit angeht, als dritt-, viert- und fünftklassig zu bezeichnen.“<sup>62</sup> An anderer Stelle meint er: „Es ist ein großer Irrtum zu glauben, man müsse dem Künstler persönlich auf den Leib rücken, um Auskünfte zu bekommen, die klarer sind als das, was er in seiner Musik, seinen Bildern oder Büchern geschaffen hat.“<sup>63</sup> In diesem Sinne sind die hier angebrachten Ausführungen zu seiner Biographie nicht als Grundlage für eine psychologisierende Betrachtung zu verstehen. Gerade indem Verbindungslinien zwischen seinen Erlebnissen und Inhalten des *Spiegel im Spiegel*

---

<sup>61</sup> Angerer nahm sogar „shakespearesche Abgründe“ (*Notizen Angerer*, S. 1) an ihm wahr.

<sup>62</sup> A. Müller: *Playboy-Interview: Michael Ende*, S. 74. Einen Anlass, seine autobiographischen Aufzeichnungen vor seinem Tod zu vernichten, sieht er indes auch nicht – das käme ihm zu pathetisch vor.

<sup>63</sup> Hugendubel: *„Ich bin ein Nachfahre der Romantiker“* (Interview), o.S.

skizziert werden, kann in späteren Kapiteln deutlicher werden, dass sie für Ende nicht mehr als Anregungen darstellten, von denen abstrahierend er gerade nicht eine autobiographische Lesart nahelegen wollende Texte schuf.<sup>64</sup> Nebenbei bietet folgende Übersicht zusammengeführte und durch Abgleich korrigierte Informationen aus Publikationen mit unterschiedlichen Schwerpunkten und Ergänzungen anhand eigener Dokumente.

Die ersten Lebensjahre:<sup>65</sup> Michael Andreas Helmut Ende wird am 12. November 1929 als Sohn des Hamburger Malers Edgar Ende und der ursprünglich aus dem Saarland stammenden Luise Bartholomä in Garmisch-Partenkirchen per Kaiserschnitt geboren.<sup>66</sup> Im selben Ort – die Mutter betreibt dort einen Laden für arabische Spitzen und Edelsteine – verbringt er die ersten Lebensjahre, bis die Familie 1931 nach Obermenzing in die im Würmtal gelegene Floßmann-Villa zieht, wo der Vater sich ein Atelier einrichtet. Die finanziellen Verhältnisse der Familie bleiben bescheiden. Als wichtig für die spätere schriftstellerische Tätigkeit des Autors erweist sich die Begegnung mit dem von allen Kindern um Umkreis geliebten Maler Fanti, dessen einfallsreiche Erzählungen die Phantasie anregen. Auch die Berührung des Autors mit einer umhervagabundierenden Artistenfamilie im Jahr 1933 ist erwähnenswert. Im *Spiegel im Spiegel* ziehen diese „harmlose[n] Gesellen, grandios in geheimnisumwitterte, phantastische Gaukler verwandelt, melancholisch über die Landstraße“<sup>67</sup>; Gaukler und Seiltänzer sind Schlüsselfiguren seiner Poetik. Den Ausklang dieser Zeit markiert ein Waldbrand, den Ende versehentlich mit einem Freund verursachte. Es wäre leicht, hierin (wie in späteren Kriegserlebnissen) den Ursprung der Bedrohung durch Feuer im *Spiegel im Spiegel* zu sehen, doch würde dies für das Werk weiter nichts erhellen.

Kindheit im Nationalsozialismus:<sup>68</sup> Im Oktober 1935 erfolgt aus Geldnot der Umzug nach München Schwabing in die Kaulbachstr. 90. Die Verhältnisse werden noch bedrückender, als ein Mal- und Ausstellungsverbot für den Vater durch die Reichskulturkammer erfolgt. In dieser Situation mehren sich die Ehestreitigkeiten, der Sohn

---

<sup>64</sup> Lübbren bemerkt: „Psychologie interessierte ihn [= Ende; B.S.] kaum. Sich selbst psychologisch zu definieren, lag ihm fern.“ (Lübbren: [Erinnerungen], S. 17)

<sup>65</sup> Die Inhalte dieses Abschnitts beziehen sich auf Boccarius: *Michael Ende*, S. 10–48. Andere Quellen einzelner Informationen, die innerhalb der nachgewiesenen Rahmenangaben angeführt werden, vermerke ich hier und in den folgenden Abschnitten jeweils gesondert.

<sup>66</sup> Die Geburtszeit ist nicht zweifelsfrei. In Boccarius: *Michael Ende* ist auf S. 304 ein Horoskop abgedruckt, das auf 05:15 Uhr ausgestellt wurde, während im Buch selbst 17:15 Uhr angegeben wird. Am 30.09.2009 erhielt ich von der Garmischpartener Standesbeamtin Grabinger via Email die Auskunft, dass „die aus Ihrer Literatur hervorgehende Uhrzeit 17.15 [...] auch unserem Eintrag [entspricht]“. Roman Hocke indes meinte in einer Email vom 07.10.2009 nach Rücksprache mit Endes zweiter Ehefrau, dass auch sie von der Geburtszeit 05:15 Uhr ausgehe, so dass die Dokumente offensichtlich auf eine falsche Uhrzeit ausgestellt worden seien.

<sup>67</sup> Boccarius: *Michael Ende*, S. 47.

<sup>68</sup> Auch im Folgenden stütze ich mich auf die zuletzt zitierte Quelle, S. 50–115.



muss vermitteln.<sup>69</sup> Auch den Schulbeginn erlebt Ende sehr negativ:<sup>70</sup> „Die Entfaltung meiner Persönlichkeit wurde 1936 jäh durch den Einbruch der Schule in mein Privatleben unterbrochen“<sup>71</sup>, sagt er und spricht von einem „lange[n], graue[n] Gefängnisaufenthalt“<sup>72</sup>. Vor diesem Hintergrund ist interessant, dass er im *Spiegel im Spiegel* das Modell eines „Unterrichts“ schildert, in dem gerade die Kunst vermittelt wird, die öde Realität zu verlassen. (vgl. S. 251–264) Als er im Sommer 1941 seinen Leistungen am Münchner Maximiliansgymnasium entsprechend nicht versetzt wird, will er sich an einem Stauwehr an der Isar das Leben nehmen, doch bringt es nicht über sich. Der Vater hat inzwischen (Weihnachten 1940) den Stellungsbefehl erhalten und ist als Rekrut erst bei der Flakartillerie in Bonn, später in Köln-Bickendorf im Einsatz.<sup>73</sup> Ende selbst kann sich durch Teilnahme am Reitunterricht immerhin der Hitler-Jugend entziehen. Er erlebt apokalyptische Szenen, als er die Sommerferien 1943 in Hamburg bei den Großeltern väterlicherseits und seinem Onkel Helmuth Ende verbringt, da just in diese Zeit das Bombardement der Stadt fällt. Später wird er sagen: „Wenn ich Geschichten schreibe, die einen kindlichen Tonfall anschlagen, dann gerade, weil ich das Unerträgliche kennengelernt habe.“<sup>74</sup> Im *Spiegel im Spiegel* ist besonders vor diesem Hintergrund auffällig, dass der kindliche Tonfall zurücktritt oder kontrastierend wirkt – das Abgründige, Endzeitliche spricht sich aus in der Darstellung von Gewalt und Armut. Als Ende im Herbst 1943 im Rahmen der Kinderlandverschickung nach Garmisch auf den Kramerhof verbracht wird, wo er auch seinen Freund und Biographen Peter Boccarius näher kennenlernt, kann er zumindest seine Kreativität einbringen. Unter seiner Regie werden allseits beliebte „bunte Abende“ mit Theater, Gedichten und Sketchen aufgeführt, und er beginnt zu schreiben. Im Sommer 1944 wird die Wohnung der Familie in der Kaulbachstraße durch eine Phosphorbombe zerstört, ebenso ein großer Teil von Edgar Endes Oeuvre.<sup>75</sup> Da der Sohn an einem Hungerstreik beteiligt ist – den Schülern wurden für sie bestimmte

---

<sup>69</sup> Wenn Ende auch der psychologischen Interpretation ablehnend gegenüberstand, so erinnert sich Lübbren an einen Erklärungsversuch, den der Autor einmal machte, um dazulegen, weshalb in vielen seiner Bücher ein Kind die Welt zu retten suche: Er habe damals diese Rolle ausgeübt, indem er sich mühte, zwischen den Eltern die gestörte Harmonie wiederherzustellen. (vgl. Lübbren: [Erinnerungen], S. 17)

<sup>70</sup> In R. Hocke/Neumahr: *Michael Ende*, S. 191, ist – anders als bei Boccarius – von einer Einschulung im Sommer die Rede. Bei Boccarius heißt es allerdings, dass die Schuljahre bis 1939/40 von Ostern bis Ostern dauerten. (vgl. Boccarius: *Michael Ende*, S. 85)

<sup>71</sup> Aus einem 1974 erschienenen Informationsblatt des K. Thienemann Verlags, zitiert nach Tabbert: *Jim Knopf, Michael Ende und die Lust am Funktionieren*, S. 15.

<sup>72</sup> R. Hocke/Kraft: *Michael Ende*, S. 69.

<sup>73</sup> Ende/Krichbaum: *Die Archäologie der Dunkelheit*, S. 17.

<sup>74</sup> Hugendubel: ‚*Ich bin ein Nachfahre der Romantiker*‘ (Interview), o. S.

<sup>75</sup> In R. Hocke/Neumahr: *Michael Ende*, S. 191, wird von 250 Bildern, rund zwei Drittel des Werkes, gesprochen. Rzesotnik erwähnt in *Die (un)endliche Geschichte*, S. 17, „[r]und 500 Bilder (Ölgemälde, Radierungen samt Druckplatten)“. Boccarius macht in *Michael Ende*, S. 105, die detailliertesten Angaben: „Etwa 290 Ölgemälde, 520 Gouachen und vieles andere von Edgars Hand sind den Bomben zum Opfer gefallen [...]“

Lebensmittel vorenthalten –, wird er nach Partenkirchen ins Haus Roseneck strafversetzt, wo er sich in eine ältere Realschülerin verliebt, was ein harmloses Verhältnis bleibt. In seinen Erinnerungen *Großmutter sitzt im chinesischen Garten und weint. Wie ich das Kriegsende erlebte*<sup>76</sup> schildert er, wie er es mit dem spontanen Einfall, Pfarrer als Berufswunsch anzugeben, vermeiden kann, „freiwillig“ zur Waffen-SS eingezogen zu werden, und wie er, als er kurz nach seinem 15. Geburtstag den Befehl zur Musterung und darauf den Stellungsbefehl erhält, diesen zerreißt und sich zur seiner Mutter nach Solln durchschlägt. Dort beteiligt sich unter Lebensgefahr als Kurier an der Freiheitsaktion Münchens. Man mag einen Nachklang dieser Erlebnisse im dritt- und zweitletzten Text im *Spiegel im Spiegel* erkennen, worin es um Widerstand gegen einen Diktator bzw. ein Terrorregime geht.

Lehr- und Wanderjahre:<sup>77</sup> 1945 zieht die Familie nach der Entlassung Edgar Endes aus amerikanischer Kriegsgefangenschaft in Österreich in die Leopoldstraße 135a, München, zu einem Malerkollegen. 1947 erhält Michael Ende durch eine befreundete anthroposophisch orientierte Familie, mit deren Tochter er zeitweilig eine Beziehung führte, bis diese sich einem anderen versprach, die Möglichkeit, die Waldorfschule in Stuttgart zu besuchen.<sup>78</sup> Aber innerlich ist er der Schule längst entwachsen. In Stuttgart beteiligt er sich im Amerika-Haus auch an Theateraufführungen. 1948 absolviert er nach seinem Schulabschluss schließlich die Aufnahmeprüfung an der Münchner Otto-Falckenberg-Schule. Er möchte im Erlernen des Schauspielerberufs Erfahrungen für das eigene Stückeschreiben sammeln, woraus sich wiederum Bezugspunkte für die wiederholte Schauspielthematik im *Spiegel im Spiegel* ergeben. Das Studium beginnt am 02.05.1949 und endet am 31.03.1951. Im Sommer 1951 wird Ende an der Landesbühne in Rendsburg engagiert. Es belastet ihn jedoch – wie schon während seiner Ausbildung –, in fremde Rollen schlüpfen zu müssen. Seine damalige Freundin erwartet ein Kind von ihm. Er fasst den Vorsatz, sie zu heiraten, worin Lübbren einen kennzeichnenden Charakterzug des Freundes sieht, „nämlich de[n] Wunsch nach Schicksal. Das Zufällige seiner Rendsburger Existenz lief in dem Kind, das da unterwegs war, auf eine Bestimmung hinaus. Wenn er es annähme und die Mutter heiratete, [...] würde der Unform seines Lebens eine Struktur angelegt.“<sup>79</sup> Die sich hierin ausdrückende Problematik – die

---

<sup>76</sup> Vgl. Ende: *Zettelkasten*, S. 228–246.

<sup>77</sup> Die bis 1947 knapp geschilderte Nachkriegszeit findet sich mit allen Angaben ausführlich dargestellt in Boccarius: *Michael Ende*, S. 118–190. Die Informationen dieses Abschnitts zu den folgenden Jahren stammen aus R. Hocke/Neumahr: *Michael Ende*, S. 31–58.

<sup>78</sup> Man möchte so den Kontakt zur Tochter unterbinden. Durch Lenz brachte ich in Erfahrung, dass es sich bei der von Boccarius als „Wiltrud“ bezeichneten Freundin um Irmin Niehaus, geb. Pfeufer, handelt. In einem Brief an mich (19.05.2001, Stuttgart) berichtet sie von ihrer Beziehung zu Ende und erklärt in einer schriftlichen Fragebeantwortung 2002 zuletzt 1948 Kontakt zu ihm gehabt zu haben.

<sup>79</sup> Lübbren: [Erinnerungen], S. 19.

Empfindung einer „Niemand-Identität“ – wird auch im *Spiegel im Spiegel*, insbesondere im vorletzten Text, zum Thema. 1952 – seine Freundin hatte inzwischen eine Fehlgeburt erlitten – bricht er sein Engagement ab,<sup>80</sup> kehrt zu seinen Eltern nach München zurück und unternimmt einen Versuch, mit einer Komödie namens *Hudschadsch ibn Jahja* bzw. *Sultan hoch Zwei* als Autor zu reüssieren, was jedoch misslingt. Auf einer Silvesterparty zum Jahreswechsel 1952/53 lernt er die SchauspielerIn Ingeborg Hoffmann kennen und geht mit ihr eine Beziehung ein.<sup>81</sup> 1953 verlässt Edgar Ende die Familie und zieht zu seiner Schülerin Lotte Schlegel in die Schellingstraße 26.<sup>82</sup> Seine Mutter unternimmt einen ersten Selbstmordversuch mit Schlaftabletten. Diese Umstände tragen zur vorübergehenden Distanzierung zwischen Sohn und Vater bei. Ende reflektiert kritisch über seine eigene Verfassung in diesen Jahren, indem er von Zeiten spricht, in denen er als ungefähr 25-Jähriger

spöttisch und zynisch [war]. [...] das war eine Phase, in der ich so in der Art von Oscar Wilde, zack zack zack, schlagfertig alles parierte. In diese Dinge wird man von unseren heutigen intellektuellen Kreisen frühzeitig eingeübt, bis man sich eines Tages dann fragt, wo führt das eigentlich hin?<sup>83</sup>

Ab 1954 folgt eine Tätigkeit als Filmkritiker, Sketche- und Chansonschreiber. Der Bayerische Rundfunk kauft ihm eine Geschichte ab, die er später für den *Spiegel im Spiegel* aufgreifen wird, betitelt als *Nach Bureauschluss*. Hierbei handelt es sich um „eine der ersten, wenn nicht sogar die erste als Lesung im Bayerischen Rundfunk publizierte Geschichte Michael Endes“<sup>84</sup>, die schon „seinen spezifischen Denk- und Schreibstil erkennen [läßt]“<sup>85</sup>, wie Lübbren erklärt.

Beginnender Erfolg:<sup>86</sup> 1956 ist für Ende ein einschneidendes Jahr. Sein Verhältnis mit dem Vater bessert sich wieder. Auf einer mehrmonatigen Autoreise im Auftrag des Bayerischen Rundfunks<sup>87</sup> hat Ende auf der Piazza von Palermo ein Schlüsselerlebnis, als er die dortigen Cantastorie erlebt. Einer von diesen erzählt eine Geschichte, die aus einem

---

<sup>80</sup> In R. Hocke/Kraft: *Michael Ende*, S. 77, ist noch das Jahr 1951 genannt. In R. Hocke/Neumahr: *Michael Ende*, S. 191, wird schließlich 1952 angegeben.

<sup>81</sup> Dieses Datum findet sich in R. Hocke/Neumahr: *Michael Ende* auf S. 46 und S. 191. Dass sich die Begegnung in der Silvesternacht 1951/1952 vollzog, wie es noch in R. Hocke/Kraft: *Michael Ende* auf S. 80 heißt, oder 1950/1951 (Rzeszotnik: *Die (un)endliche Geschichte*, S. 18) ist offensichtlich inkorrekt, da Ende erst 1952 nach München zurückkehrte. Boccarius, der ebenfalls 1952 nennt, ist hier am genauesten und vermerkt sogar die Wohnung der Familie Heinrich in der Adelheidstraße 12 als Ort der Feier. (Boccarius: *Michael Ende*, S. 230)

<sup>82</sup> Gemeinsam verlegen sie 1963 ihren Wohnsitz nach Netterndorf. (R. Hocke/Neumahr: *Michael Ende*, S. 192)

<sup>83</sup> A. Müller: *Playboy-Interview: Michael Ende*, S. 77.

<sup>84</sup> An mich gerichtete Email Rainer Lübbrens vom 01.03.2010, Heiloo.

<sup>85</sup> Ebd. Lübbren las sie seinerzeit als Schreibmaschinenskript.

<sup>86</sup> Die Rahmenangaben dieses Abschnitts stammen wiederum aus R. Hocke/Neumahr: *Michael Ende*, S. 59–74; die Adressangabe aus derselben Quelle, S. 192.

<sup>87</sup> In R. Hocke/Kraft: *Michael Ende*, S. 86, ist nur von Kameramann Bodo Blüthner als Begleiter die Rede, in R. Hocke/Neumahr: *Michael Ende*, S. 192, von einem Filmteam.

Roman von Alexandre Dumas stammt. Ende erkennt durch diese Begegnung sein künftiges Ziel: „Daß hundert Jahre nach meinem Tod meine Geschichten in Palermo von Geschichtenerzählern auf der Straße erzählt werden können.“<sup>88</sup> Nachdem die Auseinandersetzung mit den künstlerischen Theorien Brechts ihm das Schreiben zuletzt unmöglich gemacht hatten und er sogar überlegt, „das Schreiben ganz aufzugeben und doch noch einen ‚anständigen Beruf‘ zu erlernen“<sup>89</sup>, beginnt er, angeregt durch die zufällige Begegnung mit einem Mitschüler, der nun als Graphiker tätig ist, mit der Arbeit am *Jim Knopf*, ein Werk purer Fabulierlust. Er folgt dem spontanen Einfall, um sich selbst „ins Freie zu schaufeln“<sup>90</sup>. Dieses Buch begründet seinen Erfolg. Der Deutsche Jugendbuchpreis, den Ende 1960 für den im selben Jahr erschienenen *Jim Knopf und Lukas der Lokomotivführer* erhält, enthebt ihn großer finanzieller Sorgen. Ende und seine Mutter ziehen noch 1960 in die Siegfriedstraße um, 1962 dann in die Ainmillerstraße 13. 1964 beendet er seine Tätigkeit für den Rundfunk, um sich auf das Theater zu konzentrieren. Er heiratet Ingeborg Hoffmann am 7. August auf dem Kapitol in Rom, das sie seit den 50er Jahren wiederholt als Gäste der Schriftstellerin Luise Rinser besuchten. Seine Frau zieht zu ihm, die Mutter verlässt den Haushalt. Am 27. Dezember 1965 stirbt Edgar Ende an seinem zweiten Herzinfarkt. Im selben Jahr erwirbt das Ehepaar Ende ein 1415 erbautes Schloss im Mangfangtal.<sup>91</sup> 1967 erleben Endes *Spielverderber* ihre Uraufführung an den Städtischen Bühnen Frankfurt und werden in der Presse geradezu vernichtend beurteilt, was hauptsächlich einer misslungenen Inszenierung zu verdanken ist. Ende engagiert sich 1968 auch politisch, u.a. im Rahmen der Humanistischen Union, zieht sich aber aus der Zersplitterung und gegenseitigen Anfeindungen anheimfallenden Studentenbewegung zurück.

Die italienischen Jahre:<sup>92</sup> Ende konzentriert sich auf seine Kunst und siedelt nach Genzano di Roma in die vom Ehepaar Ende so getaufte „Casa Liocorno“ über; den Hinweis hierauf verdanken sie ihrem neuen Nachbarn Gustav René Hocke, dessen Manierismus-Abhandlungen für Ende hoch bedeutsam sind, zumal im Hinblick auf das im *Spiegel im*

<sup>88</sup> Ende/Krichbaum: *Die Archäologie der Dunkelheit*, S. 134.

<sup>89</sup> Morel/Seehafer: ‚*Es gibt ja so etwas wie anthroposophische Klischees*‘ (Interview), S. 106.

<sup>90</sup> Ende in Adams’ Filmdokumentation *Zu Besuch bei Michael Ende*. Nach R. Hocke/Kraft: *Michael Ende*, S. 88, fand die Begegnung mit dem Graphiker 1958 statt, was nicht mit den Angaben in Boccarius: *Michael Ende*, S. 272, übereinstimmt; demnach ereignete sich das Zusammentreffen 1956 auf der Schwabinger Leopoldstraße. In R. Hocke/Neumahr: *Michael Ende*, S. 59, wird schließlich auch das Jahr 1956 angegeben.

<sup>91</sup> R. Hocke/Kraft: *Michael Ende*, S. 96.

<sup>92</sup> Den Hintergründen und Umständen von Endes Umzug nach Italien widmet sich die hier von mir herangezogene, von Ursula Bongaerts herausgegebene Publikation *Michael Ende in Italia/Michael Ende in Italien* (im Folgenden unter dem deutschen Titel angeführt).

*Spiegel* zentrale Labyrinthmotiv.<sup>93</sup> Lenz meint: „Das hatte durchaus auch eine Komponente einer politischen Stellungnahme [...].“<sup>94</sup> Denn in Italien, dem traditionellen „Sehnsuchtsland“ der deutschen Dichtung, hat Ende das Gefühl, eine größere künstlerische Freiheit zu besitzen, da Literatur dort nicht nur ihrer vermeintlichen gesellschaftlichen Relevanz nach beurteilt oder als eskapistisch verurteilt wird. Hieraus ergibt sich, dass er die Wirkung seiner Texte nicht im Sinne einer gesellschaftlich-politischen Handlungsanweisung verstehen will. „Man müsse sehr trist sein, sagte Ende zu Angerer, um heute als Literat geschätzt zu werden. Ende [...] ärgerte sich darüber, dass man prinzipiell nicht anerkannt wurde, wenn man märchenhaft-phantastische Texte schrieb.“<sup>95</sup> An anderer Stelle wird berichtet, wie Ende sich kritisch dazu äußerte, dass in Deutschland Revolutionen immer dort stattfänden, wo sie nicht hingehörten: „Man macht sie im Theater oder sonstwo, aber nicht in der Politik.“<sup>96</sup> Am 25.06.1973 stirbt Luise Ende in ihrer Wohnung an Magenkrebs und wird auf dem Münchner Nordfriedhof begraben.<sup>97</sup> Nach sechsjähriger Arbeit erscheint der Märchenroman *Momo*, der sich, flankiert durch den Jugendbuchpreis und weitere Auszeichnungen, langsam aber stetig zu einem großen Erfolg entwickelt. Ab 1976 beschäftigt Ende sich zunehmend mit der einen Gaukler- und Magier darstellenden Figur des „Pagat“ oder „Pagad“, in der er seine Vorstellung vom Künstlerideal verkörpert sieht und die auch im *Spiegel im Spiegel* namentlich auftaucht. 1977 begibt er sich in Begleitung seiner Übersetzerin Mariko Sato, die er 1976 auf der Internationalen Jugendbuchmesse in Bologna kennenlernte, erstmals auf eine Reise nach Japan und vertieft seine Beschäftigung mit der Zen-Philosophie, an die er gleichfalls seine Vorstellungen vom Künstlerideal anschließen kann.<sup>98</sup> Bezugnehmend auf ein schon 1947 geschriebenes Gedicht verweist er in einem Gespräch auf den dort auftretenden Gaukler, „der alles, was ihm begegnet, annimmt, es einbezieht in sein Spiel, in seine Kunst, und es wieder abgibt, weitergibt“<sup>99</sup>. Die spielerische bzw. absichtslose Haltung, die wiederum im *Spiegel im*

<sup>93</sup> Es werden unterschiedliche Daten für den Umzug genannt. In R. Hocke: *Von dem Zauberbuch, das die Welt eroberte*, S. 432, wird 1969 angegeben. In R. Hocke/Neumahr: *Michael Ende*, S. 192, 1970. In Rzeszotnik: *Die (un)endliche Geschichte*, S. 20, ist nur allgemein von 1970/71 als Zeitraum des Verkaufs der Vogtei und der Übersiedlung nach Italien die Rede. In Bellinger/Regler-Bellinger: *Schwabings Ainmillerstraße* heißt es auf S. 409: „Am 29. Juli 1963 bezog Michael Ende mit seiner Frau Ingeborg Hoffmann den zweiten Stock der Ainmillerstraße 13, wo er bis zum 4. Dezember 1970 wohnen blieb.“ Laut G. Hockes Aufzeichnungen fand der Umzug 1971 statt. (vgl. G. Hocke: *Im Schatten des Leviathan*, S. 574)

<sup>94</sup> *Gespräch Lenz*. (Bei allen in meiner Arbeit verwendeten Zitaten aus diesem Gespräch handelt es sich um von mir vorgenommene Transkriptionen der Aufzeichnung auf Tonkassette.)

<sup>95</sup> *Notizen Angerer*, S. 3.

<sup>96</sup> Bensmann: *Mein Partner ist meine Geschichte*, o.S. (Die *Rheinische Post*, in welcher dieser Artikel im Mai 1983 erschien, war zu dieser Zeit noch nicht paginiert. Beim Verfasser handelt es sich laut Emailauskunft von Redakteur Klaus Jokic vom 25.01.2010 tatsächlich um Hans Bensmann und nicht um den Autor Hans Bemmann, wie in R. Hocke/Kraft: *Michael Ende* auf S. 153 angegeben.)

<sup>97</sup> Zum Tod der Mutter und den folgenden Angaben vgl. R. Hocke/Kraft: *Michael Ende*, S. 100–106.

<sup>98</sup> Vgl. ebd., S. 129ff.

<sup>99</sup> Shigematsu: *MOMO erzählt Zen*, S. 130.

*Spiegel* zum Thema wird, sagt ihm zu. Er hat, präziser formuliert, „im Zen vieles von dem wiedergefunden, was in meinem Denken schon vorhanden [S. 131] war“<sup>100</sup>. 1978 beginnt, angeregt durch Elmar Zorn, die (wie von Ende erwartet) bis zu seinem Tod währende Zusammenarbeit mit dem Komponisten Wilfried Hiller.<sup>101</sup> 1979 erscheint schließlich *Die Unendliche Geschichte*. Sie beschert Ende den Höhepunkt seiner Popularität, aber auch einen Streit um deren 1982 vereinbarte Verfilmung, die sich (nach heimlichem Austausch des Drehbuchs) gegen seine Vorstellungen entwickelt, aber juristisch nicht mehr zu verhindern ist.<sup>102</sup> Im April 1981 besucht der Kabbalist Friedrich Weinreb das Ehepaar Ende in Genzano di Roma, worauf der Schriftsteller bis zu seinem Tod regelmäßig an Weinrebs „Brunnenhof-Seminaren“ in Zürich teilnimmt. „Auch durch ihn, so behauptet Michael Ende später, wird er seinen christlichen Glauben erst in seiner wahren Bedeutung begreifen lernen.“<sup>103</sup> Zu Beginn der 80er Jahre kommt es zu erfolgreichen Aufführungen von Endes Bühnenwerken. Am 16.04.1983 erlebt *Das Gauklermärchen* am Theater der Stadt Heidelberg seine Premiere, am 03.02.1985 im Münchner Staatstheater am Gärtnerplatz *Der Gogolori*.<sup>104</sup> Im Frühjahr 1984 – nicht 1983 wie vielfach angegeben – erscheint *Der Spiegel im Spiegel*.

Die letzte Münchner Zeit: Bald darauf erfolgt eine Zäsur.<sup>105</sup> Endes Frau stirbt am 27.03.1985, wenige Tage nachdem sie (in Begleitung von Gustav R. Hockes Frau)<sup>106</sup> die Verfilmung der *Unendlichen Geschichte* im Kino sah, an einer Lungenembolie, was Ende dazu veranlasst, den Wohnsitz in Rom aufzugeben und nach München zurückzukehren. Er zieht dort in eine Wohnung im Arabella Park und findet nach und nach zurück ins Leben. Am 12.06.1985 kommt es im Münchner Restaurant Schwarzwälder zu einem Treffen von Schriftstellern, Künstlern und Kunstinteressierten, an dem auch Ende beteiligt ist. Das Spielerische – symbolisch in der Figur des „Pagad“ ausgedrückt – steht als Leitgedanke im Zentrum dieser entsprechend getauften Gruppe.<sup>107</sup> 1986 kommt die Verfilmung von *Momo* in die Kinos. Im August nimmt Ende am IBBY-Kongress in Japan teil und hält dort seinen Vortrag *Über das Ewig-Kindliche*, in dem er sein poetisches Konzept darlegt. Im Mai 1988

---

<sup>100</sup> Ebd., S. 130f. Zu der Figur des asiatischen Mädchens, das im *Spiegel im Spiegel* einem Weltreisenden begegnet, wird gesagt, sie erscheine „wie ein Zen-Meister, der seinem Schüler Leere und Stille beibringen möchte, was die zentralen Lehren dieser Philosophie sind“ (Sedlářová: *Michael Ende*, S. 73).

<sup>101</sup> Hiller schildert die Kooperation auf einer mir von Ulrich Bohnefeld zu wissenschaftlichen Zwecken dankenswerterweise zur Verfügung gestellten DVD mit dem Mitschnitt einer *Gogolori*-Aufführung.

<sup>102</sup> Vgl. R. Hocke/Neumahr: *Michael Ende*, S. 113–132.

<sup>103</sup> R. Hocke/Kraft: *Michael Ende*, S. 115.

<sup>104</sup> Daten und Spielorte nach: ebd., S. 148.

<sup>105</sup> Die folgenden Angaben bis zur Gründung der Gruppe Pagad stammen aus R. Hocke/Neumahr: *Michael Ende*, S. 158, danach (ausschließlich des Kontakts zu Zurfluh) aus R. Hocke/Kraft: *Michael Ende*, S. 130–135.

<sup>106</sup> Die in Klammern gesetzte Information stammt aus einem Telephonat mit Wilfried Hiller vom 10.04.2010 und wurde durch Roman Hocke (Telephonat 29.09.2011) bestätigt.

<sup>107</sup> Beteiligt sind Ludwig Angerer d.Ä., Peter Boccarius, Wilfried Hiller, Roman Hocke, Jörg Krichbaum und der Philosophieprofessor Reinhard Löw.

muss Ende erfahren, dass sein Steuerberater auf seinen Namen Schulden in Millionenhöhe aufgenommen hat. Er steht vor dem Bankrott. Seine Freunde und sein Verlag unterstützen ihn. Diese Ereignisse fallen in eine Zeit, in der Ende sich einen entscheidenden Rat im Hinblick auf das Wachwerden für geistig-seelische Erfahrungsbereiche durch den am 11.08. brieflich aufgenommenen Kontakt zu Werner Zurfluh erhofft, dessen Buch *Quellen der Nacht* ihn sehr bewegt, wie die noch zu behandelnden Quellen auf der Internetseite [www.oobe.ch](http://www.oobe.ch) zeigen. 1989 wird Ende zu einer ihm und seinem Vater geltenden Ausstellung nach Japan eingeladen, was er mit einem zweimonatigen Aufenthalt (März/April) verbindet; an seiner Seite ist wiederum Mariko Sato.<sup>108</sup> Am 04. September heiraten sie in München.<sup>109</sup> Die Sendlingerstraße 29/31 wird zu ihrer neuen Wohnung. Im März 1990 beteiligt sich Ende an den Dreharbeiten des japanischen Fernsehsenders NHK zu einer Dokumentation über Albert Einstein, worin er in 5 Folgen á 90 Minuten jeweils die Konsequenzen des von dem Wissenschaftler vertretenen Denkens aufzeigt.<sup>110</sup> Im Juli desselben Jahres ist er Sommerdozent in Madrid, im Oktober Teilnehmer eines Symposiums mit Kenzaburo Oe, Nobelpreisträger für Literatur 1995, an der Frankfurter Buchmesse; zudem gewinnt er einen Rechtsstreit (Plagiatsvorwurf) um den *Goggori*.<sup>111</sup>

Ende des Lebens: Eine Erkrankung leitet Endes letzten Lebensabschnitt ein. Deren Schwere ist anfangs nicht klar, als er am 23.10.1993 zusammen mit seiner Frau wiederum – zum letzten Mal – für drei Wochen nach Japan reist, wohin er eine Einladung anlässlich des Millionsten verkauften Exemplars von *Momo* erhalten hat.<sup>112</sup> Im Juni 1994 muss Ende in der Universitätsklinik München wegen Magenkrebs operiert werden und unterzieht sich einer Chemotherapie.<sup>113</sup> Zuletzt lässt er sich in die anthroposophische Filderklinik in Stuttgart verlegen, wo sich eine anfängliche Besserung einstellt; immer noch hofft er auf Heilung, wie ich aus meinem Gespräch mit seinem ihn begleitenden Priester Johannes Lenz entnehmen konnte. Demnach akzeptiert Ende erst verhältnismäßig spät, dass ihm die Fortsetzung seines Werkes nicht möglich sein würde, denn er hat noch viele konkrete literarische Pläne und Einfälle. Im Juni kehrt er nochmals in seine Wohnung zurück, muss im Juli aber nach Stuttgart zurückgebracht werden. Schließlich tritt der Tod am 28.08.1995 um 19:10 Uhr ein.<sup>114</sup> Anwesend sind Mariko Sato-Ende, deren Freundin Tomoko Shiina, Roman Hocke und

---

<sup>108</sup> Rzeszotnik: *Die (un)endliche Geschichte*, S. 23.

<sup>109</sup> R. Hocke/Kraft: *Michael Ende*, S. 135.

<sup>110</sup> Ebd., S. 137. Die Dreharbeiten für das „Einstein-Projekt“ werden von Januar bis April 1991 fortgesetzt.

<sup>111</sup> Vgl. ebd., S. 137f. Gerichtsort ist das Münchner Oberlandesgericht.

<sup>112</sup> Ebd., S. 131.

<sup>113</sup> R. Hocke/Neumahr: *Michael Ende*, S. 185.

<sup>114</sup> Rzeszotnik: *Die (un)endliche Geschichte*, S. 23; vgl. dort die ausführlicheren Angaben zu den letzten Monaten. Die Krankengeschichte soll hier nicht detailliert dargestellt werden.

dessen Frau – Ende hatte gespürt, dass es so weit sei, und alle zusammenrufen lassen.<sup>115</sup> Er erlebte den Tod in bewusster, würdevoller Haltung.<sup>116</sup> Lenz kümmert sich mit Mariko Sato-Ende um den Verstorbenen; man kleidet ihn in einen bajuwarischen Trachtenanzug. Auf Bitten der Witwe hält Lenz auch die Beisetzungsfeier auf dem Münchner Waldfriedhof nach dem Ritual der Christengemeinschaft.<sup>117</sup> Seine Priesterkollegin Irene Johanson wirkt ebenfalls mit.<sup>118</sup> Einige Zeit nach der Beerdigung findet ein weiteres Ritual für Ende auf buddhistischer Grundlage statt, wie ich von Ludwig Angerer d.Ä., der das Grabmal gestaltete, erfuhr.<sup>119</sup> Gefragt nach der Frucht seines Lebens und seinem geistigen Ziel habe er Lenz geantwortet: „Die Rettung des Kinders – aber auch des ewig Spielerisch-Kindhaften in jedem Menschen. Der Verlust der schöpferischen Tätigkeit, der Kraft zur Fantasie, der unmittelbaren Religiosität, das Aufgehen in der bloß äußeren materiellen Welt und damit des Zeitlichen war seine dauernde Sorge.“<sup>120</sup> Die mit ihm befreundete Ulrike Voswinckel charakterisiert ihn als „sehr ernsthafte[n] Menschen, der seine ganze literarische Kraft darauf richtete, der Phantasie wieder einen Platz in der Welt zu erobern“<sup>121</sup>. Eben dies, die Bedrohung des Kindlichen und der Phantasie, ist ein zentrales Thema im *Spiegel im Spiegel*, der die Widerstandskräfte des Lesers durch Konfrontation mit Abgründigem herausfordert.

## 1.2 Übersicht über Michael Endes Werk

Michael Endes Werk erstreckt sich über sämtliche Gattungen und wurde zu seinen Lebzeiten größtenteils im Thienemann-Verlag in Stuttgart publiziert; die sich eher an eine erwachsene Leserschaft richtenden Bücher – darunter auch *Der Spiegel im Spiegel* – wurden erstmals mit der Gesprächsdokumentation *Phantasie/Kultur/Politik* im Jahr 1982 in der vom Thienemann-Verlag betreuten Edition Weitbrecht herausgebracht. Im Folgenden sei nur eine kurze Übersicht geboten. Die Werke werden später unter Einbezug der Sekundärliteratur detailliert in Beziehung zum Gegenstand meiner Arbeit gesetzt.

---

<sup>115</sup> Telephonat mit Roman Hocke (29.09.2011); Lenz hatte, wie er mir im Gespräch schilderte, das Eintreten des Todes zu diesem Zeitpunkt nicht absehen können und war deshalb zu seinem Bedauern nicht zugegen.

<sup>116</sup> *Notizen Angerer*, S. 5.

<sup>117</sup> *Gespräch Lenz*. Zu bemerken bleibt, dass der ungetaufte Ende sich in der letzten Lebenszeit bewusst gegen den Beitritt zur Christengemeinschaft entschied – er hätte dies als Widerspruch zu seiner ein Leben lang gezeigten, unabhängigen Haltung gesehen. (Roman Hocke; Telephonat vom 12.04.2003)

<sup>118</sup> Johanson, die den Vater des Autors noch in Netterndorf kennenlernte, war mit dem Ehepaar Ende befreundet. „Frau Johanson“, teilte Boccarius mir am 02.07.[?]2002 schriftlich mit, „hat M.E. [= Michael Ende; B.S.] schon als jungen Menschen und dann ein ganzes Leben lang gekannt und – als Priesterin [= der Christengemeinschaft; B.S.] – seine erste Ehefrau, Ingeborg Hoffmann, auf dem Protestantischen Friedhof in Rom begraben.“

<sup>119</sup> Vgl. *Notizen Angerer*, S. 6. Angerer verwendete auf Wunsch von Endes zweiter Frau einen philosophischen Text, einen Auszug aus Endes *Legende vom Wegweiser* aus dessen *Gefängnis der Freiheit*, S. 259–301.

<sup>120</sup> J. Lenz: *Erinnern für die Zukunft*, S. 372.

<sup>121</sup> Voswinckel: *Klopfzeichen* (Radiodokumentation).



Prosa: In der öffentlichen Wahrnehmung sowie im literaturwissenschaftlichen Diskurs stehen zumeist die Prosawerke, insbesondere die großen Romane im Vordergrund: *Jim Knopf* (1960/1962), *Momo* (1973), *Die unendliche Geschichte* (1979) sowie *Der satanarchäolügenialkohöllische [sic!] Wunschpunsch* (1989; im Folgenden als *Der Wunschpunsch* zitiert). Zu all diesen Werken gibt es Hörspiele und Verfilmungen (darunter Trick- und Marionettenfilm) und andere Formen künstlerischer Adaption, was ihre Breitenwirkung kenntlich macht. Dies zeigt, dass sie mit Adolf Muschgs Worten „ausgedacht als Fabeln wider den Zeitgeist [...] dessen Nerv so perfekt trafen, dass sie als wundersame Verkörperungen des Zeitgeistes erschienen“<sup>122</sup>. *Jim Knopf – Endes Durchbruch* – erschien in zwei Bänden: *Jim Knopf und Lukas der Lokomotivführer* (1960) und *Jim Knopf und die Wilde 13* (1962). Erzählt wird, wie der Protagonist als schwarzer Säugling unbekannter Herkunft in einem Paket versehentlich auf der winzigen Insel Lummerland abgegeben wird, wo er zunächst aufwächst, bis der König befindet, dass der mit ihm befreundete Lokomotivführer Lukas seine Lokomotive Emma abgeben müsse, da mit einem weiteren erwachsenen Untertanen das Problem der Überbevölkerung drohe. Die Freunde durchleben viele Abenteuer, in deren Verlauf sich Lummerland als Gipfel des versunkenen Atlantis herausstellt, das sich wieder aus den Fluten erhebt und von Jim, dem Nachkommen des rechtmäßigen Königsgeschlechts, regiert wird. *Momo*, als „Märchen-Roman“ bezeichnet und von Ende selbst illustriert, greift das Phänomen des beschleunigten Lebens der technisierten Zivilisation auf. Paradoxerweise haben die Menschen immer weniger Zeit, je mehr sie diese zu sparen versuchen. Die Grauen Herren von der Zeitsparkasse horten die im Herzen erwachsenden Stundenblumen, in denen sich die jedem Einzelnen zur Verfügung gestellte Lebenszeit ausdrückt, und zehren ihr eigenes, parasitäres Dasein davon. Das Mädchen Momo bringt den Menschen schließlich – unterstützt durch seine Helfer – die gestohlene Zeit zurück. *Die unendliche Geschichte* erzählt, wie ein Buch gleichen Namens dem von seinen Mitschülern verspotteten Halbweisen Bastian Balthasar Bux in die Hände gerät. Dieser gelangt immer mehr in die Handlung hinein, die in dem Reich Phantásien spielt, das sich als die gemeinsame Schöpfung der menschlichen Vorstellungskraft erweist und in dem somit sämtliche Märchen, Mythen und Sagen beheimatet sind. Dessen Herrscherin, die Kindliche Kaiserin, ist erkrankt, während es selbst vom „Nichts“ bedroht ist. Die Wesen Phantásiens aber, die nach und nach vom Nichts verschlungen werden, werden in der Welt der Menschen zu Lügen. Als Grund des Verfalls erweist sich somit der Verlust der Vorstellungskraft bzw. die damit einhergehende Unfähigkeit, beide Bereiche (Phantásien und die äußere Realität) in

---

<sup>122</sup> Muschg: *Eine Geschichte und ihr Ende*, S. 54.

ihrem jeweiligen Wert zu verstehen und anzuerkennen. Bastian wird schließlich zum Retter, indem er der Kindlichen Kaiserin einen neuen Namen gibt. Dabei gelangt er selbst nach Phantasien und findet erst nach langen Wirrungen wieder zurück in die Alltagswelt. *Der Wunschpunsch* ist ein humorvolles Buch mit ernstem, ökologischen Hintergrund: Um herauszufinden, weshalb es der Welt immer schlechter geht, entsendet der Hohe Rat der Tiere Spione: den Kater Maurizio di Mauro zum Zauberer Beelzebub Irrwitzer, den Raben Jakob Krakel zur Geldhexe Tyrannja Vamperl. Die so unter Beobachtung Stehenden können ihr jährliches Soll an bösen Taten nicht erfüllen, was sie in der Silvesternacht mit dem Wunschpunsch nachzuholen gedenken, der alle ausgesprochenen (vermeintlich guten) Wünsche in ihr Gegenteil verkehrt. Den Tieren aber gelingt es mit höherer Hilfe, die Umkehrwirkung unbemerkt aufzuheben. Bei Weitbrecht publizierte Ende außerdem die Erzählsammlung *Das Gefängnis der Freiheit* (1992), in deren Geschichten bestimmte Themen auf phantasievolle Weise aus unterschiedlichen Perspektiven dargestellt werden, etwa die Suche nach Heimat in einem übergeordneten, transzendenten Sinne, die sich gleich durch drei einzelne Texte zieht.<sup>123</sup> Diesen Veröffentlichungen gesellen sich als weitere Prosawerke eine Vielzahl von Bilderbüchern hinzu (illustriert von unterschiedlichen Künstlern und teils auch vom Komponisten Wilfried Hiller vertont), die später in dem Band *Die Zauberschule und andere Geschichten* (1994) vereint wurden, ergänzt durch zuvor unveröffentlichte Texte. Es handelt sich meist um nachdenkliche oder humoristische Fabeln (in einigen Fällen auch um Gereimtes); nicht in diese Zusammenstellung aufgenommen wurde *Die Vollmondlegende* (1989 im Deutschen Taschenbuchverlag/1993 bei Weitbrecht), die das Problem zweier extremer Haltungen thematisiert: das einseitige Streben nach Geistigem bzw. die einseitige Zugewandtheit zur materiellen Welt.

Dramatisches: Wiederholt widmete sich Ende der dramatischen Ausdrucksform. Zunächst sind hier die 1967 an den Frankfurter Städtischen Bühnen uraufgeführten und im selben Jahr im Manuskriptdruck bei S. Fischer vorgelegten *Spielverderber* zu nennen, die 1989 bei Weitbrecht publiziert wurden und auf die ich im Kontext meiner Nachlass-Studien ausführlich eingehe. *Das Gauklermärchen* (1982) besteht aus einer Rahmenhandlung in Prosa, die um eine in ihrer Existenz bedrohte Zirkustruppe kreist, und in einer in stilisierter Sprache inszenierten Geschichte, in der Liebe und Schöpfungsmechanismen mechanisch-totes Denken überwinden. Aus diesem Märchen schöpft die Zirkustruppe die Kraft, sich – mit offenem Ausgang – den Auswüchsen dieses Denkens in der Wirklichkeit entgegenzustellen. Mit

---

<sup>123</sup> So die Erzählungen *Einer langen Reise Ziel*, S. 5–91, *Die Katakomben von Misraim*, S. 151–202, und *Die Legende vom Wegweiser*, S. 259–301. (Die Seitenzahlen beziehen sich auf Ende: *Das Gefängnis der Freiheit*.)

Wilfried Hiller zusammen schuf Ende die Bühnenwerke *Der Goggolori* (1984), *Die Jagd nach dem Schlarg* (1988) und *Der Rattenfänger* (1993). *Der Goggolori*, ein großer Erfolg bei Kritik und Publikum gleichermaßen, führt die Erlösung eines Naturgeists vor, dem die ihm von den Eltern als Erstling versprochene, aber zunächst vorenthaltene Tochter Zeipoth ihren Tod schenkt, durch den er in die ewige Seligkeit eingehen kann. Bei *Die Jagd nach dem Schlarg* handelt es sich um Variationen zu Lewis Carrolls gleichnamigem Nonsensgedicht *The Hunting of the Snark*, wobei niemand so recht weiß, was das Schlarg nun eigentlich sein soll. Das Stück endet in einer Dekonstruktion jeden Sinnes. *Der Rattenfänger* gibt dem alten, in Hameln verorteten Stoff eine neue Tiefendimension und aktuellen Zeitbezug: Der Spielmann, der die Bürger von der Rattenplage erlöste, indem er mit seiner Musik die Tiere aus der Stadt führte, und der das Gleiche mit den Kindern tat, nachdem er um seinen Lohn betrogen wurde, befreit bei Ende die Jungen und Mädchen aus einer verdorbenen Welt, in der die wohlhabenderen Einwohner heimlich mit dem Rattenkönig paktieren.

Lyrik: Es fällt auf, dass Ende, wiewohl er viel Lyrik schrieb<sup>124</sup> und in seine übrigen Werke einstreute, nur wenig eigenständige Gedichte publizierte. Zu nennen sind hier *Das Schnurpsenbuch* (1969), *Die Schattennähmaschine* (1982) und *Der Trödelmarkt der Träume* (1986), wobei es sich bei letzterem um Liedertexte handelt, die gemäß des Vorworts dazu dienen sollen, die hiesige Liedkultur nach dem Vorbild der romanischen Länder wieder zu beleben. *Die Schattennähmaschine*, illustriert von Binette Schröder, vereint Beiträge aus dem *Trödelmarkt*, dem nonsensischen *Schnurpsenbuch* und weitere Texte.

Gesprächsdokumente: Als eigenständige Buchpublikationen wurden mehrere Gespräche veröffentlicht, die Ende führte und die tiefeschürfende Fragen auf künstlerischem, weltanschaulichem und gesellschaftlichem Gebiet behandeln. Zu nennen sind hier *Phantasie/Kultur/Politik* (1982) mit dem SPD-Politiker und Bundesminister für wirtschaftliche Zusammenarbeit a.D. Erhard Eppler sowie Hanne Tächl, Leiterin des Kommunalen Kontakttheaters Stuttgart.<sup>125</sup> Das Gespräch steht unter dem Eindruck der Friedensbewegung. In *Die Archäologie der Dunkelheit* (1985) befragt Jörg Krichbaum Ende über das Leben und Werk seines Vaters, wobei sich unverhofft ein „atemberaubende[s], strahlende[s] und teilweise befremdliche[s] Panorama“<sup>126</sup> an Themen und Gesichtspunkten

---

<sup>124</sup> Joanna Thylmann erinnert sich in einem Brief vom 11.05.1974 an einen Besuch Endes während dessen Waldorfschulzeit in Begleitung von Boccarius bei ihr in Sillenbuch. Er übte sich als Dichter, „indem er sich vorgenommen hatte, jeden Tag ein ‚gutes‘ Gedicht zu machen“ (vgl. Thylmann: *Briefe an einen jungen Freund*, S. 284; der hier anonymisierte Adressat ist lt. Seiß: *Kampf und Widerstand*, S. A-30, Wolfgang Garvelmann).

<sup>125</sup> Wie Tächl mir am 18.02.2010 telephonisch mitteilte, war als Gesprächspartnerin ursprünglich die in Endes Nachbarschaft lebende Schriftstellerin Luise Rinser vorgesehen, die insbesondere mit seiner Frau eng befreundet war. Man wählte dann aber eine kein eigenes Werk zu vertreten habende Person als neutraleren „Katalysator“.

<sup>126</sup> Ende/Krichbaum: *Die Archäologie der Dunkelheit*, S. 7.

entfaltete, wie Krichbaum im Vorwort bemerkt. Auszüge des Gesprächs von Ende mit dem Künstler Joseph Beuys, die vom 08. bis 10.02.1985 zusammentrafen und teils öffentlich im Humboldt-Haus in Achberg bzw. in der Freien Waldorfschule Argental auftraten, wurden 1989 unter dem Titel *Kunst und Politik* publiziert. Ende und Beuys kennzeichnen unterschiedliche künstlerische Grundüberzeugungen: Will Beuys den Kunstbegriff ins Soziale hinein erweitern (nach dem Motto: „Jeder Mensch ist ein Künstler“), so meint Ende, dass ihn dies entwerten würde. Für ihn ist der Künstler ein Schöpfer neuer Schönheiten.<sup>127</sup> Nur in Japan publiziert wurden bislang seine Gespräche mit der anthroposophisch versierten Germanistin Michiko Koyasu, durch welche die Waldorfpädagogik in Japan populär wurde, und ihrer Tochter Fumi unter dem Titel *Ende to kataru. Sakuhin hansei sekaikan* (1986); des Weiteren: *Mittsu no Kagami. Mihaeru Ende tono taiwa* (1989), worin er mit den japanischen Intellektuellen Hihashi Inoue, Mitsumasa Yasuno und Hayao Kawai diskutiert.<sup>128</sup> Ebenfalls nicht auf Deutsch verfügbar sind die vermächtnishaften Unterredungen im Krankenhaus mit seinem Freund und Übersetzer Toshio Tamura, *Monogatari no yohaku* (2000), die bis kurz vor seinen Tod reichen. In einer Email vom 16.03.2010 erläutert Tamura mir, dass es sich nicht um Interviews, sondern gewolltermaßen um „Tischgespräche“ gehandelt habe, so dass sich springende Themenwechsel ergaben: „Bei meinem Buch habe ich dann seine Äußerungen zwar möglichst zusammenhängend, aber doch themenweise zusammengestellt.“

Vermischtes: *Michael Endes Zettelkasten* (1994) ist ein „Sonderfall“. Im Titel angelehnt an den tatsächlichen Zettelkasten des Autors, in dem dieser seine Einfälle aufbewahrt, enthält er Skizzen und Unveröffentlichtes, darunter auch Privates und Biographisches, weshalb dieses Buch laut Boccarius Ende schlaflose Nächte gekostet habe: „Als Erzähler pflege ich hinter meine Geschichten zurückzutreten – im *Zettelkasten* tue ich das nicht. Ich weiß, daß ich mich mit diesem Buch sehr angreifbar mache.“<sup>129</sup> Von besonderem Interesse dürften die darin publizierten kunsttheoretischen Ausführungen Endes sein, insbesondere seine *Gedanken eines zentraleuropäischen Eingeborenen*<sup>130</sup>, sein vor der J.B.B.Y (Internationales Jugendbuch Komitee) in Tokyo gehaltenen Vortrag *Über das Ewig-Kindliche*<sup>131</sup>, sowie der *Brief an einen*

---

<sup>127</sup> Während dieser Tage war der Autor Gast auf dem Schiedelhof beim Künstler Friedrich Hechelmann, Illustrator von Endes *Ophelias Schattentheater*, der mir am 03.02.2010 schrieb, dass in der Art, wie Beuys bzw. dessen Anhänger agierten, „der intolerante, [sic!] dogmatismus der modernen kunst und ihrer anschauung zur vollen entfaltung [kam]. ende war danach total erschöpft und niedergeschlagen und hat bedauert, daran teilgenommen zu haben. aber es war doch sehr wichtig [...].“ (durchgehende Kleinschreibung im Original)

<sup>128</sup> Angaben zu den mir nicht vorliegenden japanischen Publikationen nach Yasuyuki Hirota, der in *Michael Endes Sicht der Ökonomie* einige daraus entnommene Aussagen Endes ins Deutsche übertragen hat.

<sup>129</sup> Boccarius: *Michael Ende*, S. 287.

<sup>130</sup> Vgl. Ende: *Zettelkasten*, S. 55–69.

<sup>131</sup> Vgl. ebd., S. 177–198

*Welterklärer*<sup>132</sup>, der als „Lieber G.“<sup>133</sup> angesprochen wird. Aus diesen Texten geht Endes Gedanke einer die Vorstellungskraft des Lesers anregenden Literatur hervor, die ihn im Vollzug des höheren Spiels der Kunst als Mitschöpfer begreift. Als besondere Publikation ist die posthume Kompilation *Der Niemandsgarten* zu nennen, die unveröffentlichtes Material der unterschiedlichsten Art enthält.<sup>134</sup>

Die eingangs erwähnte Breitenwirkung der Werke Endes dokumentieren nicht nur die vielen Adaptionen, sondern auch die Verkaufszahlen. So informiert das Internetlexikon Wikipedia darüber, dass sie „in über 45 Sprachen übersetzt [wurden] und [...] eine Gesamtauflage von 20 Millionen erreicht [haben]“<sup>135</sup>. Lenz stuft insbesondere die Bedeutung Endes in Japan, wo früher Hermann Hesse der gefeiertste deutsche Autor gewesen sei, als sehr hoch ein. Er sei dort „eine unglaublich hochgeschätzte Potenz“<sup>136</sup>, auch unter Intellektuellen, und sein Werk ein Beitrag gegen die Meinung, „außer Technik – und die kann man nachahmen, die kann man nachbauen – kommt aus Europa nichts Gutes“<sup>137</sup>. Die Voraussetzungen der Rezeption in der Heimat des Schriftstellers sind andere: „Von der deutschen Literaturkritik und deren Umgang mit seinen Werken war er naturgemäß nicht sehr angetan, sprach aber ohne jeden Biß und ohne jede Häme von einer gewissen Distanz.“<sup>138</sup> Ende galt in den 60er und 70er Jahren gar als „eskapismusverdächtig“. Zwar können auch Ausnahmen angeführt werden,<sup>139</sup> doch im Ganzen ist die ignorante Haltung bezeichnend, die der „Kritikerpapst“ Marcel Reich-Ranicki einnimmt, als an ihn die Frage gerichtet wird, ob er es Ende persönlich übel genommen habe, sich mit der Gestalt des „Büchernörgeles“ im *Wunschpunsch* an der Literaturkritik im Allgemeinen und an ihm im Besonderen gerächt zu haben: „Nein, nicht im Geringsten. Im Gegenteil, ich habe Verständnis für seinen Zorn, denn ich habe ihn nie erwähnt, ja nicht einmal gelesen und werde ihn bestimmt auch in Zukunft

---

<sup>132</sup> Vgl. ebd., S. 300–314.

<sup>133</sup> Vgl. ebd., S. 300. Adressat war der Anthroposoph Georg Kühlewind. (Telephonat mit Roman Hocke, 13.04.2003) Ende besaß mehrere Bücher Kühlewinds. (vgl. Kaminski: *Michael Endes Rudolf Steiner Rezeption*, Anhang S. XXIII–XXIV)

<sup>134</sup> Dies gilt teils auch für *Das große Michael Ende Lesebuch*. Eine Zusammenstellung mit seine Biographie prägenden Texten gab Ende selbst als *Mein Lesebuch* bei S. Fischer heraus.

<sup>135</sup> [http://de.wikipedia.org/wiki/Michael\\_Ende](http://de.wikipedia.org/wiki/Michael_Ende).

<sup>136</sup> *Gespräch Lenz*.

<sup>137</sup> Endes auf eine neue Spiritualität hinorientiertes Werk sei „auf den Mutterboden einer alten spirituellen Kultur Ostasiens“ (ebd.) gefallen, für die er umgekehrt „eine ganz hohe Anerkennung“ (ebd.) besessen habe. Als „ein im Grunde unglaublich weltinteressierter Mensch“ (ebd.) habe er überall, „wo [...] Spirituelles, Künstlerisches, Phantasievolles in einer Kultur sichtbar war, [...] nie nur national denken können“ (ebd.).

<sup>138</sup> Frank Günter Zehnder an Ingeborg Seidel. (Brief von 01.10.1995, Köln)

<sup>139</sup> Etwa Gustav R. Hockes Besprechung von *Momo* in der *Welt* (11.10.1973) oder die begeisterte Kritik von Jürgen Lodemann zur *Unendlichen Geschichte* in der *Zeit* (16.11.1979).

nicht lesen.“<sup>140</sup> „Zum Phänomen Ende äußere ich mich nicht“<sup>141</sup>, ist seine Haltung. Ende selbst erklärt sich die Hilflosigkeit der Kritik damit, dass seine Werke nicht dem entsprechen würden, „was sie [= die Literaturkritiker; B.S.] nun mal beschlossen haben, für Literatur zu halten. Auf der anderen Seite können sie aber auch nicht so ohne weiteres behaupten, daß es schlecht sei, was ich schreibe.“<sup>142</sup> Nachteilig mag sich auch ausgewirkt haben, dass hauptsächlich diejenigen seiner Bücher, die als vornehmlich für eine jüngere Zielgruppe geeignet eingeschätzt werden, Popularität erlangten, denn „[m]an darf von jeder Tür aus in den literarischen Salon treten, aus der Gefängnistür, aus der Irrenhaustür oder aus der Bordelltür. Nur aus einer Tür darf man nicht kommen, aus der Kinderzimmertür.“<sup>143</sup> So sagt Ende, der daran erinnert, dass diese Geringschätzung auch Rudyard Kipling widerfuhr, und sich fragt, „woher diese eigentümliche Verachtung alles dessen herrührt, was mit dem Kind zu tun hat“<sup>144</sup>. Auch Lübbren moniert: „Die literarische Szene hat sich nie mit ihm auseinandergesetzt, [...] und er selbst hat sich auch nie um die Akzeptanz von seiten dieser Szene bemüht.“<sup>145</sup> Gleichwohl empfand er gemäß Lenz eine gewisse Bitternis, „weil er sich da nicht erkannt [...] fühlte, auch in seinem Beitrag zur deutschen Sprache, den er zu leisten versuchte. Er hat ja ein sehr flüssiges und immer sehr reines Deutsch geschrieben.“<sup>146</sup>

Besagte Ignoranz der Kritik setzt sich auch in einer bis in die Literaturwissenschaft reichenden Oberflächlichkeit fort. Thomas Wörtche etwa tut Ende in seiner 1987 veröffentlichten Dissertation mit einer einzigen Fußnotenbemerkung ab: „Auch ein Michael Ende ist erfolgreich gewiss nicht wegen der literarischen Qualität seiner Texte.“<sup>147</sup> Ohne Nennung möglicher Qualitätsmaßstäbe, geschweige denn einer entsprechenden Analyse, ist diese Einschätzung indes nicht fundiert. Sie wird umso fragwürdiger, wenn man erkennt, dass namentlich für Endes *Spiegel im Spiegel* nicht so sehr die für im engeren Sinn phantastische Texte typische Unschlüssigkeit zum Tragen kommt, „sondern die ‚Unbestimmtheit‘, die ‚Polyphonie‘, die ‚Leerstelle‘ und ähnliche[ ], den Bedürfnissen moderner Texte angepaßt[e] Kategorien“<sup>148</sup>, denn gemäß Wörtches Ansicht liegt hierin im Allgemeinen ein Fortschritt, da er es als redundant ansieht, nach der Moderne noch den Begriff der Phantastik zu verwenden, „um eine bestimmte, nämlich die irritative Qualität der vormodernen Phantastik

---

<sup>140</sup> Reich-Ranicki: *Das Dichtierzürnele* (Fragebeantwortung). Zitiert nach: <http://www.faz.net/artikel/C31454/fragen-sie-reich-ranicki-das-dichterzuernele-30102251.html>

<sup>141</sup> Reich-Ranicki gemäß R. Hocke/Kraft: *Michael Ende*, S. 40. (ohne Quellenangabe)

<sup>142</sup> Vogdt: *Wie Shakespeare über die Rampe gekommen* (Interview), S. 933.

<sup>143</sup> Ebd.

<sup>144</sup> Ebd.

<sup>145</sup> Lübbren in einem an mich gerichteten Brief. (25.02.2010, Heiloo)

<sup>146</sup> *Gespräch Lenz*.

<sup>147</sup> Wörtche: *Phantastik und Unschlüssigkeit*, S. 18.

<sup>148</sup> Ebd., S. 242.

herüberzuretten“<sup>149</sup>. Jedoch geht er auf das drei Jahre zuvor publizierte Werk gar nicht ein. In den besagten Kategorien hätte man jedenfalls die Anknüpfungspunkte dafür finden können, den *Spiegel in Spiegel* aus Sicht der Wirkungsästhetik Iasers („Unbestimmtheit“, „Leerstelle“) und Ecos Theorie des offenen Kunstwerks („Polyphonie“) zu erfassen.<sup>150</sup> Es erscheint angesichts von solchen Beispielen zutreffend, wenn Voss schreibt: „Ende kam in Deutschland zu früh – die seriöse Forschung zu seinem Werk steckt noch immer in den Kinderschuhen.“<sup>151</sup>

Mit den vorliegenden Beiträgen werde ich mich jeweils im Kontext auseinandersetzen. Um einen ersten Überblick zu geben, seien die wichtigsten hier nur vorwegnehmend genannt: In den 80ern wurde, ausgelöst durch den großen Erfolg der *Unendlichen Geschichte*, versucht, die literarischen Kontexte des Autors zu erschließen, so etwa in Christian von Wernsdorffs *Bildern gegen das Nichts* (1983) oder in Claudia Ludwigs *Was du ererbt von deinen Vätern hast* (1987). Wilfried Kuckartz wollte mit *Michael Ende. ‚Die Unendliche Geschichte‘. Ein Bildungsmärchen* (1984) ein pädagogisches Programm verknüpft sehen, Helmut Gronemann versuchte in *Phantasien – das Reich des Unbewussten* (1985) das Buch mithilfe der Tiefenpsychologie zu entschlüsseln. Der Fokus blieb aber dabei auf den großen Romanen Endes ruhen, die man nach wie vor der Kinderliteratur zuschlägt, was auch für Hajna Stoyans 2002 vorgelegte Dissertation *Die phantastischen Kinderbücher von Michael Ende* gilt, die in der eingeflochtenen Aufarbeitung des Repertoires in vielem Ludwig entspricht. Endes Rezeption spiritueller Weltanschauungen wurde mit Kristina Kaminskis aus demselben Jahr stammender Magisterarbeit *Michael Endes Rudolf Steiner Rezeption* an einem konkreten Beispiel zum Gegenstand der Literaturwissenschaft. 2007 machte die Publikation *Michael Ende. Magische Welten* von Roman Hocke und Uwe Neumahr deutlich, wie sehr den Autor das szenisch-bildhafte Schreiben des Theaters prägte, das er als einen aus der alltäglichen Wirklichkeit ausgesparten Bereich des (rituellen) Spiels begriff.<sup>152</sup> Dies ist auch im Hinblick auf den *Spiegel im Spiegel* bedeutsam. Ende selbst erklärt: „Die meisten Geschichten sind Szenen auf einem imaginären [sic!] Theater.“<sup>153</sup> Bettina Klimeks leider noch unveröffentlichte, hervorragende Arbeiten *Künstlerische Labyrinth* (2009) und *Erzählte Bilder – Gemalte Texte* (2009/10) wurden bereits von mir zitiert und werden auch im

---

<sup>149</sup> Ebd.

<sup>150</sup> Öffentlich geführter Streit dürfte ihm auch nicht entsprochen haben. Der TV-Moderator Rainer Holbe schilderte mir Ende bei einer persönlichen Begegnung am 09.11.2009 in Lörrach als sehr sanften und in gewisser Hinsicht auch scheuen Menschen – es sei sehr schwer gewesen, ihn für ein Interview zu bekommen.

<sup>151</sup> Voss: *Das Phantasien-Lexikon* (Rezension). Zitiert nach: <http://www.faz.net/artikel/C30376/das-phantasienlexikon-aus-dem-bilderbergwerk-zutage-gefoerdert-30147087.html>

<sup>152</sup> Man könnte mit Berger und Luckmann von einer „Sinnenklave“, einem aus dem Alltag ausgesparten Bereich der Sinnstiftung, sprechen. (vgl. Berger/Luckmann: *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit*, S. 28)

<sup>153</sup> <http://www.oobe.ch/ende02.htm>. (Brief Endes an Zurfluh, 25.08.1988)

Folgenden von mir einbezogen. Gelegentlich verweise ich auf Růžena Sedlářová im Internet zu findende Magisterarbeit *Michael Ende. Zwischen Surrealismus und Phantastik – ‚Der Spiegel im Spiegel‘*, in der unterschiedliche Interpretationsansätze zu den Texten des Buches skizziert, Themen, Motive und Figuren zusammengestellt und Verbindungen zum Surrealismus angerissen werden (der bildhafte Ausdruck, das Traumhafte, die Kollagentechnik der Assoziation, der Bezug zur Minotaurus-Sage, z.B. im Kontext von André Bretons Zeitschrift *Minotauroe* oder bildenden Künstlern wie Salvador Dalí ...). Sie bezieht auch Werke Edgar Endes ein, die im Buch nicht zu finden sind.<sup>154</sup>

## 2. Das Werk „Der Spiegel im Spiegel“

### 2.1 Publikationsumstände und kommerzieller Erfolg

In einem Gespräch mit Dieter E. Zimmer, publiziert 1981 in der *Zeit*, verneint Ende die Frage, ob der Erfolg ihn verändert habe. Und er fährt fort: „Es ist ganz schön, so einen Erfolg zu haben, weil er einem große, auch finanzielle Freiheiten gibt. Eigentlich betrachte ich ihn als eine Möglichkeit, jetzt ganz und gar das zu tun, was ich will.“<sup>155</sup> In literarischer Hinsicht wandte Ende sich auf dem Gipfel des Erfolges daraufhin als nächstem Großprojekt *Dem Spiegel im Spiegel* zu, einem Werk, in dem sich – nach Hocke/Kraft – viele der Geschichten wiederfinden, in denen Ende versuchte, „jene Art von phantastischer Literatur zu schreiben, die ihm gemäß ist“<sup>156</sup>, und das Hans Bensmanns Artikel folgend eines sein wird, „in dem die Geheimnisse seiner und seiner Leser Welt sichtbar werden, doch unfaßbar bleiben“<sup>157</sup>. Die Bedingungen ein solches, in hohem Maße unkonventionelles Buch zu publizieren, waren zu diesem Zeitpunkt offensichtlich die günstigsten. Ein weniger erfolgreicher Autor hätte es vermutlich schwerer gehabt, damit Beachtung oder (aus kommerziellen Gründen) überhaupt erst einen Verleger zu finden. Aus „strategischer“ Sicht war es aber eine durchaus geschickte Wahl des Autors, einem so überaus populären Titel wie der *Unendlichen Geschichte* ein derartig gewagtes Werk folgen zu lassen; es war davon auszugehen, dass es zumindest auf ein gewisses Interesse stoßen würde. Zunächst freilich war Ende auch noch mit dem *Goggori*-Projekt, der Gemeinschaftsoper mit Wilfried Hiller, befasst, die dann schlussendlich erst nach

---

<sup>154</sup> Die Verfasserin macht zudem auf ein 2003 bei New classical adventure veröffentlichtes Hörbuch *Der Spiegel im Spiegel* sowie das Projekt eines medialen Theaterstücks des Künstlerduos Mediabühne aufmerksam. (vgl. Sedlářová: *Michael Ende*, S. 20) Die Benefiz-Hörspielfassung mit prominenten Sprecher/innen und szenischen Inszenierungen erschien im Februar und Oktober 2011 bei steinbachs sprechende bücher als *Der Spiegel im Spiegel. 1. Staffel. Der erste Buchstabe* und *Der Spiegel im Spiegel. 2. Staffel. Das gefundene Wort*. Sie zeigt, schon beginnend mit der letzten Traumvision, einen anderen Aufbau als das Buch und damit, zugleich weitere Verbindungen andeutend, die variable Kombinierbarkeit von dessen Texten.

<sup>155</sup> Zimmer: *Der Mann, der unserer Zeit die Mythen schreibt*, S. 46.

<sup>156</sup> R. Hocke/Kraft: *Michael Ende*, S. 101.

<sup>157</sup> Bensmann: *Mein Partner ist meine Geschichte*, o.S.



dem *Spiegel im Spiegel* herauskam bzw. aufgeführt wurde. Aber auch in der Filmdokumentation von Heidi Adams (BR 1983) weist er bereits auf diese Erzählung hin. Er berichtet, dass sich sein nächstes Buch in halbfertigem Zustand befinde:

Das wird allerdings kein Kinderbuch. Der Arbeitstitel heißt jetzt noch *Der Spiegel im Spiegel*. Vielleicht behalte ich ihn bei, ich weiß es noch nicht Das wird eine Reihe von Geschichten – es fällt mir sehr schwer zu erklären, was für eine Art von Geschichten das ist. Es sind, um jetzt irgend etwas zu sagen ... es sind surrealistische Geschichten, [...] die nach einer inneren Logik gebaut sind, die aber nicht der äußeren Logik entspricht, sondern eher einer Traumlogik. Das sind Geschichten, die auch zyklisch angeordnet [sic!], wo immer jede Geschichte mit der nächsten zusammenhängt, die wieder mit der nächsten, die wieder mit nächsten und die letzte wieder mit der ersten, es wird also eine Art Zyklus werden.<sup>158</sup>

Er bringt seine Hoffnung zum Ausdruck, dass es zum nächsten Frühjahr fertig wird. 1984 – im Februar – war es dann soweit: Ende veröffentlichte in der Edition Weitbrecht zum Preis von 32 DM den angekündigten Zyklus unter dem Titel *Der Spiegel im Spiegel. Ein Labyrinth*. Roswitha Wehdeking, Mitarbeiterin in Michael Endes Hausverlag, teilte mir zur Publikation dieses Titels via Email (11.08.2009) folgende Informationen mit:

Wir haben vom *Spiegel im Spiegel* zwei Ausgaben veröffentlicht. Die 1. Auflage insgesamt erschien im Februar 1984, bis Oktober 1984 gab es insgesamt 4 Auflagen, die 5. erschien dann im Laufe des Jahres 1985 (dazu habe ich kein genaueres Erscheinungsdatum). Insgesamt gedruckt wurden 190.000 Exemplare. Der Verlag hieß damals noch „Edition Weitbrecht“, später wurde er umbenannt in „Weitbrecht Verlag“. Unter diesem Label erschien dann 1994 noch einmal eine Ausgabe mit einer Auflagenhöhe von 4.000 Exemplaren. [...] 1990 gab es eine Buchclub-Ausgabe beim Deutschen Bücherbund, dtv hat von 1990 bis 2002 insgesamt 8 Taschenbuch-Auflagen herausgebracht mit einer Gesamtauflagenhöhe von 55.000 Exemplaren. Und eine Ausgabe des Schweizer Buchclubs Ex Libris erschien im Jahre 1985.

Wehdeking's weiteren Angaben zufolge wurde das Buch zu der Zeit, als es bei Weitbrecht verlegt wurde, in folgende Sprachen übersetzt: „chinesisch (Taiwan), dänisch, englisch, französisch, griechisch, hebräisch, italienisch, japanisch, niederländisch, norwegisch, portugiesisch, schwedisch, serbisch (1998, damals hieß das, glaube ich, noch serbokroatisch), spanisch, ungarisch“<sup>159</sup>. Zunächst entwickelte sich *Der Spiegel im Spiegel* im Zuge der großen Publikumserfolge Endes, wie obige Auflagenzahlen und Angaben zu Übersetzungen andeuten, ebenfalls zu einem Buch, das sich sehr gut verkaufte. Dies belegen die (in den 60er-Jahren zu Beginn noch als *Bücherspiegel* titulierten) Bestsellerlisten des *Spiegel*-Magazins, die durchaus längerfristige Vergleiche zulassen und auf die ich mich im

<sup>158</sup> Adams: *Zu Besuch bei Michael Ende* (Filmdokumentation).

<sup>159</sup> Zur aktuellen Situation schreibt sie in derselben Email: „Dadurch, dass wir 2002 von dem schwedischen Konzern Bonnier übernommen wurden, zu dem auch der Piper Verlag in München gehört, wurden die Michael-Ende-Titel neu verteilt. Der Thienemann Verlag, der ja bis 1983 auch ein reiner Kinder- und Jugendbuchverlag war, hat jetzt wieder nur die Kinder- und Jugendbücher von Michael Ende, die Belletristik für Erwachsene wurde ins Programm des Piper Verlags eingegliedert. *Der Spiegel im Spiegel* ist jetzt dort angesiedelt.“

Folgenden beziehe.<sup>160</sup> Allerdings sollte man sich bewusst sein, dass das Erhebungsverfahren dieser seit 1961 publizierten Daten im Lauf der Jahre Modifikationen unterworfen war. Zunächst galt eine Eingrenzung „auf Neuerscheinungen – unter Ausschluss von Nachschlagewerken, Atlanten, Schul- und Lehrbüchern“<sup>161</sup>, ermittelt vom „Allensbacher Institut für Demoskopie in einer Repräsentativumfrage bei über 100 Buchhändlern in westdeutschen Groß- und Universitätsstädten“<sup>162</sup>, bedingt durch die mangelnde Bereitschaft der Verlage, ihre Auslieferungszahlen mitzuteilen.<sup>163</sup> Am 04.10.1971 wird via Hausmitteilung bekannt gemacht, dass nicht länger das Allensbacher Institut in den inzwischen nurmehr 50 in Westdeutschland bzw. Westberlin ansässigen Buchhandlungen die Umfragen durchführe, sondern dass nun der Dortmunder Informationsdienst *Buchreport* – in der eigenen Schreibung: *buchreport* – dafür zuständig sei und hierfür die briefliche Form gewählt habe; dies auf der erweiterten Basis von 500 Sortimentsbuchhandlungen (rund einem Viertel der Gesamtzahl). Nun würden auch Titel berücksichtigt, deren Erscheinen schon länger als ein Jahr zurückliege. Die Bewertung erfolge nach Punktesystem.<sup>164</sup> Die Zahl der gefragten Buchhändler wird später mit 220 angegeben und vermerkt: „Das Verfahren, das der im Harenberg-Verlag erscheinende *buchreport* laut Vertrag mit dem *Spiegel* anwendet, entspricht den Sorgfaltskriterien der Umfrage-Branche, es wurde 1987 verfeinert, der *Spiegel* hat ein Prüfungsrecht.“<sup>165</sup> Eine weitere wichtige Neuerung erfolgte 2001. Diese bedingt, dass sich die aktuellen Verkaufszahlen der regional gestreuten, repräsentativ ausgesuchten Buchhandlungen umgehend niederschlagen, denn für die nunmehr 20 statt 15 erfolgreichsten Titel der Sparten Sachbuch und Belletristik „werden die Verkaufsdaten [jetzt] direkt von der Ladenkasse zu einem Rechner in Hamburg übertragen, und die Experten des *Buchreport* bereinigen die Liste dann nach den bewährten Kriterien: Taschenbücher, Lexika und Ratgeber etwa entfallen [...]“<sup>166</sup> Nach derzeitigem Stand ermittelt das Fachmagazin *buchreport* die national wie international etablierte Bestsellerliste „[nach Kassenabschluss am Wochenende; B.S.] durch elektronische Abfrage in den Warenwirtschaftssystemen von rund 350 Buchhändlern, die so ausgewählt wurden, dass sie mit ihren Umsätzen und Standorten der

---

<sup>160</sup> Die je eine Seite umfassenden, teils mit eigenem Datum versehenen Hausmitteilungen, die ich zu den (Jahres-)Bestsellerlisten ergänzend anführe, mache ich durch Klammerhinweise kenntlich. Im Literaturverzeichnis finden sich alle im Kontext der Bestsellerlisten verwendeten Ausgaben des *Spiegel* (einschl. *buchreport*) unter Internetquellen als abrufbare PDF-Dateien „[(Jahres-)Bestsellerlisten]“ en bloc aufgeführt.

<sup>161</sup> *Der Spiegel*, Nr. 25, 16.06.1965, S. 3 („Spiegel-Verlag/Hausmitteilung. Datum: 14. Juni 1965. Betr.: Bücher-*Spiegel*“).

<sup>162</sup> *Der Spiegel*, Nr. 43, 18.10.1961, S. 94.

<sup>163</sup> *Der Spiegel*, Nr. 41, 04.10.1971, S. 3 („Hausmitteilung. Datum: 4. Oktober 1971. Betr.: Bestseller-Liste“).

<sup>164</sup> Ebd.

<sup>165</sup> *Der Spiegel*, Nr. 44, 28.10.1991, S. 3 („Hausmitteilung. Betr.: Gorbatschow, Bestseller“).

<sup>166</sup> *Der Spiegel*, Nr. 36, 03.09.2001, S. 3 („Hausmitteilung. 3. September 2001. Betr.: Globalisierung, Bestsellerliste, Preiserhöhung“).

Gesamtheit des Buchhandels in Deutschland entsprechen“<sup>167</sup>. Die vollautomatisch in eine Datenbank eingelesenen und zugeordneten Verkaufszahlen ergeben das Ranking, wobei die Hardcover-Listen nach wie vor nur Werke führen, bei deren Inhalten es sich „um ‚eigenschöpferische Leistungen‘ handeln“<sup>168</sup> muss. Der für das Archiv des *Spiegel* zuständige Jörg Rehder ergänzt via Email am 17.08.2009: „Seit 1963 veröffentlicht der *Spiegel* einmal im Jahr – außer 1964 – eine Jahresbestsellerliste, die in der Regel zur Jahreswende in den Ausgaben 52, 1 oder 2 abgedruckt ist.“

Endes Erfolg ist eindrucksvoll. In der Jahresbestsellerliste des *Spiegel* 1984 belegte Ende mit der *Unendlichen Geschichte* den 1. Platz.<sup>169</sup> Das Buch hielt sich nach der detaillierteren Übersicht<sup>170</sup> demnach 52 Wochen auf einem Platz zwischen 1–10, gefolgt von Ecos Roman *Der Name der Rose*, der über denselben Zeitraum durchweg in den Top Ten vertreten war, sowie von *Momo*, die sich 41 Wochen lang zwischen Platz 1–10, zehn Wochen zwischen Platz 11–20 und eine Woche zwischen Platz 21–30 behauptete. *Der Spiegel im Spiegel* ist laut dieser Liste unter den erfolgreichsten Titeln 1984 auf dem 10. Platz zu finden. Das Buch rangierte 27 mal (laut untenstehender Aufstellung tatsächlich aber nur 26 mal) auf einem Platz zwischen 1–10, elf Wochen zwischen Platz 11–20, vier Wochen zwischen Platz 21–30 und eine Woche zwischen Platz 31–40.<sup>171</sup> Die wöchentlichen Listen<sup>172</sup> ergeben untenstehende, jeweils hinter dem Datum an erster Stelle genannte Platzierungen (vergleichend folgen die Positionen von der *Unendlichen Geschichte* und *Momo*):

**16.04.:** 7 (1; 5), Nr. 16, S. 234. / **23.04.:** 4 (1; 3), Nr. 17, S. 198. / **30.04.:** 3 Jörg Rehder teilte mir in der Email vom 17.08.09 mit: „Wegen eines Druckerstreiks entfiel die Bestsellerliste wie auch andere Rubriken.“ In der „Hausmitteilung. Datum: 30. April 1984. Betr.: Streik“ in Nr. 18, S. 3, heißt es entsprechend, dass Standardrubriken wegen Streiks in den Druckhäusern des Axel Springer Verlags nicht aufgenommen wurden. Die Platzierungen in der Bestsellerliste lassen sich jedoch auch aus den in der nächsten Nummer zu findenden Angaben zur Vorwochen-Position ermitteln. *Die Unendliche Geschichte* und *Momo* sind demnach auf 1 und 4 zu finden. / **07.05.:** 2 (1; 4), Nr. 19, S. 208. / **14.05.:** 3 (1; 2), Nr. 20, S. 212. / **21.05.:** 3 (1; 2), Nr. 21, S. 110. / **28.05.:** 3 (1; 2), Nr. 22, S. 246. / **04.06.:** 3 (1; 2), Nr. 23, S. 188. / **11.06.:** 3 (1; 2), Nr. 24, S. 166. / **18.06.:** 3 (1; 2), Nr. 25, S. 160. / **25.06.:** 3 (1; 2), Nr. 26, S. 176. / **02.07.:** 4 (1; 3), Nr. 27, S. 162. / **09.07.:** 4 (1; 3), Nr. 28, S. 138. / **16.07.:** 5 (1; 3), Nr. 29, S. 124. / **23.07.:** 4 (1; 3), Nr. 30, S. 126. / **30.07.:** 5 (1; 4), Nr. 31, S. 120. / **06.08.:** 6 (1; 4), Nr. 32, S. 126. / **13.08.:** 5 (1; 3), Nr. 33, S. 126. / **20.08.:** 7 (2; 5), Nr. 34, S. 142. / **27.08.:** 6 (2; 5), Nr. 35, S. 154. / **03.09.:** 5 (2; 6), Nr.

<sup>167</sup> <http://www.spiegel.de/kultur/literatur/0,1518,154585,00.html>. (Angaben zum Verfahren der Bestsellerliste)

<sup>168</sup> Ebd. Seit Juni 2003 werden mit der englischen Originalausgabe von Band V der *Harry Potter*-Serie auch fremdsprachige Titel in den Bestsellerlisten von *Spiegel* und *Spiegelonline* geführt; im Falle einer deutschen Übersetzung wird die kommerziell erfolgreichere der beiden Ausgaben aufgenommen. (vgl. ebd.)

<sup>169</sup> *Der Spiegel*, Nr. 1, 31.12.1984, S. 104.

<sup>170</sup> *buchreport*, Nr. 1, 03.01.1985, S. 50.

<sup>171</sup> Jörg Rehder schrieb mir (Email vom 20.08.09): „Ich habe die ersten zehn Plätze der Jahresbestseller noch einmal mit den veröffentlichten Bestsellerlisten abgeglichen. Bei allen Büchern, bis auf dem [sic!] *Geisterhaus* von Allende, wurde die Platzierung in der Jahresbestsellerliste, Ausgabe 1/1985 vom 31.12.1984, mitgezählt.“

<sup>172</sup> Recherchierbar auch über die Internetpräsenz des *Spiegel*: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/>.

36, S. 200. / **10.09.:** 7 (1; 6), Nr. 37, S. 216. / **17.09.:** 6 (2; 7), Nr. 38, S. 210. / **24.09.:** 7 (1; 6), Nr. 39, S. 246. / **01.10.:** 8 (2; 10), Nr. 40, S. 246. / **22.10.:** 10 (2; /), Nr. 43, S. 252.

Das Buch stieg somit rund zwei Monate nach seinem Erscheinen auf Platz 7 in den Bestsellerlisten ein, erreichte – vor *Momo* (4) und nach der *Unendlichen Geschichte* – als höchste Einordnung überhaupt die 2. Position (07.05), hielt sich dann weitere sieben Wochen auf Rang 3 und noch vierzehn Wochen durchgehend in den „Top Ten“, wobei es lange im mittleren Feld zu finden war. Am 03.09. und am 17.09 lag es sogar einen Platz vor *Momo*, am 01.10. ganze zwei Plätze, fehlte hingegen am 08. und 15.10. und war als Wiedereinsteiger am 22.10. das letzte Mal enthalten, während der ältere Märchenroman nicht mehr unter den ersten zehn Titeln auftauchte. So erwies es sich als ein – angesichts seines Anspruchs und der Einschränkung, dass es sich im Unterschied zu den anderen Ende-Titeln nicht gut für Kinder eignet – in der Tat überraschend erfolgreiches Buch. Bei den Verkaufszahlen überholte es aber nie *Die Unendliche Geschichte*, in deren „Windschatten“ es bekannt wurde. Bemerkenswert erscheint im Übrigen, dass Ende vom 14.05.–25.06. durchweg die ersten drei Bestsellerplatzierungen einnahm, und zwar in der jeweils identischen Reihenfolge (*Die Unendliche Geschichte*: 1, *Momo*: 2, *Der Spiegel im Spiegel*: 3). Zum Vergleich: Schon in der Jahresbestsellerliste 1983 war Ende mit der *Unendlichen Geschichte* auf Platz 2 und *Momo* auf Platz 3 vertreten.<sup>173</sup> 1982 belegte er mit der *Unendlichen Geschichte* und *Momo* Platz 1 und 2.<sup>174</sup> Dasselbe Resultat erbrachte das Vorjahr<sup>175</sup>, in welchem Ende J.R.R. Tolkiens „Opus Magnum“ (*Der Herr der Ringe*) von der Spitzenposition verdrängte. 1980 ist *Die Unendliche Geschichte* auf Position 10 zu finden.<sup>176</sup> In der kommentierten Publikation eines Interviews in Buchform mit Ende wird knapp vermerkt: „[D]rei der zehn bestverkauften Titel von einem Autor – das gab es niemals zuvor.“<sup>177</sup> Rehder teilte mir am 11.02.2010 via Email außerdem mit, dass *Momo* 1986 (also im Jahr des Kinofilms) nochmals für einige weitere Wochen in die Bestsellerliste zurückkehrte, während es *Die Unendliche Geschichte* nach 1985 nicht mehr, aber in diesem Jahr selbst noch für mehrere Wochen in die Bestsellerliste schaffte.

## 2.2 Titel und Erscheinungsbild

Titel: Zu dem Ersten, was dem Betrachter eines Buches ins Auge springt, gehört der Titel, der so bereits gewisse Erwartungen weckt und die Rezeptionshaltung mitbestimmt. Was nun den

---

<sup>173</sup> *Der Spiegel*, Nr. 1, 02.01.1984, S. 130.

<sup>174</sup> *Der Spiegel*, Nr. 1, 03.01.1983, S. 126.

<sup>175</sup> *Der Spiegel*, Nr. 1, 04.01.1982, S. 110.

<sup>176</sup> *Der Spiegel*, Nr. 1, 05.01.1981, S. 140.

<sup>177</sup> Morel/Seehafer: ‚*Es gibt ja so etwas wie anthroposophische Klischees*‘ (Interview), S. 103.

Titel *Der Spiegel im Spiegel* betrifft, so erfuhr dieser zwar im Entstehungsprozess Modifikationen, stand im Wesentlichen aber schon relativ früh fest. Bereits im September 1979 war das Buch mit folgendem Hinweis angekündigt worden: „Nächster Plan: *YOR oder der Spiegel im Spiegel*, ein Zyklus surrealistischer Erzählungen (noch in Arbeit).“<sup>178</sup> Der angegebene frühe Arbeitstitel erinnert an den gleichnamigen Hüter des Bergwerks der Bilder bzw. der Grube Minroud in der *Unendlichen Geschichte*. Der Name des Wesens, das im ersten Text des Werkes auftritt, unterscheidet sich von dem des Bergmannes tatsächlich nur in einem Buchstaben („H“ statt „Y“).<sup>179</sup> Stellenweise in der ersten Person von sich sprechend, wendet es sich aus der Einsamkeit seines endlos scheinenden, labyrinthischen Baus heraus an ein jenseits dessen Grenzen vermutetes „Du“. Interessant ist hierzu die auf den Rezensenten Volker Wehdeking zurückgehende Information, der zufolge beim Namen „Hor“ noch eine besondere Bedeutung mitschwingt. Ende habe im April 1984 in einer Lesung auf Einladung des Tukan-Kreises in der Universität München seine Wahl mit dem Anklang an „Angst“, den diese Silbe in vielen romanischen Sprachen habe, begründet. In den traumatischen Erzählungen, so Wehdeking, teile sie sich mit, „[d]ie Angst, sich nicht zu finden [...]“; Hor fühlt sich dann durch die Gänge gejagt wie von Blitzen, und immer wieder quält er sich mit der Frage seiner Identität“<sup>180</sup>. Angesichts der Identitätsproblematik wird verständlich, weshalb er ebd. vom „Minotaurus in uns allen“ spricht. Er erwähnt in diesem Kontext auch den „Verlust der ursprünglich kathartischen Funktion des [kretischen; B.S.] Labyrinths mit seinen eindeutigen Wegen nach dem Prinzip Umweg und Selbstkonfrontation“<sup>181</sup>, wobei er die Überlagerung dieser Bedeutung durch „das alte literarische Motiv des Irrgang-Systems“<sup>182</sup> im Manierismus historisch verortet. Der vormalige Zusatz *Der Spiegel im Spiegel* wird anstelle des Namens Yor schließlich zum eigentlichen Haupttitel, der (implizit) die Frage anklingen lässt, was ein Spiegel zeigt, der sich in einem Spiegel spiegelt. Er geht auf ein Kôan zurück, d.h. einem Rätselspruch des Zen. Das Eigentümliche dieser von Zen-Meistern ersonnenen, meist paradox klingenden Rätselfragen besteht darin, dass sie weder logisch einwandfreie Problemstellungen entwickeln oder entsprechende Antworten einfordern, sondern bestimmte Bewusstseinsprozesse in Gang setzen wollen. So wird der Titel auch von Ende eingesetzt. Ein vermeintlich gewöhnlicher Gebrauchsgegenstand erscheint dem „reflektierenden“ Verstand plötzlich als geheimnisvoll. Der irritierte Leser wird mittelbar auf seine eigenen

<sup>178</sup> Diverse: *Michael Ende zum 50. Geburtstag* (Festschrift), S. 74.

<sup>179</sup> Hinter Yor steht zugleich jene Gestalt, auf die Endes Text *Was zeigt ein Spiegel, der sich in einem Spiegel spiegelt?* im Untertitel *Der Alte vom wandernden Berg* verweist. (vgl. Ende: *Der Niemandsgarten*, S. 302f.)

<sup>180</sup> Wehdeking: *Michael Endes beklemmender Spiegelsaal*, S. 148.

<sup>181</sup> Ebd.

<sup>182</sup> Ebd.

Bewusstseinsprozesse aufmerksam gemacht, wenn er versucht, das Rätsel zu lösen und möglicherweise sogar Analogien zum Vorgang des Reflektierens selbst entdeckt. Ende erläutert im Gespräch, dass dieses Kôan schon in der *Unendlichen Geschichte* vorkommt und dass der Spiegel in all seinen Büchern „einfach ein Bild für das Bewusstsein [ist]. Wenn wir einen Spiegel sehen, dann sehen wir immer nur, was der Spiegel zurückwirft. Wir sehen nie den Spiegel selbst. Aber es geht darum, das Bewusstsein sozusagen leer zu machen von allem, was es spiegelt, und es dazu zu bringen, sich selbst wahrzunehmen.“<sup>183</sup> Einen anderen Aspekt hebt Ende befragt von Adams hervor. Der Grund dafür, dass der Spiegel in seinen Büchern überhaupt eine große Rolle spiele, sei, dass er eine Welt zeige, die vollkommen so aussehe wie die wirkliche Welt, und doch eine gänzlich imaginäre sei, worin er zumindest eine Ähnlichkeit mit den Erzeugnissen der Kunst erkennt: „Insofern ist alle Kunst [...] und alle Literatur ein Spiegel, denn es handelt sich ja immer um eine imaginäre, um eine vorgestellte Welt, die aber in sich dann eine Wirklichkeit bekommt.“<sup>184</sup> Die genaue Quelle der dem Titel zugrundeliegenden Frage weiß Ende gegenüber Sōiku Shigematsu indes nicht zu benennen: „Ich kann mich nicht erinnern. Es gibt verschiedene Bücher über Kôan, über Hakuins *Einhandklatschen* und andere. Unter den Kôan, die erwähnt werden, befindet sich auch eines, das heisst: ‚Was zeigt ein Spiegel, der sich in einem Spiegel spiegelt?‘“<sup>185</sup> Ende fragt in der am 05.02.1994 schriftlich dargelegten Programmatik, wo denn stattdessen, was zwischen Leser und Buch – im erweiterten Sinne zwischen Mensch und Welt – vorgehe: „Im Buch allein ja nicht, denn es besteht nur aus schwarzen Zeichen auf weißem Papier. Es bedarf des Lesers. Im Leser allein aber auch [S. 303] nicht, denn ohne das Buch würde der ganze Vorgang nicht zustande kommen.“<sup>186</sup> Darum möchte er „die Aufmerksamkeit des Lesers auf diesen geheimnisvollen Vorgang [...] lenken“<sup>187</sup>, und zwar im Versuch, „Geschichten zu schreiben, die ihn [= den Leser; B.S.] auf sich selbst zurückverweisen, Geschichten, an denen man sich nicht festhalten kann (indem man meint sie ‚verstanden‘ zu haben, was ja nur bedeutet, dass man das gewohnte Bekannte wieder erkennt), die nach allen Seiten hin offen sind“<sup>188</sup>. Im Brief an Werner Zurfluh vom 25.08.1988 formuliert er mit ähnlichen Worten:

---

<sup>183</sup> Shigematsu: *MOMO erzählt Zen*, S. 131f. Würde der Leser die Grundstruktur dieses Rätsels abstrahieren, könnte ihn dies zu der Frage führen, was dem Denken aufleuchtet, wenn es sich selbst zum Gegenstand seiner Reflexion macht

<sup>184</sup> Adams: *Zu Besuch bei Michael Ende* (Filmdokumentation).

<sup>185</sup> Shigematsu: *MOMO erzählt Zen*, S. 132.

<sup>186</sup> Ende: *Der Niemandsgarten*, S. 302f.

<sup>187</sup> Ebd., S. 303.

<sup>188</sup> Ebd. Hier gerät der sich ereignende Bewusstseinsprozess, durch den das Werk erst konstituiert wird, in den Fokus, wobei das Werkdenken vom Ereignisdenken ergänzt wird: „Als ästhetische konstituieren sich Objekte mithin, weil ihr Verstehen nicht automatisch geschieht, sondern im prozessualen Vollzug der identifizierenden Leistung.“ (Aissen-Crewett/Baumgartner (Hg.): *Bildsprache und Sprachbilder*, S. 5)

Bringt nicht jeder Leser, ob er will oder nicht, sein eigenes Niveau, seine Assoziationen, seine Erfahrungen und Gedanken in die Lektüre mit ein? Und umgekehrt, wenn ein Leser zwei verschiedene Bücher liest, sind die Bücher dann wirklich so völlig verschieden? Ist nicht Jedes [sic!] Buch ein Spiegel, in dem sich der Leser selbst spiegelt, ob er es nun weiß oder nicht? Und ist nicht jeder Leser ein Spiegel, in dem sich das Buch spiegelt? Wo also geht das vor, was zwischen einem Leser und seinem Buch vorgeht? Eben zwischen beiden, an einem „ortlosen Ort“. Und doch ist es völlig konkret, was da vorgeht. Unser ganzes Leben in der Welt geht nicht anders vor.<sup>189</sup>

Angesichts dieser – im Titel implizit geforderten – Reflexion (Spiegelung!) über den eigenen schöpferischen Beitrag fühlten sich, wie Ende beschreibt, auch wohlwollende Leser und Kritiker offenbar überfordert, zumal das Düstere des Buches verstörte, so dass man kaum glauben konnte, dass es während der Arbeit an seinen übrigen Werken entstanden und nicht etwa Resultat einer einschneidenden, schlimmen Erfahrung war (wie in Unkenntnis der Hintergründe zunächst vermutet wurde):

Man hatte mich doch zum Weihnachtsmann der Nation ernannt und vermifste nun bitterlich den „tröstlichen Aspekt“ und die „Botschaft“. [...] Man hatte sich so daran gewöhnt, vom Autor an der Hand genommen und durch die Geschichte geführt zu werden – natürlich mit der Gewissheit, daß alles gut ausgehen werde – [sic!] daß man es als regelrechten Verrat von seiten des Autors empfand, daß dieser plötzlich dem Leser zumutete, sich selbständig und ohne helfende Hinweis [sic!] einen Weg durch das Spiegel-Labyrinth zu suchen. Und wozu überhaupt, da ja auch jede „Botschaft“ fehlt, an der man sich festklammern kann. Es gibt sogar Leute, die über der Lektüre dieses Buches regelrecht ihr bißchen Verstand verloren haben (obwohl ich annehme, daß dieser Verlust schon vorprogrammiert war und durch mein Buch nur ausgelöst wurde).<sup>190</sup>

Für Zurfluh liegt der Grund des vergleichsweise geringen Erfolges des Buches darin, dass – wie die Spiegel-Metapher beinhaltet – es den Leser zur Selbsterkenntnis führen will; so schreibt er Michael Ende am 27.08.1988 (Arosa): „Bestimmt wird die Momo und werden Bastian/Atréju mehr geschätzt als *Der Spiegel im Spiegel*, aber wer betrachtet sich denn schon in einem Spiegel, wenn dieses Ding in unserer Gesellschaft offensichtlich bloss dazu da sein kann, das Auflegen einer Maske zu bewerkstelligen.“<sup>191</sup> Dass darin auch ein besonderes Potenzial liegt, wird in der Sekundärliteratur gleichwohl erkannt. Klimek unterscheidet drei Funktionen der Geschichten, die allesamt „die Selbsterkenntnis und den Wandel des Lesers fokussieren“<sup>192</sup>. So differenziert sie „Geschichten, welche die von Ende stark kritisierte

---

<sup>189</sup> <http://www.oobe.ch/ende02.htm>.

<sup>190</sup> Ebd. In einem Brief an einen Leser (19.01.1984) vermutet Ende schon vor der Publikation entsprechende Reaktionen. *Der Spiegel im Spiegel* sei ein Buch, „das von den Finsternissen des Lebens, vom Unglück und von manchen Übeln dieser Welt handelt. Leute, die sich von mir immer nur Hübsches und Tröstliches erwarten, werden von diesem Buch vermutlich enttäuscht sein.“ (R. Hocke/Neumahr: *Magische Welten*, S. 135)

<sup>191</sup> <http://www.oobe.ch/ende02.htm>. (Hier und in anderen Zitaten aus dem Briefwechsel ist zu berücksichtigen, dass Zurfluh in seinen Abschriften streckenweise die Schweizer Orthographie – „ss“ statt ß – verwendet.)

<sup>192</sup> Klimek: *Künstlerische Labyrinth*, S. 23.

„Kulturmisere“ überhaupt erst einmal spiegeln und dem Leser vergegenwärtigen<sup>193</sup>, von solchen, die dazu dienen, „den Leser mittels einer Art Schockerlebnis den unbewussten, verdrängten, sozusagen sozialisierten Teil ihrer [sic!] Persönlichkeit als wichtige und essentielle Bereiche ihrer [sic!] eigenen Identität erkennen zu lassen“<sup>194</sup>, und von jenen, die „Lösungsvorschläge und Hinweise [geben], wie man sich verändern und mit dem neuen Bewusstsein um sich und die Welt, welche nun nicht mehr als selbst – verständlich [sic!] hingenommen werden kann, umgehen muss“<sup>195</sup>. Das Verbindende dieser sich durchdringenden Funktionsweisen ist „die Auflösung der Nicht-Identität und die Wiederherstellung der Identität im Einzelnen, mit dem Wunsch danach, der materialistischen Gesellschaft wieder ein kulturelles Gegengewicht zu präsentieren“<sup>196</sup>. Die Texte vermögen „eine so große emotionale Wirkung auszulösen, dass sich diese drei Grundfunktionen unbewusst von selbst innerhalb des Lesers vollziehen“<sup>197</sup>.

Untertitel: Der Untertitel *Ein Labyrinth* deutet – wie der Titel – ebenfalls auf eine Dimension der Selbsterfahrung hin<sup>198</sup> und beschreibt zugleich die Struktur des Werkes. Ende erklärt im oben zitierten Brief vom 25.08.1988, dass er „diese etwas beunruhigende Kompositionsform natürlich nicht zufällig gewählt [hat], sondern um den Leser zu einer besonderen Erfahrung einzuladen. (Es geht mir ja immer darum, den Leser nicht zu belehren, sondern ihn bei der Lektüre etwas erleben zu lassen).“<sup>199</sup> Hierauf verweist auch der Klappentext der Erstausgabe, der dem Leser zugleich eine mit den Abbildungen konform gehende „Rezeptionsvorgabe“ bietet. Er spricht von

einer völlig neuen Form von Literatur, die ganz im Sinne einer modernen meditativen Kunst das Bild jenseits des Bildes sucht und damit sinnstiftende Bezüge herstellt. [...] Ein labyrinthisches Gebilde entsteht dabei, das den Leser durch verschiedene Gänge führt, indem der eine Weg dem anderen vorgezogen wird.

Womöglich aus der Erkenntnis, dass die Verschlungenheit des Labyrinths dem Verwobensein der Träume ähnelt, lässt Ende die als „Traumvisionen“ bezeichneten Erzählungen auf vielfache Weise ineinander übergehen, „nicht kausal-logisch, sondern eher musikalisch“, so dass hieraus ein gemeinsames, verwobenes Traumgeflecht entsteht. Er folgt

---

<sup>193</sup> Ebd.

<sup>194</sup> Ebd.

<sup>195</sup> Ebd., S. 24.

<sup>196</sup> Ebd.

<sup>197</sup> Ebd.

<sup>198</sup> Erich Jooß meint als Herausgeber von Ende-Zitaten: „Für Leser am schwierigsten unter allen Büchern Endes ist wohl *Der Spiegel im Spiegel*. Bereits der Untertitel *Ein Labyrinth* signalisiert, daß der Autor Expeditionen in dunkle Bereiche des Menschlichen unternimmt.“ (Erich Jooß in Ende: *Worte wie Träume*, S. 14)

<sup>199</sup> <http://www.oobe.ch/ende02.htm>.



hierin seinem Vater, der in einem Brief an Günther Franke dezidiert erklärt, dass seine Bilder keine bewusste symbolische oder allegorische Bedeutung hätten, vielmehr seien die zur Darstellung gebrachten Dinge wie in ihrem Zusammenhang eine Melodie ergebende Töne zu betrachten: „Ich meine in diesem Sinne nicht nur die Rhythmen der Linien und Formen, sondern die Dinge in ihrer wesentlichen Beziehung als Dinge zum Menschen, ähnlich wie im Traum, wo auch die Dinge keine praktisch-logische Beziehung zueinander haben.“<sup>200</sup>

Zu den Hintergründen des Labyrinth-Motivs kann auf Gustav René Hockes *Die Welt als Labyrinth* verwiesen werden, eines der für Ende wichtigsten Bücher überhaupt.<sup>201</sup> Der Irrgarten bzw. das Labyrinth gilt Hocke mithin als Leitmotiv manieristischen Schaffens. Er spricht sogar von einem „religiös-manieristische[n] Kult, der die Welt als Labyrinth darstellt“<sup>202</sup>, und der Vorliebe des Manierismus für schwere Zugänglichkeit, Unverständlichkeit, für paradoxe Metaphern und Verdrehtheit. Das Labyrinth selbst ist „[e]ine ‚vereinigende‘ Metapher für das berechenbare und unberechenbare Element in der Welt. Der Umweg führt zum Mittelpunkt. Nur der Umweg führt zur Vollkommenheit.“<sup>203</sup> Von den vielen Beispielen, die er aus den vergangenen Jahrtausenden anführt, dürften im Hinblick auf den *Spiegel im Spiegel* insbesondere die Arbeiten des großen italienischen Renaissance-Genies Leonardo Da Vinci zu beachten sein, in denen ein „Drang nach hieroglyphischer Verschleierung und das Streben, die mystischen Weltkräfte, die er [= da Vinci; B.S.] für Gott hielt, in einer abstrakten Signatur erscheinen zu lassen“<sup>204</sup>, erkennbar ist. In dessen Flechtwerkszeichnungen sei es eine Tatsache, „daß alle diese ineinander verschlungenen Linien wie echte mythische Labyrinth auf einen Kernraum, auf eine ‚erlösende‘ Urzelle, im Falle Leonardos wohl auf das eigene kontemplierende Ich als Weltzentrum führen“<sup>205</sup>. Es handle sich bei ihm „um eine abstrakte, rationale Symbolik der Unendlichkeit mit den in ihr wirkenden ‚wirbelnden‘ (konvulsivischen) und doch geheimnisvoll geordneten Kräften“<sup>206</sup>. Angeführt wird auch Leonardos Versuch, eine achteckige Spiegelkammer zu bauen und so das „denkbar vollkommene Labyrinth“<sup>207</sup> herzustellen, auf dass „eine überrelative Weltharmonie sichtbar“<sup>208</sup> würde. Der Spiegel werde

---

<sup>200</sup> Zitiert nach Murken: *Edgar Ende*, S. 58.

<sup>201</sup> R. Hocke/Kraft: *Michael Ende*, S. 157. In einer Übersicht werden hier für den Autor wesentliche Werke genannt, u.a. auch von Tania Blixen, Cervantes, E.T.A. Hoffmann, C.S. Lewis usw.

<sup>202</sup> G. Hocke: *Die Welt als Labyrinth*, S. 128. Ich verwende in dieser Arbeit die unter dem ersten Titel publizierte Doppelausgabe der Werke *Die Welt als Labyrinth* und *Manierismus in der Literatur* von 1991.

<sup>203</sup> Ebd.

<sup>204</sup> Ebd., S. 125.

<sup>205</sup> Ebd., S. 126.

<sup>206</sup> Ebd.

<sup>207</sup> Ebd.

<sup>208</sup> Ebd.

„nicht nur zur Bestätigung einer neu gewonnenen Subjektivität“<sup>209</sup>, denn: „Die unendliche Spiegelung ist Vorläuferin des abstrakten Labyrinths der totalen Irrealität. Zahllose Möglichkeiten finden sich, Labyrinth als Gegenpole alles ‚Durchschaubaren‘ aufzuzeichnen.“<sup>210</sup> Ende könnte die Verquickung von Labyrinth- und Spiegelmetapher in einem traumartigen Kontext aus dieser Darstellung Hockes kennengelernt haben, in welcher ebd. auch Edward Estlin Cummings in der Übersetzung „träumend Träume, Träume im Spiegel“ lautender Vers zitiert wird. Nun ist aber „Labyrinth“ nicht gleich „Labyrinth“. Klimek will sicherstellen, dass „die häufige Verwechslung mit dem so genannten Irrgarten ausgeschlossen und das Labyrinth nach der Auffassung H. Jakolskis als ‚eine geometrische Figur, die nur einen einzigen Weg aufweist, also keine Verirrungsmöglichkeit enthält“<sup>211</sup>, verstanden wird. In diesem Punkt möchte ich allerdings Vorbehalte anmelden, da – aufgrund der in Kap. 5.3 von mir dargelegten Querverbindungen – viele Wege denkbar bzw. virtuell gegeben scheinen. Ein anderer Labyrinth-Begriff erscheint mir zutreffender. Thomas Stauder erläutert, dass Eco drei Arten von Labyrinth unterscheidet:

Erstens das griechisch-antike, in dem dank seiner spiralförmigen Struktur noch kein Verirren möglich gewesen sei und in dem die einzige Gefahr von dem im Zentrum lauernden Minotaurus gedroht habe; zweitens, das manieristische Labyrinth mit diversen in die Irre führenden Abzweigungen und Sackgassen [...]; drittens, das moderne, rhizomförmige Labyrinth, in dem es weder Zentrum noch Peripherie mehr gebe, das auch keinen Ausgang mehr besitze, weil es potentiell unendlich sei.<sup>212</sup>

Ein Rhizom ist an sich ein Wurzelstock, bestehend aus miteinander verbundenen Zwiebeln und Knollen. Für die rhizomatische Struktur nach Ecos Darstellung ist charakteristisch, dass sie aufgrund ihrer Zentrums- und Peripherielosigkeit an jedem Punkt auseinandergenommen und neu zusammengefügt werden kann. So sind stets neue Interpretationsmuster möglich – eventuell auch sich widersprechende Deutungen. Man könnte bei Endes Textlabyrinth durchaus von einem Rhizom in diesem Sinne sprechen (in dem sich, wie ich später zeige, auch die Bedeutung des Minotaurus gewandelt hat). Anfang und Ende münden über die Gestalt Hors zudem ineinander. Die Existenz eines Zentrums oder Ausgangs wird nicht kategorisch ausgeschlossen, doch da selbst die freistehende Tür im letzten Text keinen solchen darstellt, wie der Äußerung einer Figur zu entnehmen ist („[G]lauben Sie denn im Ernst, die Welt hier draußen gehöre nicht schon mit zum Labyrinth? Das Dasein dieser Tür macht, daß es kein Davor und kein Dahinter mehr gibt.“ S. 325), bleibt als die einzige

---

<sup>209</sup> Ebd., S. 16.

<sup>210</sup> Ebd.

<sup>211</sup> Klimek: *Künstlerische Labyrinthe*, S. 7.

<sup>212</sup> Stauder: *Gespräche mit Umberto Eco*, S. 28. Vgl. Eco: *Semiotics and Philosophy of Language*, S. 80ff.

Möglichkeit die „Öffnung“ zum Leser (also zu einer qualitativ anderen Ebene) hin. Dieser vermag durch sein Bewusstsein die Inhalte des Gelesenen zu transzendieren und in Beziehung zueinander zu setzen. „Unendlich“ würde das Labyrinth lediglich aus der Perspektive der auftretenden Figuren erscheinen, die (der modernen Lebens- und Welterfahrung entsprechend) hauptsächlich auf das Dunkle, Furchteinflößende des Labyrinthhaften gerichtet ist, während allerdings auch die kathartische Funktion des Labyrinths im Hintergrund präsent scheint. Hier sagt Klimek treffend, dass das Buch durch die es durchziehenden spielerischen Verknüpfungselemente „den Leser gerade zum stetigen Wechsel des Standpunktes [nötigt]. [...] Somit hat der Leser die Möglichkeit verwandelt und sich seiner selbst mehr gewahr als vorher, aus dem schier unendlichen Spiegellabyrinth hervor zu treten [sic!].“<sup>213</sup> Dies aber bedingt auch, dass man bei wiederholtem Lesen „doch immer wieder andere Geschichten vor sich [hat]“<sup>214</sup>, da „dem Inhalt nach beendeter Lektüre immer wieder ein veränderter Leser gegenüber steht, welcher alles erneut mit anderen Augen gelesen hat“<sup>215</sup>.

Einbandgestaltung: Wie erwähnt, geht der Klappentext auf ein Gespräch zwischen Hocke und Ende zurück. Für Ende war die Einbandgestaltung grundsätzlich von hoher Bedeutung, zunächst unter ästhetischen Gesichtspunkten, aber auch weil „[d]ie äußere Gestalt eines Buches [...] zugleich ein Signal für den Käufer [ist]. Widerspricht es dem Inhalt, dann erreicht man damit bestenfalls, daß die falschen Leute das Buch kaufen auf die Versprechung der äußeren Gestalt hin.“<sup>216</sup> Auf dem von Ende ausgewählten Titelbild der ersten Ausgabe ist das aus dem Jahre 1953 stammende Ölbild *Das Fensterkreuz* von Edgar Ende zu sehen.<sup>217</sup> Vom Betrachter aus zur Linken zeichnet sich ein langer Gang ab, in dem zehn augenscheinlich männliche, völlig identische Gestalten in stereotyper Haltung mit dem Rücken zu ihm aufgereiht stehen; die vorderste hält sichtbar einen Hammer in den Linken. Sie blicken, als suchten sie dabei hinter einer horizontal verlaufenden Wand Deckung, schräg in Richtung eines Fensters am Ende des Ganges. Es wird erkennbar, dass an das dunkle Fensterkreuz, auf das er zuführt, ein Mensch in Form eines Ypsilon genagelt ist.<sup>218</sup> Das eigentlich Beunruhigende, nicht auf den ersten Blick auffallende Detail besteht darin, dass die

---

<sup>213</sup> Klimek: *Künstlerische Labyrinth*, S. 11.

<sup>214</sup> Ebd., S. 14.

<sup>215</sup> Ebd.

<sup>216</sup> Vogdt: *Wie Shakespeare über die Rampe gekommen* (Interview), S. 923. So sei die italienische *Momo*-Ausgabe in Science-Fiction-Aufmachung nicht gegangen. Aber: „Ein Buch schafft sich [...] seinen Markt erst, indem es einen bestimmten Inhalt vertritt. Man kann das nicht vorherbestimmen.“ (ebd., S. 925)

<sup>217</sup> Dass Ende das Titelbild selbst auswählte, erfuhr ich von Roman Hocke in seiner zweiten Email vom 29.10.2011.

<sup>218</sup> Das Andreaskreuz (d.h. allerdings wohl das Gabelkreuz) ist für Edgar Ende, wie er in einem maschinenschriftlichen Manuskript festhält, so aufzufassen, dass seine Schenkel ins Unendliche verlängert zu denken seien, wobei man sie ebenso gut als Auf- oder Abstieg deuten könne. (vgl. Murken: *Edgar Ende*, S. 264)

Beine und Füße des Gekreuzigten in den Gang hineinragen.<sup>219</sup> Auf der rechten Seite befinden sich zwei weitere Fenster ohne Kreuz, deren vom Wind aufgeblähten und so in den Raum wehenden Vorhänge ihrerseits anzudeuten scheinen, dass etwas Äußeres in den inneren Bezirk des Gebäudes eindringen will. Damit steht dieses Bild insbesondere in Beziehung zum zehnten Text, in dem eine an Christus gemahnende Gestalt durch einen Mauerriss sichtbar wird und den Protagonisten auffordert, seine behütete Welt zu verlassen. Das Fenstermotiv taucht sogar schon zu Beginn des Werkes auf und steht dort für mögliche Ausblicke in einen Raum jenseits des endlos anmutenden Labyrinths Hors. Vittorio Fagone sieht in der Gestaltung des Bildes eine für Edgar Ende typische „strikte Anwendung der Multiplikationstechnik zur Verstärkung des phantastischen Suggestiveffektes“<sup>220</sup>, denn die erste Gestalt wird „durch den gesamten Durchmesser des Raumes vervielfacht dargestellt; die Figurenreihe erfährt dabei eine horizontale Verdoppelung durch die Schatten, die auf den Fußboden geworfen werden, während die Fenster sich in derselben Ausrichtung vertikal verdoppeln [...]“<sup>221</sup>. Die Tatsache, dass alle zu dieser gestaffelten Figurengruppe Gehörenden mit dem Rücken zum Betrachter stehen, ist zugleich ein alter Kunstgriff der Malerei, mit dem ein Bild auf diesen hin „geöffnet“ werden kann, indem es ihm eine Art „Identifikationsfigur“ anbietet, die wie er auf das als wesentlich Gemeinte blickt. Die Männer befinden sich in der vertikalen Mitte des Gemäldes; mit ihnen zusammen schaut der Betrachter, den Fluchtlinien des Ganges folgend, somit auf den Gekreuzigten. Die Tatsache aber, dass es sich nicht nur um einen Einzelnen, sondern um mehrere individualitätslose Gestalten handelt, weist – in Verbindung mit ihrer Haltung, die den Wunsch, sich zu verbergen, ausdrückt, und dem Hammer (Werkzeug der Kreuzigung) – auf eine Art Kollektivschuld. Man kann in ihnen eine Abwehrhaltung ausgedrückt sehen, die das Eindringende zurückweisen, es nicht willkommen heißen will. Aber gerade dies wäre womöglich (auch vom Werk an den Rezipienten!) gefordert. Die Blicke der Gestalten könnten aber auch eine gewisse Neugier verraten. In der Gesamtkomposition des Bildes ließe sich in Verbindung mit den Texten – abstrakt formuliert – die Notwendigkeit zur Darstellung gebracht sehen, sich im Sinne einer Transzendierung der Wirklichkeit für das Befremdende und Andersartige zu öffnen, d.h. letztlich kein in sich abgeschlossenes System absolut zu setzen. Für den Einband wurde ferner eine Photographie Klaas Koppes verwendet. Zu sehen ist der auf einer Treppe sitzende Autor, wie er ein Bild

---

<sup>219</sup> In dem kurzen Text *Das A und das O* erklärt Michael Ende, dass der letzte Buchstabe des hebräischen Alphabets (Thaw), der in seiner ältesten Form als Kreuz geschrieben worden sei, den Zahlenwert 400 habe, was „die unendliche Vielheit in Zeit und Raum“ (Ende: *Zettelkasten*, S. 76) bedeute: „An dieses ‚Zeichen‘ ist der Erlöser genagelt, also an das Immer und Überall, und zugleich überwindet er es, immer und überall.“ (ebd.)

<sup>220</sup> Fagone: *Die Bildwelt Edgar Endes*, S. 49.

<sup>221</sup> Ebd.

mit exakt demselben Motiv (= er selbst mit einem entsprechenden Bild auf einer Treppe sitzend) in seinen Händen hält, und so immer fort. So veranlasst diese Abbildung den Betrachter, eine Verkleinerung bis ins Unendliche anzunehmen.<sup>222</sup>

### 2.3 Übersicht zum Text- und Bildmaterial

Abgesehen vom *Fensterkreuz* finden sich 18 weitere Abbildungen Edgar Endes im Buch, allesamt in Schwarz-Weiß. *Der Bettelkönig* ist unter den datierten das früheste Werk des Malers, eine Radierung von 1936. Die spätesten, allesamt Lithographien, stammen aus dem Jahr 1960; die Tuschzeichnung *Ein Engel und der Geflügelte* (deren Motive besonders zum zweiten Text in Beziehung stehen) ist ohne Datumsangabe. In der auffälligen Betonung der Zentralperspektive bei Edgar Ende durch streng geometrisch strukturierte Landschaften und Räume kann eine interessante wirkungsästhetische Komponente erkannt werden, wenn man zugrunde legt, was Lehmann zur Bewusstseinsentwicklung der Renaissance schreibt: „Das Objekt wird [...] aus der inneren Vorstellungswelt des Subjektes herausgenommen, in ein festgelegtes System von ‚Außenwelt‘ eingegliedert und somit vergegenständlicht.“<sup>223</sup> Dies führte aus seiner Sicht dazu, dass sich letztlich „das ‚geistige Auge‘ zur ordnenden Erkenntnisinstanz“<sup>224</sup> entwickelte: „[D]ie Projektionsfläche des Bildes wird zum Tableau des eigenen Verstandes und verweist damit nicht auf das Gesehene, sondern den Sehenden – das Sehen wird zum Selbstbezug.“<sup>225</sup> Edgar Ende objektivierte so betrachtet gleichsam in seinen Bildern die Innenwelt, die er durch die geometrischen Konstruktionen von der äußeren Wirklichkeit abhebt, und schreibt ihnen den Selbstbezug des „Betrachters“ ein. Nun lässt sich zwar feststellen – wie die spätere Strukturanalyse zeigt –, dass Bild und Text sich im *Spiegel im Spiegel* wechselseitig reflektieren, doch keineswegs behaupten, dass es sich bei den Beiträgen Michael Endes um Bildbeschreibungen bzw. bei den Bildern um Illustrationen der Prosa handle, da die thematisch-motivischen Zusammenhänge oft nur sehr lose, teils gar nicht eindeutig bestimmbar sind. Der Begriff der Ekphrasis, die hier als Zusammenführung des „partiellen Zugriff[s] auf die Welt, den beide Repräsentationssysteme einzeln leisten, zu einem ganzheitlichen Zugriff“<sup>226</sup> aufzufassen ist, könnte auch missverständlich sein. Die Texte sind jedenfalls als Ausdruck eines Verfahrens zu sehen, „welches sich auf beide Zeichensysteme bezieht, indem es die bildliche Vorlage nicht nur imitiert [sic!], sondern

---

<sup>222</sup> Zurfluh bedauert (27.08.1988, Arosa), dass „die Spiegelsequenz nicht fortlaufend spiegelverkehrt dargestellt wurde“ (<http://www.oobe.ch/ende02.htm>).

<sup>223</sup> Lehmann: *Das Nichtmimetische, als ontologische Struktur des ikonischen Rätsels*, S. 105.

<sup>224</sup> Ebd., S. 110.

<sup>225</sup> Ebd., S. 111.

<sup>226</sup> Klimek: *Erzählte Bilder*, S. 22.

auch über sie reflektiert<sup>227</sup>. Der somit als eigenständig anzusehende Textkorpus umfasst insgesamt 30 vom Sohn geschriebene, gemäß Klappentext sogenannte „Traumvisionen“, die allesamt keine Titel tragen; die erste Zeile ist jeweils in Großbuchstaben hervorgehoben, wobei sie im Inhaltsverzeichnis auf den Seiten 331–333 unter dem mehr oder weniger ausführlich zitierten Anfang des ersten Satzes bzw. unter dessen vollständiger Angabe aufgeführt werden.<sup>228</sup> Nächstfolgend sind die Traumvisionen gemäß ihrer Reihenfolge im Buch unter römischen Ziffern von I bis XXX angegeben. Da die Texte keine Titel tragen, ist jeweils ergänzend die im Original in Großbuchstaben abgedruckte erste Zeile zitiert.<sup>229</sup> Die Abbildungen bezeichne ich mit kleinen Buchstaben des lateinischen Alphabets. Die ausführliche Auseinandersetzung – insbesondere mit den Texten – erfolgt an späterer Stelle. T XV ist mit dem Umfang von weniger als einer ganzen Seite die kürzeste Geschichte. T XXIX als „Höhepunkt“ vor dem die Verbindung mit dem Anfang herstellenden letzten Text umfasst 26 Seiten und ist damit die längste. Die meisten der Werke Edgar Endes finden sich elf Mal (c, d, e, f, g, h, j, l, n, o, r) innerhalb einer Traumvision stehend abgedruckt, seltener – nämlich sieben Mal (a, b, i, k, m, p, q) – zwischen zwei Texten bzw. einer Erzählung vorangehend oder folgend. Nicht jeder Traumvision lässt sich auf den ersten Blick inhaltlich ein Bild zuordnen. Der Zusammenhang ist – da es sich, wie gesagt, nicht um Bildbeschreibungen handelt – insgesamt eher als lose zu bezeichnen. Ein Beispiel: Es korrespondiert das Motiv des einbeinigen Bettelkönigs auf der gleichnamigen Radierung Edgar Endes (r) in erster Linie nicht mit der es umschließenden XXVIII. oder der nachfolgenden XXIX. Traumvision, sondern mit T XXI, in der ein eine Papierkrone tragender Bettler der Königin der Huren begegnet, durch die er sein Bein verlor, sowie mit T XXVII, in der innerhalb einer Rahmenhandlung ein Theaterstück beschrieben wird, das von einem nach seinem Sturz einbeinigen König handelt. Insofern allerdings auch der Diktator in T XXVIII ein Herrscher ist, der beseitigt werden soll, ist doch ein Zusammenhang gegeben. An dieser Figur scheint sogar ein Wechsel in der Bedeutung ähnlicher Attribute vollzogen: Der Knabe, der sich in T XXVI auf die Kunst des Traumwandels versteht, ist mit einem roten Punkt an der Stirn gekennzeichnet, was positiv zu verstehen ist, während in der Stirn des Diktators „blutig ein rundes kleines Loch wie ein böses drittes Auge“ (S. 273) klafft.<sup>230</sup> Weitere Bezüge lassen sich

---

<sup>227</sup> Ebd.

<sup>228</sup> Hierbei wird die erste Zeile nicht mehr in Großbuchstaben hervorgehoben; „SS“ wird wiederum zu „ß“.

<sup>229</sup> Die Differenzen zur im *Spiegel im Spiegel* selbst enthaltenen Inhaltsangabe vermerke ich, indem ich die dortigen Erweiterungen in eckigen Klammern ergänze; sofern im Buch nicht bis zum Ende der ersten Zeile zitiert ist, markiere ich die Grenze mit der Zeichenfolge [].

<sup>230</sup> Vgl. Sedlářová: *Michael Ende*, S. 84 und 89. Demnach gilt der rote Punkt zwischen den Brauen im Hinduismus als Markierung des „dritten Auges“. Diese Wahrnehmungsqualität würde dem Diktator also fehlen.

herstellen: So wird bspw. in T XXV eine Krone am Straßenrand aufgelesen oder in T XVIII ein durch den Verlust des linken Beines gekennzeichnete Feuerwehmann (der durch seinen Beruf seinerseits auf den Protagonisten in T IV zurückverweist) beschrieben.

[Widmung für Edgar Ende], S. 5.

- (a) *Der Stier und die Traube* (Lithographie, 1953), S. 7.
- (I) VERZEIH MIR, ICH KANN NICHT LAUTER [sprechen], S. 9–14.
- (II) DER SOHN HATTE SICH UNTER DER KUNDI-[gen Anleitung], S. 15–22.
- (b) *Ein Engel und der Geflügelte* (Tuschzeichnung, o.J.), S. 22.
- (III) DIE MANSARDENKAMMER IST HIMMELBLAU [/], S. 23–38.
- (IV) DIE BAHNHOFSKATHEDRALE STAND AUF [einer großen Scholle], S. 39–60.
- (V) SCHWERES SCHWARZES TUCH [/], NACH DEN, S. 61–66.
- (VI) DIE DAME SCHOB DEN SCHWARZEN VOR-[hang ihres Kutschenfensters beiseite], S. 67–72.
- (c) *Das Gespräch in der Tiefe* (Lithographie, 1953), S. 69.
- (VII) DER ZEUGE GIBT AN, ER HABE SICH AUF [einer nächtlichen Wiese befunden], S. 73–76.
- (d) *Janus-Kopf* (Lithographie, 1953), S. 75.
- (VIII) DER MARMORBLEICHE ENGEL SASS UNTER [den Zuhörern im Gerichtssaal], S. 77–90.
- (IX) MOORDUNKEL IST DAS GESICHT DER MUT-[ter], S. 91f.
- (X) LANGSAM WIE EIN PLANET SICH DREHT, [dreht sich der große runde Tisch], S. 93–102.
- (e) *Der Pflanzenmann* (Tusch- und Kreidezeichnung, 1947), S. 98.
- (XI) DAS INNERE EINES GESICHTS, MIT GE-[schlossenen Augen, sonst nichts], S. 103–114.
- (f) *Die Befreiung* (Lithographie, 1960), S. 111.
- (XII) DIE BRÜCKE, AN DER WIR SCHON SEIT VIELEN [Jahrhunderten bauen], S. 115–118.
- (XIII) ES IST EIN ZIMMER UND IST ZUGLEICH EINE [Wüste], S. 119–134.
- (g) *Bewaffnete Liebe* (Lithographie, 1960), S. 130.
- (XIV) DIE HOCHZEITSGÄSTE WAREN TANZENDE [Flammen], S. 135–138.
- (h) *Das mütterliche Bad* (Lithographie, 1953), S. 136.
- (XV) ÜBER DIE WEITE GRAUE FLÄCHE DES HIM-[mels glitt ein Schlittschuhläufer dahin], S. 139.
- (i) *Der Käfigwagen* (Lithographie, 1960), S. 140.
- (XVI) DIESER HERR BESTEHT NUR AUS BUCHSTA-[ben], S. 141f.
- (XVII) EIGENTLICH GING ES UM DIE SCHAFE [/], DOCH, S. 143–150.
- (j) *Der festgewurzelte Handstand* (Lithographie, 1953), S. 149.
- (XVIII) MANN UND FRAU WOLLEN EINE AUSSTEL-[lung besuchen], S. 151–164.
- (XIX) DEM JUNGEN ARZT WAR GESTATTET WOR-[den], S. 165–173.
- (k) *Die Nackten vor dem Obstladen* (Lithographie, 1953), S. 174.
- (XX) NACH BUREAUSCHLUSS [/] STIEG DER MANN, S. 175–188.
- (l) *Der Waldteufel* (Lithographie, 1960), S. 183.
- (XXI) DER BORDELLPALAST AUF DEM BERGE ER-[strahlte in dieser Nacht], S. 189–204.
- (XXII) DER WELTREISENDE BESCHLOSS, SEINE [Wanderung], S. 205–216.
- (XXIII) AN DIESEM ABEND KONNTE DER ALTE SEE-[fahrer den ununterbrochenen Wind nicht mehr ertragen], S. 217–222.
- (m) *Orphisches Wuchern* (Lithographie, 1960), S. 222.
- (XXIV) UNTER EINEM SCHWARZEN HIMMEL LIEGT [ein unbewohnbares Land], S. 223–230.
- (n) *Das Blattgesicht* (Lithographie, 1953), S. 227.
- (XXV) HAND IN HAND GEHEN ZWEI EINE STRASSE [hinunter], S. 231–250.
- (o) *Sünderin* (Lithographie, 1953), S. 247.
- (p) *Die kranke Zeit* (Lithographie, 1960), S. 250.
- (XXVI) IM KLASSENZIMMER REGNETE ES UNAUFHÖR-[lich], S. 251–264.
- (q) *Lazarus wartet* (Lithographie, 1960), S. 264.
- (XXVII) IM KORRIDOR DER SCHAUSPIELER TRAFEN [wir einige hundert Wartende], S. 265–272.
- (XXVIII) DAS FEUER WURDE VON NEUEM ERÖFFNET., S. 273–288.
- (r) *Der Bettelkönig* (Radierung, 1936), S. 285.
- (XXIX) DER ZIRKUS BRENNT [/]. DAS PUBLIKUM IST, S. 289–314.
- (XXX) EIN WINTERABEND [/], DER HIMMEL IST ZART-, S. 315–329.
- Inhalt [Übersicht über die Traumvisionen], S. 331–333.
- Verzeichnis der Abbildungen, S. 335–336.

#### 2.4 Reaktionen in den Printmedien und sonstige Versuche der Aufarbeitung

Die ersten Reaktionen zum *Spiegel im Spiegel* seitens der Leserschaft zeigten, wie erwähnt, vielfach ein Befremden. Aufseiten der Referenten verhielt es sich teils ähnlich. So verwundert es nicht, wenn Ende sich fühlt „wie ein Handwerker, z.B. ein Steinmetz, der an einer Kathedrale mitarbeitet und der plötzlich Auskunft darüber geben soll, wieso er nach jener Heiligenfigur dort drüben nun plötzlich diesen teuflischen Wasserspeier gemacht hat“<sup>231</sup>. Er weiß: „Die ungemütlichen Geschichten aus dem *Spiegel im Spiegel* sind ja vielen Leuten, die in mir so eine Art Guru oder Tröster sehen wollten, quer im Hals stecken geblieben. Das ist auch gut so. Es gibt tröstliche und untröstliche Geschichten – beide müssen geschrieben werden, denn beide stellen menschliche Erfahrungen dar.“<sup>232</sup> Zu diesem Punkt ergänzt Ende in dem bislang nur auf Japanisch erschienenen, von Miguel Yasuyuki Hirota auf Englisch referierten Gespräch mit Michiko und Fumi Koyashu einen Gedanken, der im Hinblick auf die Wirkung relevant ist. Er erklärt demnach, „that the arts’ role for human beings is to ‚do a homeopathic treatment,‘ or to give them the immunity to a certain poison by injecting them a little of the same one, and that *Mirror in the Mirror*, seemingly pessimistic, must be read from such a viewpoint“<sup>233</sup>. In den Printmedien fand gerade dieser wichtige Aspekt keine Beachtung. Auch hier zeigten sich oft Ablehnung und Befremden. Was die intendierte Leserbeteiligung wie auch die Pluralität der Deutungsmöglichkeiten an sich angeht, so wurden diese stellenweise zwar erkannt, aber unterschiedlich gewertet.

Eine erste Resonanz findet sich am 02.04.1984 im *Spiegel*. Dieser Artikel setzt zunächst bei der *Unendlichen Geschichte* an und skizziert anhand dieser Endes Beziehung zur Anthroposophie und anderen geistigen Richtungen. Erst danach wendet der nicht namentlich zeichnende Autor sich dem neuen Buch zu und beschreibt dieses als „eine Geschichte in 30 Geschichten“<sup>234</sup>. Es „sei [laut Ende; B.S.] nicht für Kinder gedacht, auch nehme er den Leser ‚nicht an die Hand‘, und ‚sehr viel Finsternisse‘ kündigt er an“<sup>235</sup>. Inhaltlich wird das Buch nur streiflichtartig abgehandelt. Der Rezensent spricht von „apokalyptische[n] Visionen [...] von der Saugkraft surrealer Zeichnungen oder der nachtmahrlichen Unabwendbarkeit

---

<sup>231</sup> Ende: *Der Niemandsgarten*, S. 44. (Brief an die Leserin E.C., München, 20.02.1987)

<sup>232</sup> Ebd. Ingeborg Hoffmann differenziert zwischen dem konkret-kreatürlichen Trost und dem Trost, den die Kunst vermittelt. Letzterer „besteht darin, die Dinge [...] in einen ganz großen Zusammenhang zu stellen, in dem durch das Eigengewicht der auch kleinen menschlichen Angelegenheiten eine universale Ordnung hergestellt wird, die zugleich auch Schönheit ist“ (Ende/Eppler/Tächl: *Phantasie/Kultur/Politik*, S. 91).

<sup>233</sup> Hirota: *Talk with Ende (1986)*. <http://www3.plala.or.jp/mig/talk-uk.html>. Dies wird zum Beispiel in einer späten Notiz zum Buch im *Bayernkurier* vom 01.09.1984, S. 15, nicht erkannt. Ein mit Ch.W. zeichnender, ironisch formulierender Verfasser wirft dem Werk dessen Pessimismus vor – und dazu die vielfältigen Bezüge, u.a. zu Kafka, die zu entdecken verlockend „auf die Eitelkeit des Bildungsbürgers“ wirken würde.

<sup>234</sup> N.N.: *Mondenkind Lucifer*, S. 290.

<sup>235</sup> Ebd.



Kafkas<sup>236</sup> und bemerkt: „[K]lassische Mythen glimmen zuweilen durch, Minotaurus und das Labyrinth, Ikarus, aber auch Mythen des Alltags.“<sup>237</sup> Kurz wird die Arbeitsmethode des Autors gestreift: „[...] ‚Außenbilder‘ verwandelte er ‚durch langes Hinsehen in Innenbilder‘; und in eine Geschichte [T XXIV; B.S.] hat er sich selbst gezeichnet, ‚wie ein mittelalterlicher Maler am Rande seines Bildes‘.“<sup>238</sup> Eine künstlerische Wertung enthält der Artikel nicht.

Am 06.04.1984 schildert und kommentiert Ulrich Greiner in der *Zeit* in dem Beitrag *Ende und kein Ende* zunächst die Auseinandersetzung zwischen dem Autor und den Produzenten der *Unendlichen Geschichte* (Bernd Eichinger und Dieter Geissler) sowie dem Regisseur Wolfgang Petersen. So ist dieser Beitrag Zeugnis davon, wie die Publikation des *Spiegel im Spiegel* angesichts der Filmdebatte in den Hintergrund gerät.<sup>239</sup> Greiner behandelt ihn als Erwachsenenbuch und erkennt, dass es „auf schmückendes Beiwerk [verzichtet] und [...] geradewegs in jene literarischen Sphären [marschiert], wo Freud und Kafka wohnen und der Absturz ins Ungefähre die Regel ist“<sup>240</sup>. Gerade in der mangelnden Konkretheit des Buches, welche die Phantasie des Lesers doch anregen dürfte, sieht der Rezensent ein Manko, denn manche der Texte „haben die verwirrende Vieldeutigkeit von Träumen, aber leider nicht deren Präzision. [...] Michael Ende [scheint] von einer merkwürdigen ‚Irgendwie‘-Stimmung erfaßt, die schöne Konkretion seiner anderen Bücher fehlt fast gänzlich.“<sup>241</sup>

Cornelia Stadler beschreibt in der *Augsburger Allgemeinen* (10./11.03.1984) die Erwartungshaltung von Endes Leserschaft angesichts des neuen Buches und erkennt, dass der Verfasser für die geheimnisvollen Texte „keine Lösungsmöglichkeit anbietet. Dem Leser bleibt es selbst überlassen, den Inhalt zu deuten, mit seiner eigenen Erfahrungswelt auszufüllen.“<sup>242</sup> *Der Spiegel im Spiegel* halte den Lesern „einen Spiegel vor, aus dem immer wieder andere, aber immer schreckliche Fratzen entgegen [sic! – wohl „ihm entgegenblicken“; B.S.]“<sup>243</sup>. Stadler zieht ein positives Fazit: „[S]o sehr der Leser, darauf nicht gefaßt, zuerst verwirrt, angewidert zurückschreckt, um so mehr wird er, je tiefer er in das Buch eindringt, von dieser Ausweglosigkeit gefesselt [...]. Er ist gebannt von der Sprache,

---

<sup>236</sup> Ebd., S. 291.

<sup>237</sup> Ebd.

<sup>238</sup> Ebd.

<sup>239</sup> Ähnliches lässt sich der zweiten Email entnehmen, die mir Manfred Schlüter, Illustrator von Endes *Norbert Nackendick*, am 07.02.2010 schrieb. Anlässlich einer Lesung in Heide (Dithmarschen) hat der Autor „zwar aus *Der Spiegel im Spiegel* gelesen, in der anschließenden Diskussion ging es jedoch in erster Linie um die Verfilmung der *Unendlichen Geschichte*, die heftig kritisiert wurde“.

<sup>240</sup> Greiner: *Ende und kein Ende*, S. 50.

<sup>241</sup> Ebd. Ob Träume generell eine hohe Konkretheit im Detail aufwiesen, bliebe zu erörtern.

<sup>242</sup> Stadler: *Gefesselt von der Trostlosigkeit der Welt*, S. 2.

<sup>243</sup> Ebd.

die bei aller Härte lyrisch, fast schwebend bleibt.<sup>244</sup> Zu den nicht als direkte Illustrationen aufgefassten Bildern meint sie, dass Vater und Sohn „eine gemeinsame Philosophie von der Doppeldeutigkeit dieser Welt [verbindet], die eher eine irrealer Traumwelt zu sein scheint“<sup>245</sup>.

Christine Steiger veröffentlichte am 12.04.1984 in der *Weltwoche* eine Reaktion, die im Wesentlichen darin besteht, ihre antipathische Haltung dem Text gegenüber in polemische Worte zu kleiden. Bezeichnenderweise nimmt sie gerade am Einbezug des Lesers und der Mehrdeutigkeit des Werkes Anstoß. Sie geht damit von einem Literaturverständnis aus, wonach der Autor eine „Botschaft“ in seinem Werk verklausuliert, die der Leser lediglich zu „entschlüsseln“ habe. Aus ihrer Sicht ist *Der Spiegel im Spiegel* „ein Fressen für die Deutschlehrer. Das ist der Stoff, mit dem man Schüler quält, weil er unendlich interpretierbar ist [...]. Die Kehrseite des mythisch-dichterischen Codes ist, dass der Leser leicht mehr hineindeutelt, als vom Autor tatsächlich verschlüsselt ist. Das Rätsel wird zum Selbstzweck.“<sup>246</sup> Es mangle den Traumvisionen „an Vitamin B, wobei B für Bedeutung steht“<sup>247</sup>, zudem heißt es, dass die Sprache „nicht tanzt, nicht swingt“<sup>248</sup> (was freilich angesichts der ernsten Sujets merkwürdig wäre). Vom Stil her bietet sich Steigers Rezension zwar an, übergangen zu werden, doch ist sie gerade deshalb ein interessantes Rezeptionsdokument, insofern es eine emotionale Ablehnung bzw. Verdrängung demonstriert: „[I]ch bekam grosse Lust, all die verklebten und verfilzten Dämonen in die Badewanne zu stecken, die Fenster weit zu öffnen und viel frische Luft hereinzulassen.“<sup>249</sup>

Von Steigers Artikel hebt sich die lesenswerte Besprechung Volker Wehdeking in den *horen* (2. Quartal 1984) als wohltuend sachlich ab. Einleitend erwähnt Wehdeking eine Aussage des als Neoromantiker eingeordneten Endes, wonach er „nicht noch einmal mißverstanden werden [wollte]; nicht um Trost war es ihm in *Momo* und der *Unendlichen Geschichte* zu tun, sondern um die Notwendigkeit, etwas zu ändern, was ganz und gar nicht in Ordnung ist“<sup>250</sup>, nämlich „die öde Konsumwelt mechanistischer und phantasieloser, also ‚reifer‘ Industriekultur“<sup>251</sup>. Im Anschluss zeigt Wehdeking weitreichende künstlerisch-philosophische und historische Bezüge auf (etwa zu Kafkas Werken, Becketts „Absurdem Theater“, Kierkegaards Philosophie und Ingmar Bergmans Filmen). Er benennt die Mehrdeutigkeit des Textes wie auch Endes verfremdenden Umgang mit seinem „Repertoire“:

---

<sup>244</sup> Ebd.

<sup>245</sup> Ebd.

<sup>246</sup> Steiger: *Der Stoff, mit dem man Schüler quält*, S. 51.

<sup>247</sup> Ebd.

<sup>248</sup> Ebd., S. 52.

<sup>249</sup> Ebd.

<sup>250</sup> Wehdeking: *Michael Endes beklemmender Spiegelsaal*, S. 145.

<sup>251</sup> Ebd.

Dem Versuch, die einzelnen Bilder zu einem Sinngefüge zusammenzusetzen, widersteht denn auch die jeweilige Wendung ins Absurde und der hohe Verfremdungsgrad selbst jener Mythen, auf die deutlich angespielt wird. Wie bei den Bildern seines Vaters sind die konkreten und abstrakten Glieder der Metaphern so weit auseinandergebogen, daß mit quälender Deutlichkeit nur das Hoffnungslose, der Sinn- und Erinnerungsverlust, das Öde und der verlorene Ausweg im Labyrinth zu immer neuen Verstörungen gerinnen [...].<sup>252</sup>

Es könnte „[d]er sinnlose Kreislauf des lastenden Schwebeszustandes im ‚Weder-Noch‘ [...] strukturell nicht sinnfälliger gemacht werden, als durch den Rahmencharakter des Labyrinths im Erzählverfahren“<sup>253</sup>, wobei der Hinweis auf die kathartische Bedeutung des auf Selbstfindung angelegten kretischen Labyrinths bedeutsam ist: „Man muß sich umwenden, den Minotaurus in sich selbst überwinden [...]“.<sup>254</sup> Dies aber hat nicht nur Relevanz für das jeweilige Individuum, denn Wehdeking kommt zu dem Fazit: „Unpolitisch ist seine Prosa [...] nicht, wohl aber auf lange Entwicklungen in der Psyche und verändertes Bewußtsein angelegt. [...] Man wird es sich abgewöhnen müssen, Ende apolitisch zu verstehen.“<sup>255</sup>

Negativer liest sich Volker Hages F.A.Z.-Rezension *Ein völlig ungefährliches Labyrinth* vom 17.04.1984, wobei auch sie eine gewisse Anerkennung vorausschickt, da der Autor sich um des Erfolges willen nicht selbst kopiert habe. Und eines „läßt sich Michael Ende nicht absprechen: Er zeigt, wieviel Dunkles, Wildes, Rohes den Träumen innewohnt. Seine Träume haben Bezug zur Realität [...]“.<sup>256</sup> Zudem konzidiert Hage, dass es „ein paar gelungene Geschichten“<sup>257</sup> im Buch gebe, explizit T II, XII und XIII. Ein Manko aber sieht er im traumartigen Charakter der das Träumen selbst thematisierenden Texte. Er bedauert, dass man über deren Entstehungsprozess meistens nichts wisse, werde ein Traum doch erst durch die Kenntnis um den Bezug zum Leben eines Träumers analysierbar und damit relevant; rezensierbar sei er jedoch grundsätzlich nicht. Es ist dies eine Sichtweise, die auf den Autor bzw. die Biographie fixiert bleibt und nicht erwägt, dass die Texte künstlerisch gestaltet und aufeinander angelegt wurden, wobei sie für jeden Leser individuell anwendbar bleiben, insofern in ihrer Bildersprache menschliche Grunderfahrungen zum Ausdruck kommen. Für Hage aber liegt das Kernproblem in der „Verwandtschaft der beiden Ausdrucksweisen [= Traum und Literatur; B.S.]. [...] So entsteht nicht selten der Effekt einer überflüssigen

---

<sup>252</sup> Ebd., S. 147.

<sup>253</sup> Ebd., S. 148.

<sup>254</sup> Ebd., S. 146. Diese Bedeutung ging durch die Jahrhunderte nicht verloren. Bspw. lässt sie sich in der Kathedrale von Chartres mit dem dort vorzufindenden Labyrinthmotiv verbinden.

<sup>255</sup> Ebd., S. 151.

<sup>256</sup> Hage: *Ein völlig ungefährliches Labyrinth*, S. L 4.

<sup>257</sup> Ebd.

Verdoppelung [...].<sup>258</sup> Aus seiner Sicht gibt es wenig gelungene Beispiele für die Anverwandlung des Traums in der Literatur, etwa Kafkas *Verwandlung* in ihrer protokollarischen Nüchternheit. So formuliert er ein reserviert-ablehnendes Urteil.

Auf den Textteil beschränkt sich Klaus Modicks in *Westermanns Monatsheften* (Juni 6/1984) veröffentlichter Beitrag, der sich ähnlich polemisch wie Steigers Rezension artikuliert, indem unterstellt wird, dass Ende „[d]er stupende Erfolg [...] fatalerweise dazu animiert [hat], das Sandmännchen im Sack zu lassen und gleich ‚die höhere Literatur‘ aus demselben zu holen“<sup>259</sup>. Von den übrigen Kritiken unterscheidet sich Modick insofern, als dass nicht etwa der Mangel an konkretem Sinn betont oder beklagt wird, sondern dessen Überschuss („Endes Möchtegern-Surrealismus gibt freilich ‚Sinn‘ lauthals und verschwenderisch aus [...]. Hinter jedem Satz lauert geballte Lebensweisheit [...].“<sup>260</sup>). Dabei bemängelt er auch einen „altväterlichen Stil“<sup>261</sup>. So kommt er zu dem vernichtenden Fallbeil-Urteil, dass *Der Spiegel im Spiegel* in einem anderen Sinne als vom Verfasser erhofft eine heilende Wirkung entfalten könne, denn man dürfte nun „von der Ansicht geheilt sein, bei Ende handele es sich um einen wichtigen Autor zeitgenössischer Literatur“<sup>262</sup>.

Der Titel von Armin Ayrens Rezension in der *Stuttgarter Zeitung* vom 07.07.1984 ist bereits vielsagend: *Wie von Kafka, nur viel schlechter*. Zwar spricht Ayren in Anbetracht der Traumvisionen, die er insgesamt als langweilig beschreibt, von „drei oder vier Meisterwerken“<sup>263</sup>, meint jedoch paradoxerweise, dass diese lediglich als „mäßige, dilettantische Kopien“<sup>264</sup> zu sehen seien. Zu den besseren rechnet er T XIII, in der sich Braut und Bräutigam beständig verfehlen, und behauptet, ohne dies evident zu machen: „Das ist, bis in genaue wörtliche Entsprechungen, Kafkas Parabel vom Türhüter entnommen und trotzdem viel schlechter: einmal, weil statt eines sich geradezu aufdrängenden Sinns Beliebigkeit herrscht, und zum anderen, weil Ende Kafkas konzise Sprache völlig fehlt [...].“<sup>265</sup> Hier scheint es so, dass Ayren den Leser nicht als Mitschöpfer der Bedeutung begreift. Aber wiederum widersprüchlich hierzu verhält es sich, wenn er zu den Traumvisionen – denen er

---

<sup>258</sup> Ebd. In Kap. 6.3 zeige ich, wie T XXIX ihren Reiz gerade aus dieser Verwandtschaft bezieht, indem sie ein analoges Verhältnis zwischen Träumer/Traumgeschöpf und Leser (bzw. Dichter)/literarischer Figur impliziert. So wird der Rezipient auf seine eigene Rolle in der Konstitution der virtuellen Wirklichkeit aufmerksam.

<sup>259</sup> Modick: *Endlich geheilt*, S. 55.

<sup>260</sup> Ebd.

<sup>261</sup> Ebd., S. 56.

<sup>262</sup> Ebd.

<sup>263</sup> Ayren: *Wie von Kafka, nur viel schlechter*, S. 50.

<sup>264</sup> Ebd.

<sup>265</sup> Ebd. Dass ausgerechnet ein zu den unterschiedlichsten Interpretationen Anlass gebender Autor wie Kafka in diesem Fall als Vermittler einer eindeutigen Botschaft erscheinen soll, wirkt kurios.

einerseits einen „fatale[n] Hang zur blutleeren Abstraktion“<sup>266</sup> vorhält, während er ihnen andererseits eine sich „überdeutlich“<sup>267</sup> gerierende Ausdrucksweise vorwirft – bemerkt: „Wo Ende früher viel der Phantasie des Lesers überließ, traut er ihr jetzt offenbar nichts mehr zu [...]“<sup>268</sup> Ayren vermutet, dass der Verlag dem Autor aus Profitgründen nicht von der Publikation abgeraten habe. In ihrer Widersprüchlichkeit erscheint diese Rezension unausgegoren.

Am 21.07.1984 legte Margarete von Schwarzkopf in der *Welt* eine Besprechung vor, die konstatiert, dass man ein solches Buch von einem Autor wie Ende nicht erwartet hätte. Sie sieht den engen Zusammenhang des Gesamtwerks, aber: „Er geht jetzt nur einen Schritt weiter; die Handlung löst sich endgültig in Visionen auf, aus Gedanken werden Panoramen, aus Symbolen Geschichten.“<sup>269</sup> Sie vergleicht das Buch mit einer „Bildergalerie“<sup>270</sup> und schreibt: „Alle Geschichten zusammen ergeben ein großes Gemälde, auf dem die Figuren und Situationen einander zugeordnet sind und in Beziehung gebracht werden.“<sup>271</sup> Dieser innige, vom Leser zu realisierende Zusammenhang wird Schwarzkopf zufolge nicht sogleich evident. Weitere Gemeinsamkeiten entdeckte man „[b]eim näheren Hinsehen [...]“: die leicht melancholische Grundstimmung ohne jede Heiterkeit; ihr Humor ist, wenn er überhaupt zum Tragen kommt, dunkel und wehmütig eingefärbt.<sup>272</sup> Man muss ihr darin, dass „[m]an sich aus diesem Buch nicht die eine oder die andere Geschichte herauspicken [kann], um sie einzeln zu lesen“<sup>273</sup>, keineswegs zustimmen, wiewohl es zutreffend ist, dass „viele der Gestalten, am Anfang nur angedeutet, später an Wichtigkeit gewinnen“<sup>274</sup>.

Eine späte Besprechung zur ersten Ausgabe des Werkes wurde am 11.10.1984 im *Mannheimer Morgen* gedruckt. Die Rezensentin Almuth Hochmüller erkennt, dass Ende hiermit „etwas ganz Neues versucht“<sup>275</sup>, und hält dessen Grundkonzept („Leser und Buch werden als sich entsprechende Spiegelwelten verstanden, das heißt: der Leser soll die assoziativ aneinandergereihten Bilder weiterspinnen [...]“<sup>276</sup>) für „eine schöne Idee, mit der der bislang so gewandte Fabulierer Ende es jedoch weder sich noch dem Leser leicht

---

<sup>266</sup> Ebd. Wenn er diese Abstraktheit mit den Gedanken eines Bürokraten (= des Mannes mit den Fischeugen in T XX) belegen will, verkennt er, dass dessen Sprache einer indirekten Charakterisierung des Protagonisten dient.

<sup>267</sup> Ebd.

<sup>268</sup> Ebd.

<sup>269</sup> Von Schwarzkopf: *Dreißig düstere Legenden*, S. 21.

<sup>270</sup> Ebd.

<sup>271</sup> Ebd.

<sup>272</sup> Ebd.

<sup>273</sup> Ebd.

<sup>274</sup> Ebd.

<sup>275</sup> Hochmüller: *Alpträume und düstere Visionen*, S. 36.

<sup>276</sup> Ebd.

macht<sup>277</sup>. Wie meine Strukturanalyse beweist, ist aber ihre Formulierung grundfalsch, die Traumvisionen stünden „in keiner Verbindung zu den folgenden oder vorangegangenen Geschichten“<sup>278</sup>. Sie bedauert, dass das Buch keinen Mut mache, denn gerade dem „Aufruf zur Hoffnung, zum Einsatz der Phantasie“<sup>279</sup> würde *Die Unendliche Geschichte* „ihre ungeheure Wirkung“<sup>280</sup> verdanken. Die Gerichtsverhandlung im Vorgeburtlichen in T VIII herausgreifend, bemerkt sie zu dem dort geschilderten „Gottesurteil“: „Da ist kein Raum mehr für die ausmalende Phantasie des Lesers, das ist nur noch brutale Deutlichkeit.“<sup>281</sup> Allerdings übersieht sie, dass der Vorgang einschließlich der ihn beendenden Äußerung des Engels, die nur in Form eines Brüllens erfolgt, dem Leser eine Vielzahl von Interpretationen erlaubt.<sup>282</sup>

Um auch die Rezeption im Ausland einzubeziehen, möchte ich Valentine Cunninghams Beitrag *Archer's borrowed quiver* zitieren, der am 29.06.1986 im *Observer* veröffentlicht wurde und nach anderen Werken auch auf den *Spiegel im Spiegel* in der Übersetzung J. Maxwell Brownjohns eingeht, wobei die mythologischen Bezüge richtig erkannt werden. Die Tatsache, dass der Leser die offenen Enden der Texte selbst weiterentwickeln muss, wird offenbar als eine Zumutung gesehen: „One tight-rope walker named Ende and a boy called Michael will, it's said, seek a new world, or failing that, will ‚magic one into existence‘. Neither option eventuates. And nothing sooner persuades you to leave off paying attention than these constant offers of just another repetitiously dead-end fictional job.“<sup>283</sup>

Irmtraud Gutschke widmet sich zur im Deutschen Taschenbuch Verlag (München) erschienenen Ausgabe des Buches in *Neues Deutschland* (10.04.1991) unter dem Titel *Wo ein Wille ist ...* dem von ihr wiederholt besprochenen Autor. Sie macht gleich einleitend auf die neue zeitgeschichtliche Situation aufmerksam: „Die meisten Leser im Osten Deutschlands haben es noch vor sich, die Welt von Michael Ende zu entdecken.“<sup>284</sup> Ihrem Eindruck folgend handelt es sich um spannende und unterhaltsame Geschichten, die jedoch in ihrer Schärfe und Bitterkeit auch etwas Irritierendes, Beunruhigendes besitzen, „weil sie etwas in Frage stellen,

---

<sup>277</sup> Ebd.

<sup>278</sup> Ebd.

<sup>279</sup> Ebd.

<sup>280</sup> Ebd.

<sup>281</sup> Ebd.

<sup>282</sup> Wie die Auswertungen des Marbacher Nachlasses zeigen (vgl. Kap. 4.2.1), hat Ende sogar eine früher wörtliche Äußerung des Prozessteilnehmers durch das an einen Glockenton erinnernde Brüllen ersetzt.

<sup>283</sup> Cunningham: *Archer's borrowed quiver*, S. 22. Zuvor, am 03.05.1986, wurde in Italien eine Rezension Beatrice S. Donghis veröffentlicht: *Ende spia i sogni del Minotauro dentro il labirinto*. Roman Hocke hob mir gegenüber im Telefonat vom 29.09.2011 deren positiven Grundtenor hervor. Die italienischen Besprechungen seien sehr viel besser als die deutschen ausgefallen und der Ansatz des Buches verstanden worden. In der spanischen Tagespresse heißt es im Folgejahr, dass Ende mit 45 000 verkauften Exemplaren des Buches, bei Alfaguara als *El espejo en el espenjo* erschienen, seine Berufung zum Sieger bestätigt habe. (vgl. Harguindey: *El agridulce sabor del mercado*, S. 2; mit Dank für die Übersetzung an Jonathan Seitz, Berlin/Dresden)

<sup>284</sup> Gutschke: *Wo ein Wille ist ...*, S. 9.

das uns zur Gewohnheit geworden ist: eine Ordnung, in der alles seinen Platz hat, ein Denken, das streng nach den Gesetzen der Logik verläuft, eine Erfahrung mit der sichtbaren Welt, die sich selbst genügt<sup>285</sup>. Gutschke erkennt, dass die Texte den Leser freilassen. Er mag sie als Märchen oder als Träume lesen, fest stehe: „Es ist jedem selber überlassen, wie nahe er diese Texte an sich heranläßt, ob er mit ihnen spielt, sich in sie grüblerisch versenkt, gar zu ihnen hinflieht oder etwas aus ihnen herausnimmt. Michael Ende läßt den Lesern große Freiheiten, wahrscheinlich ist dies sogar sein Credo.“<sup>286</sup> Sie spricht von einem „Versuch, über Vorgefundenes und Gegebenes hinauszugelangen“ und einer „kreative[n] Revolution, ein[em] Aufbruch ins Land der Unmöglichkeiten“<sup>287</sup>. Der Autor „reagiert in seinen Texten mit großer Sensibilität auf Mißlichkeiten und Schrecken in unserer Welt voller Gewalt und falscher Werte“<sup>288</sup>. Nach einem Hinweis auf den Beitrag Edgar Endes geht sie auf die in der Zivilisationswüste spielende Traumvision ein und meint aus dieser eine Art Grundhaltung des Buches zu erkennen: „Wo ein Wille ist, ist auch ein Weg. [...] Kein Tun ohne Träumen.“<sup>289</sup>

Zur Neuauflage bei Weitbrecht schreibt Ulrike Schwieren-Höger in der *Welt* unter dem Titel *Ungehorsamkeit als Pflicht* am 08.12.1994: „Michael Endes Prüfung [in T II; B.S.] schließt wie viele seiner Traumvisionen [...], abstoßend und anziehend zugleich in trunkenen Bildern. [...] Ein Gespinst, das ratlos macht oder ärgerlich, je nach Gusto.“<sup>290</sup> Die Absurdität werde noch vergrößert, indem Ende „Gedankenansätze ins Leere [führt]“<sup>291</sup>. Das besondere Moment aber bleibt für Schwieren-Höger im Einbezug des Lesers bestehen. Geboten werde diesem – etwa in T IV, in der eine nur vom Geld regierte Wirklichkeit beschrieben wird – „auch mancher Anstoß zu tieferen Empfindungen. Dann nämlich, wenn eine der Situationen eine persönliche Erfahrung des Lesers trifft und verschlüsselt seine Lebenssituation beschreibt [...]. Dann passiert etwas zwischen ihm und dem Buch. Und das ist eine ganz private Geschichte.“<sup>292</sup> (Dabei bleibt die gesellschaftliche Problematik in T IV präsent.)

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass zunächst die Tendenz zu bemerken ist, das Buch vor dem Hintergrund der früheren Romane zu werten, wobei die integrierten Werke Edgar Endes eher am Rande eine Rolle spielen. Der Einbezug des Lesers und die Vieldeutigkeit des Werkes werden meist erkannt, aber ganz unterschiedlich beurteilt. Gleiches gilt für die Sprache. Im Literarischen wird insbesondere ein Bezug zu Kafka hergestellt.

---

<sup>285</sup> Ebd.

<sup>286</sup> Ebd.

<sup>287</sup> Ebd.

<sup>288</sup> Ebd.

<sup>289</sup> Ebd.

<sup>290</sup> Schwieren-Höger: *Ungehorsamkeit als Pflicht*, S. 49.

<sup>291</sup> Ebd.

<sup>292</sup> Ebd.

Allerdings wird dieser Zusammenhang eher behauptet als im Einzelnen dargelegt. Aus literaturwissenschaftlicher Perspektive weiß hier Klimek, die in ihrer Arbeit die am Werk Kafkas gewonnenen Erkenntnisse der formsemantischen Analyse Hans H. Hiebels auf Endes *Spiegel im Spiegel* anwendet, Konkreteres auszusagen. Sie hebt die „Darstellungsweise der sich weit verzweigenden Paradoxie“<sup>293</sup>, die Anwendung der gleitenden Metapher, welche „in der widersprüchlichen Form von Eigentlichkeit und Uneigentlichkeit“<sup>294</sup> fortwährend zwischen Sinnsetzung und Sinnenttäuschung changiert, sowie den Zirkel, der sich im wechselseitigen Übergang von innen und außen ergibt, hervor. So gerate der mit diesen drei Faktoren konfrontierte Leser in einen regelrechten „Texttaumel“<sup>295</sup>. Es konstituiere „erst die Kombination der drei das Labyrinthische in Kafkas Werk“<sup>296</sup>. Tatsächlich zählen zu den von Ende besonders geschätzten Autoren „nicht nur Hölderlin und Goethe, sondern eben auch Kafka und Beckett. Gerade das Sichtbarmachen und Benennen des Dämonischen gibt uns ja die Möglichkeit, ihm gegenüberzustehen, es ins Auge zu fassen und es damit schon seiner eigentlichen Gefährlichkeit zu berauben.“<sup>297</sup> So wäre „[e]ine Literatur, die die Finsternis und die Ängste verschweigen würde, [...] eine beschönigende Literatur, die nicht wirklich heilend wirken könnte“<sup>298</sup>. Die zuletzt behandelten Besprechungen aus den 90er Jahren zeigen ein Bewusstsein für die den Leser als Mitschöpfer einbeziehende Anlage und Offenheit des Werkes und enthalten sich der Polemik. Ob dies als ein Indiz für ein einsetzendes Verständnis gewertet werden kann, wird die Zukunft zeigen. Insgesamt lässt sich keine einheitlich positive oder negative Aussage der Kritik extrahieren. Die Urteile der Rezensenten bestätigen auch durch ihre Widersprüchlichkeit, dass das Buch viele Lesarten zulässt und ergo auf Offenheit hin veranlagt ist.

Während die Rezensenten sich auffällig uneins sind, so zeichnet sich die Literaturwissenschaft dadurch aus, bislang kaum Notiz von dem Buch genommen zu haben. Wilke bemerkt in ihrer Abhandlung über *Poetische Strukturen der Moderne* in knappen Worten, dass es sich beim *Spiegel im Spiegel* um einen „in der Kritik und wissenschaftlichen Aufarbeitung völlig übergangenen Roman“<sup>299</sup> handelt (wobei die in diesem Zitat vorgenommene Gattungszuordnung durchaus als bestreitbar anzusehen ist). Als Aufarbeitungsversuch zu erwähnen ist immerhin der in meiner Einleitung erwähnte und in

---

<sup>293</sup> Klimek: *Künstlerische Labyrinth*, S. 8.

<sup>294</sup> Ebd.

<sup>295</sup> Ebd. Vielleicht ließe sich hier auch von der „romantischen Verwirrung“ sprechen.

<sup>296</sup> Ebd., S. 9.

<sup>297</sup> R. Hocke/Neumahr: *Michael Ende*, S. 136. (Brief Endes an einen Leser, 03.06.1984)

<sup>298</sup> Ebd.

<sup>299</sup> Wilke: *Poetische Strukturen der Moderne*, S. 220.



Kap. 9.2 zu behandelnde Aufsatz von Karl Michael Armer. Dieser spricht von einem „missglückte[n] Experiment, aber eine[m], das unseren Respekt verdient. Es gibt nicht viele Autoren, die das Unmögliche versuchen.“<sup>300</sup> Eine aus meiner Sicht sehr gute Annäherung an den *Spiegel im Spiegel* leisten Klimeks bereits mehrfach zitierte Arbeiten, die der Untersuchung des Labyrinthmotivs bzw. der labyrinthischen Erzählstruktur sowie semiotischen Fragestellungen gewidmet sind. Den Gedanken der „Nicht-Identität“ möchte ich hier als besonders bedeutsames Resultat herausgreifen. Der vom *Spiegel im Spiegel* initiierte Schwebezustand zwischen Phantastischem und Realem zwingt den Leser nämlich, „seine eigene Realitätswahrnehmung und damit auch seine eigene Selbstreflexion neu zu erfahren. Das ist nötig, weil die individuelle Identität hinter der sozialen zu verschwinden droht.“<sup>301</sup> Sie wertet das Buch als Versuch, „den Lesern die Möglichkeit zu geben, ihr Innerstes wieder zu entdecken“<sup>302</sup>. So begegne der Leser, der sich in den Figuren (unterdrückten Anteilen seiner selbst) spiegelt und sich mit ihnen identifiziert, „seinen verdrängten Ängsten, Zweifeln und natürlich auch seinem, von der Außenwelt manipuliertem, [sic!] Wertesystem“<sup>303</sup>. Darin sieht Klimek eine befreiende Wirkung, denn „[w]ird die innere Wahrnehmung unterbunden, kann die Innenwelt des Individuums nicht mehr reguliert werden. [...] Die Gesellschaft, welche sonst durch das Innere, das heißt durch Magie, Träume und Mythen, zusammengehalten wurde, kann nun nur noch von außen, durch Zwänge, [...] vereinheitlicht werden.“<sup>304</sup>

In der Tat konfrontiert das Buch, wie ich in Kap. 6.1 zeige, den Leser gewissermaßen mit seinem Doppelgänger, dem unbewussten Teil seines Selbst. Auch die Problematik der Außenwelt spiegelt sich in den mentalen Bildwelten wieder. Beides wird in dieser Arbeit noch ausführlich zu behandeln sein.

---

<sup>300</sup> Armer: *Auf der Suche nach der gefrorenen Zeit*, S. 166.

<sup>301</sup> Klimek: *Künstlerische Labyrinth*, S. 21.

<sup>302</sup> Ebd.

<sup>303</sup> Ebd.

<sup>304</sup> Ebd.

## Teil II: Theoretische Grundlagen

### 3. Wirkungsästhetik und Offenheit

#### 3.1 Wirkungsästhetik

##### 3.1.1 Das wirkungsästhetische Modell nach Iser

Von den Exponenten der „Konstanzer Schule“, Iser und Hans Robert Jauß, gingen insbesondere in den 60er und 70er Jahren des 20. Jahrhunderts wichtige Impulse zur Auseinandersetzung mit literarischen Texten aus. Beide begreifen den Lektüreprozess als einen kommunikativen Vorgang und haben sich gegenseitig angeregt,<sup>305</sup> zeigen jedoch unterschiedliche Schwerpunkte. So mag es angebracht erscheinen, Jauß' Ansatz bzw. dessen spezifische Fragestellungen zur Differenzierung von Iser's Wirkungsästhetik als Rezeptionsästhetik zu bezeichnen. Anders als Iser setzt er sich in seiner Antrittsvorlesung von 1967 (*Literaturgeschichte als Provokation*) weniger mit der Struktur des Textes als dem geschichtlichen Verständnis des Rezeptionsvorganges auseinander. Dabei will er dem Umstand Rechnung tragen, dass zu einer bestimmten Epoche immer mehrere Tendenzen vorhanden, also Synchronizität und Diachronizität gleichermaßen zu berücksichtigen sind. Im Versuch, die Fragen zu verstehen, auf welche der Text eine Antwort darstellt, geht es ihm um die Rekonstruktion des Erwartungshorizonts, der aufseiten des Lesers im Moment des Erscheinens eines Werkes rekonstruierbar ist und sich „aus dem Vorverständnis der Gattung, aus der Form und Thematik zuvor bekannter Werke und aus dem Gegensatz von poetischer und praktischer Sprache“<sup>306</sup> ergibt. In späteren Schriften wendet sich Jauß stärker der (produktiven, rezeptiven und kommunikativen) ästhetischen Erfahrung als solcher zu. In Abgrenzung zu Adorno behandelt er nicht nur die kritische Funktion von Kunst bzw. Literatur, sondern betont deren sinnstiftende Potenz.<sup>307</sup> Auch zu Gadamer's Hermeneutik wird eine Grenzlinie gezogen, insofern Jauß den Leser nicht als jemanden betrachtet, der als ein mehr oder weniger passiver Empfänger die „gesendete“ Textbotschaft zu realisieren und auf sich anzuwenden hätte, sondern (ähnlich wie Kant und Schiller) als einen (Mit-)Spieler, der im Zustand der freien, kontemplativen Interessellosigkeit eine „Rolle in der geschlossenen imaginären Welt einer Spielhandlung“<sup>308</sup> übernehmen, sich als ein anderer erleben, ja sogar die Erfahrung der Katharsis haben kann. Hier begegnet Jauß nicht nur dem späteren Iser, der

---

<sup>305</sup> Dies wird u.a. daran deutlich, dass Jauß 1975, nachdem Iser seinen *Impliziten Leser* vorlegte, ebenfalls den im Text veranlagten Rezipienten in *Der Leser als Instanz einer neuen Geschichte der Literatur* behandelt.

<sup>306</sup> Jauß: *Literaturgeschichte als Provokation*, S. 174. Mit Gadamer's *Wahrheit und Methode* gesagt, geschieht im Verstehensvollzug „eine [...] Horizontverschmelzung, die mit dem Entwurf des historischen Horizontes zugleich dessen Aufhebung vollbringt“ (Gadamer: *Gesammelte Werke. Wahrheit und Methode*, S. 312).

<sup>307</sup> Jauß: *Ästhetische Erfahrung*, S. 50.

<sup>308</sup> Ebd., S. 260.

das literarische Werk in *Das Fiktive und das Imaginäre* ebenfalls als „Spiel“ behandelt, es liegt auch eine Nähe zum Literaturverständnis Endes vor.<sup>309</sup> Ehe ich in Kap. 3.1.2 zu diesem wichtigen Punkt, dem Spielbegriff, komme, seien die Grundbegriffe der Theorie Iser's erläutert, die beschreibbar machen, welche Erzähl-, „Strategien“ das Spiel mit dem Leser aufbauen. Ich illustriere dies exemplarisch anhand des *Spiegel im Spiegel* und bringe Iser's Konzept in einen Berührungspunkte und Differenzen aufzeigenden Dialog mit Endes Gedanken.

Iser stellte seine Theorie in groben Zügen erstmals 1969 in seiner Konstanzer Antrittsvorlesung vor, gedruckt im Folgejahr als *Die Appellstruktur der Texte*. Der 1976 erschienene *Akt des Lesens*, die detaillierte Ausarbeitung seines Modells, begreift sowohl das Entstehen wie auch das Rezipieren von Literatur als dynamischen (Interaktions-)Prozess. Zum einen besteht dieser darin, dass Literatur als Fiktion sich nicht auf unmittelbare, sondern auf bewältigte Wirklichkeit (= Wirklichkeitsmodelle und Sinnsysteme) bezieht, wobei die in der Textstruktur in neue Beziehungen gesetzten „außertextuellen Normen und Werte [...] eine Umcodierung ihrer Geltung“<sup>310</sup> erfahren können und so den Lesern erlauben, „die jeweilige Position zu transzendieren, durch die sie in der Lebenswelt gebunden sind“<sup>311</sup>. Die eigenwillige Kombination diverser Konventionsbestände lässt uns, nicht zum Handeln genötigt, durchschauen, „wovon wir im einzelnen gelenkt sind, wenn wir handeln“<sup>312</sup>. Zum anderen wird erklärt, dass das literarische Werk weder allein mit dem Text noch dessen Konkretisierung identifizierbar, sondern nur virtuell im entstehenden Bewusstseinsraum zu finden ist, denn es „ist mehr als der Text, da es erst in der Konkretisierung sein Leben gewinnt, und diese wiederum ist nicht gänzlich frei von den Dispositionen, die der Leser in sie einbringt, wenngleich solche Dispositionen nun zu den Bedingungen des Textes aktiviert werden“<sup>313</sup>. Iser wertet die in der fiktionalen Rede vorliegende Kommunikation (gemäß der Sprechakttheorie John Langshaw Austins) als entpragmatisiertes Sprechen.<sup>314</sup> Wenn ihr auch alle Bestände illokutionärer Sprechakte eignen, gilt es doch, den gemeinsamen Bezugsrahmen erst herzustellen. Dabei muss der Leser den gemeinten Gegenstand sogar „oftmals gegen die

---

<sup>309</sup> Ende sieht sich gemäß Hans Bensmanns Artikel in der *Rheinischen Post* nicht als „Erzieher“ – „ich gehe nie davon aus, daß der Leser dümmer ist als ich“ (Bensmann: *Mein Partner ist meine Geschichte*; o.S.) –, er „will etwas erleben lassen, [...] vielleicht sogar [...] eine Art von Katharsis“ (ebd.).

<sup>310</sup> Iser: *Der Akt des Lesens*, S. 123.

<sup>311</sup> Ebd., S. 132.

<sup>312</sup> Ebd., S. 100. Alex Baumgartner schreibt über die ästhetische Erfahrung ähnlich Lautendes: „[L]osgelöst von den lebensweltlich-situativen Zwängen routinierten Handelns werden wir freigesetzt und beziehen uns auf die Situation in ihrer Gesamtheit.“ (Baumgartner: *Macht und Ohnmacht der Bilder*, S. 48.)

<sup>313</sup> Iser: *Der Akt des Lesens*, S. 38.

<sup>314</sup> Im Hinblick auf den *Spiegel im Spiegel* wäre zu ergänzen, dass das Werk ein Kommunikationsgeschehen initiiert, „an dem sich [...] Text, Bild und Rezipient beteiligen“ (Klimek: *Erzählte Bilder*, S. 25).

vertraute Objektwelt konstituieren<sup>315</sup>. Seine Reaktionen – die in Synthesenbildungen und Konkretisierungsaktivitäten bestehende Aktstruktur – werden von der Textstruktur weitgehend gesteuert, so dass man von einem bereits im Text veranlagten, dem impliziten Leser sprechen kann. Diesen versteht Iser als „transzendentes Modell“<sup>316</sup>, das die allgemeine Wirkungsstruktur fiktionaler Texte beschreibt, also keineswegs „eine Typologie möglicher Leser“<sup>317</sup> meint, sondern die „Gesamtheit der Vororientierungen, die ein fiktionaler Text seinen möglichen Lesern als Rezeptionsbedingungen anbietet“<sup>318</sup>. Da ihm jedoch kein diskursiver, sondern ein ästhetischer Charakter zukommt, dienen diese nicht der Erzeugung eines bestimmten Sinnes. Wenn es damit auch „den einen Sinn fiktionaler Texte nicht gibt, so ist dieser Mangel die produktive Matrix dafür, daß er in den verschiedenen Kontexten immer wieder Sinn zu geben vermag“<sup>319</sup> und vom Leser auf unterschiedliche Weise als Bedeutung in seine Existenz übernommen werden kann. Literarische Schöpfungen bieten dem Individuum einen „Spielraum an Aktualisierungsmöglichkeiten“<sup>320</sup>. Gleichwohl kann durch ein begriffliches Erfassen der Steuerungsmechanismen eines Textes der Lektüreprozess bis zu einem gewissen Grad intersubjektiv beschreibbar und damit zugänglich gemacht werden.<sup>321</sup> Iser spricht von auf der syntagmatischen Textebene zu verortenden „Strategien“, die zum einen „die Beziehungen zwischen den Elementen des Repertoires vorzeichnen“<sup>322</sup>, zum anderen „Beziehungen stiften zwischen dem von ihnen organisierten Verweisungszusammenhang des [S. 144] Repertoires und dem Leser des Textes“<sup>323</sup>.

Als eine wichtige Strategie ist zunächst der Führung des „wandernden Blickpunkts“ zu nennen. Anders als in der (jedenfalls annäherungsweise) in einem Augenblick möglichen Wahrnehmung des gegebenen Objekts, bedarf das Zeichensystem des Textes der Dimension der Zeit, um durch „passive Synthesen“<sup>324</sup>, d.h. Verknüpfungen unterhalb der Schwelle des prädikativen Bewusstseins, erfasst zu werden, und zwar in Form von Vorstellungen, die weniger konkret sind als das über die Sinne Erfasste<sup>325</sup> und sich auf Nicht-Gegebenes oder Abwesendes beziehen. Über etwaige Inkohärenzen (vorläufig) hinweggehend, realisiert der

---

<sup>315</sup> Iser: *Der Akt des Lesens*, S. 178.

<sup>316</sup> Ebd., S. 66.

<sup>317</sup> Iser: *Der implizite Leser*, S. 9. In dieser 1972 erschienenen Untersuchung werden die historischen Veränderungen der Ausgestaltung des impliziten Lesers anhand einzelner, repräsentativer Werke beschrieben.

<sup>318</sup> Iser: *Der Akt des Lesens*, S. 60.

<sup>319</sup> Ebd., S. 355.

<sup>320</sup> Iser: *Die Appellstruktur der Texte*, S. 8.

<sup>321</sup> Matthias Richter wendet ein, dass Iser's Standardleser ihm selbst ähnelt als ein „inhaltlich wenig interessierte[r], akademisch-objektivistische[r] [...] Leser[ ]“ (Richter: *Wirkungsästhetik*, S. 534).

<sup>322</sup> Iser: *Der Akt des Lesens*, S. 143.

<sup>323</sup> Ebd., S. 143f.

<sup>324</sup> Ebd., S. 220.

<sup>325</sup> Da sie aber bedeutungsgesättigter sind, wirkt ihre filmische Umsetzung oft „dürftig“. (vgl. ebd., S. 219–227)

aus den Gegebenheiten seiner Realität herausgehobene, insofern also unrealisierte Leser sukzessive Handlungszusammenhänge und Figurenkonstellationen und schließt die Offenheit des Textes gemäß der von ihm getroffenen Selektionen. Dies ist ein Vorgang, dem die als „alien associations“ verbleibenden virtuellen Möglichkeiten entgegenwirken.<sup>326</sup>

Der Beginn von T XI kann dem Leser bewusst machen, wie sich dieser Vorgang vollzieht. Zunächst sei der Inhalt grob umrissen: Der Protagonist muss das Objekt seiner Wahrnehmung – seine Umwelt – in ihren Einzelheiten erst sukzessive hervorbringen. Dies geschieht durch das Vorstellen, ohne dass damit schon ein völliges Verstehen verbunden wäre. Er begreift in einem Vorgang, der die strikte Subjekt-Objekt-Trennung übersteigt, „daß er selbst es ist, der die Welt um sich herum erschaffen muß, damit sie da ist“ (S. 104) – womit er sich also innerhalb des Vorgestellten befindet –, „und doch ist es nicht so, daß er schon begreift, was er wahrnimmt“ (S. 105). Der Leser kann seine eigene Lektüreerfahrung an diesem Auftakt gespiegelt sehen, denn wie der Protagonist bringt auch er die Textwelt als Gegenstand erst schrittweise durch das Vorstellen hervor. Es mag ihm einleuchten, dass er sich im Prozess der Gestaltbildung ebenfalls perspektivisch nie außerhalb des Textes befindet, da „wir in der Gegenwart dessen sind, was wir hervorgebracht haben“<sup>327</sup>. „[I]nnerhalb dessen zu sein, was es aufzufassen gilt“<sup>328</sup>, bedingt einen weiteren Aspekt ästhetischer Erfahrung: „[M]an sieht sich zu, worin man ist.“<sup>329</sup> In der „kontrapunktische[n] Spaltung“<sup>330</sup>, die sich ergibt, wenn für den Leser die Gedanken eines anderen zum Thema werden und er sie spontan auf seinen Erfahrungsschatz bezieht, liegt „die Möglichkeit [...], uns selbst zu formulieren und dadurch das zu entdecken, was unserer Bewußtheit bisher entzogen schien“<sup>331</sup>.

Zur genaueren Erfassung des Lektüreprozesses gehört, dass ihn Momente der Retention und Protention bestimmen, wie Iser in Edmund Husserls Begriffen formuliert. Unter „Retentionen“ versteht er Reminiszenzen, in denen auch weit zurückliegende Inhalte der Lektüre präsent werden und ggf. neu zu bewerten sind, wobei „Textsignal und Bewußtseinstätigkeit des Lesers miteinander verschmelzen“<sup>332</sup>. Mit „Protentionen“ meint er die im Leser durch im Text enthaltene semantische Leervorstellungen hervorgerufenen (zutreffenden oder nicht zutreffenden) Erwartungen. Iser denkt den Lesevorgang aber nicht

---

<sup>326</sup> So bietet T I „durch die Verwendung von Isotopieketten räumlicher Bezeichnungen [...] ein semantisches Raumnetz [...], welches zu keiner bekannten Raumbezeichnung passt“ (Klimek: *Erzählte Bilder*, S. 17).

<sup>327</sup> Iser: *Der Akt des Lesens*, S. 225.

<sup>328</sup> Ebd., S. 178.

<sup>329</sup> Ebd., S. 218.

<sup>330</sup> Ebd., S. 252.

<sup>331</sup> Ebd., S. 255. Dies drückt sich in T I aus: Der Leser soll aufmerksam sein für die Stimme Hirs an der Grenze zwischen Schlafen und Wachen, diesen zunehmend als sein verdrängtes „Alter Ego“ begreifend. (vgl. Kap.6.1)

<sup>332</sup> Ebd., S. 190.

als (die von Ingarden als ideal gesehene) fließende Folge eines Wechsels beider Phänomene, sondern berücksichtigt „Hemmungen“, wo ein evidenter Zusammenhang fehlt.

Als Beispiel aus dem *Spiegel im Spiegel* für die Funktion der Protention bzw. Retention sei T XXVIII angeführt: Ein Diktator flieht vor seinen Feinden durch eine unter Beschuss liegende Zitadelle. Sein Leib ist von vielen Kugeln durchbohrt, doch er ist unsterblich. Über eine gewaltige Treppenkonstruktion gelangt er in einen unendlich scheinenden Korridor, der beidseitig identische Türen mit der Nr. 401 aufreißt. Da die Klappe, durch die er kam, plötzlich verschwunden ist, kann er nicht zurück. Eine Prozession kommt ihm entgegen. Inmitten von Kindern, die verschiedene Utensilien mit sich führen, schreitet ein Alter mit Kochmütze und Schürze, der einen mit silbernem Teller abgedeckten Goldkelch trägt. Er befindet sich auf dem Weg zu einem letzten Dienst. Der Diktator folgt ihnen und versucht sich dabei, quasi beichtend, zu rechtfertigen. Vollkommene Macht sei nicht erlangbar, da sie, wie er nun weiß, die Vernichtung von allem bedeutet. Der Alte erzählt ihm die Legende vom glücklichen Herrscher, der bei der Grundsteinlegung seines Palastes ein Termitennest verbarg, worauf dieser nach Fertigstellung einstürzte und ihn unter sich begrub. Zuletzt lässt der Alte ihn auf einem Stuhl Platz nehmen und erklärt ihm, dass er zwar nicht sterben, aber ungeboren werden könne. Er entpuppt sich dabei als Frau und flößt ihm von dem Kelchinhalt ein. Der Diktator schrumpft auf Säuglingsgröße und wird als Fötus in den sich schließenden Spalt eines Grashügels im Park gelegt. Die Zitadelle geht in Flammen auf.<sup>333</sup>

Nun ist interessant, dass der unsterbliche Diktator zu Beginn auf einem Mosaikboden zum Liegen kommt, der die Abbildung eines Pelikans zeigt, der seine Brut mit dem eigenen, seiner Brust entströmenden Blut nährt. Dieses vom Erzähler nicht gedeutete Symbol steht in der abendländischen Tradition bekanntermaßen für Christus, der am Kreuz sein Leben für die Menschen gab, und findet sich deshalb oft auch auf sakralen Gegenständen wie dem Hostienkelch wieder.<sup>334</sup> Der Leser, dessen Blick mit dem des Protagonisten hierauf fällt, wird es unwillkürlich als bedeutsamen Hinweis verstehen. Zunächst kontrastiert es das Verhalten des Diktators, der von der Macht nicht ablassen und womöglich deshalb auch nicht sterben kann („Der Krieg ist nie zu Ende. Und solange Krieg ist, bin ich nicht geschlagen.“, S. 274),

---

<sup>333</sup> Diesen Vorgang, der das auch in T XI anklingende Motiv des Wiederkleinwerdens aufgreift, lässt sich ähnlich schon in der *Unendlichen Geschichte* finden, in der Bastian, nach seiner Hybris, sich zum Herrscher Phantásiens aufzuschwingen, als Gescheiterter bei der mütterlichen Dame Aiuóla einkehrt, die aus ihrem Körper wachsenden Früchte verspeist, später unter Yors Anleitung im Inneren der Erde, „[ei]ngerollt wie ein ungeborenes Kind im Leib seiner Mutter“ (Ende: *Die Unendliche Geschichte*, S. 404) nach vergessenen Traumbildern schürft und beim Bad in den Wassern des Lebens wieder seine kindliche Gestalt erhält.

<sup>334</sup> Vgl. <http://de.wikipedia.org/wiki/Pelikane>. Im Kontext dieses Symbols ergibt sich eine Anspielung auf das Rosenkruzertum bzw. den 1887/88 in England gegründeten, sich auf dieses berufenden Hermetic Order of The Golden Dawn: „Goldene Dämmerung herrschte rings umher.“ (S. 274) Auch den Weltreisenden in T XXII umfängt „uralte[ ] Golddämmerung“ (S. 213).

sondern immerzu weiter tötet.<sup>335</sup> Der Pelikan dagegen veranschaulicht das freiwillige Opfer der eigenen Existenz, das anderes Leben ermöglicht. So könnte im Leser die Erwartung entstehen, dass der Protagonist entsprechend einen Weg zu finden habe, sich selbst hinzugeben, allerdings mag er sich zugleich daran erinnern, dass der Körper dieses Mannes, „von zahllosen Kugeln durchbohrt“ (S. 273), nichts dergleichen zu geben hätte, was sich auch an späteren Formulierungen zeigt, die über die Assoziation „Blut“ Retentionen im Hinblick auf das im Mosaik dargestellte Blutopfer bewirken. Der unsterbliche Diktator spricht „mit blutloser Stimme“ (S. 279) zum Alten, der meint: „[D]u siehst aus, als hättest du keinen Tropfen Blut mehr in dir.“ (S. 286) Die mögliche Erwartung, dass der Protagonist aktiv ein Opfer an sich zu vollziehen hätte, erfüllt sich jedoch nicht, vielmehr muss er seine eigene Bedürftigkeit zulassen, seine Ohnmächtigkeit anerkennen. „Mich dürstet“ (S. 279), sagt er im Anblick des Goldkelches, den der Alte mit sich führt, um jemandem „einen letzten Dienst“ (ebd.) zu erweisen – noch unwissend, dass er selbst derjenige sein wird, um den es sich handelt, und dass sein eigentlicher Durst kein physisches Phänomen ist, sondern das Verlangen nach einem höheren Inhalt, wie die Flüssigkeit in jenem Kelch – assoziierbar mit dem Blut Christi – andeutet. Erst als er sie „in gierigen Schlucken“ (S. 287) trinkt, verwandelt er sich wiederum in einen quasi unschuldigen, ohnmächtigen Säugling und wird ungeboren. Das überraschende Ende revidiert also die zunächst eher naheliegende, durch das Pelikanmosaik genährte Protention, dass der Unsterbliche einen Weg finde, durch das Opfer seines Todes Erlösung zu finden. Zugleich stellt der Begriff des „ungeboren Werdens“ eine Hemmung im Lektürefluss dar, da sich hier plötzlich ein Ausweg auftut, den der Leser weder angedeutet fand noch mit einem empirischen Vorstellungsinhalt verknüpfen kann.

Wie Retention und Protention regelt auch die Thema-Horizont-Struktur nach Iser die Innerperspektivik der Textperspektiven („die Perspektive des Erzählers, die der Figuren, die Handlung bzw. Fabel (plot) sowie die der markierten Leserfiktion“<sup>336</sup>), wodurch sich „die dem Leser in der Regel fremde Weltansicht des Autors auch zu den vom Autor gesetzten Bedingungen übernehmen [läßt]“<sup>337</sup>. Das, worauf jeweils der Fokus gelegt wird, ist das Thema – der fragliche Gegenstand in der je aktuellen Perspektive. Die Perspektiven können sich zueinander „kontrafaktisch“ (hierarchisch) verhalten, etwa in didaktischen Texten. In der neueren Literatur kommt es hingegen eher zur „oppositiven“ Anordnung, wodurch kenntlich wird, was der jeweiligen Norm aus der Sicht der anderen fehlt, bis hin zur wechselseitigen

---

<sup>335</sup> Ende hat die Machtversessenheit auch humorvoll aufgegriffen in *Norbert Nackendick*, „eine[r] Karikatur von Franz Joseph Strauß, wie sie besser nicht gezeichnet werden kann“ ([Fragebeantwortung Hiller], S. 2).

<sup>336</sup> Iser: *Der Akt des Lesens*, S. 163.

<sup>337</sup> Ebd., S. 165.

Negation. Bei einer dritten Möglichkeit der Anordnung hat es der Leser mit „eine[m] Fächer gestaffelter Beziehbarkeiten zwischen einem nunmehr stark vermehrten Romanpersonal“<sup>338</sup> zu tun, wobei sich „[v]on der Erzählperspektive [...] eine Erzählerfigur ab[spaltet] und [...] die in der Erzählperspektive angelegten Bewertungen des Zusammenspiels [neutralisiert]“<sup>339</sup>. Die Orientierung lässt sich nunmehr dem Leser selbst entnehmen. Bei der seriellen Anordnung hingegen ist von einem totalen Abbau hierarchischer Zuordnungen zu sprechen: „Er manifestiert sich in einer segmentierenden Erzählweise, durch die oftmals von Satz zu Satz die Perspektive wechselt.“<sup>340</sup> Immer wieder muss der Leser hierbei hergestellte Beziehungen hinterfragen, auflösen, durch andere ersetzen, ja überhaupt erst entscheiden, welche Perspektive gerade gilt. Die Gesamtheit der vorausgegangenen Perspektiven eines Werkes stellt den „Horizont“ dar, vor dem der Leser das jeweils aktuelle Thema interpretiert, das seinerseits Teil des Horizonts wird (Iser spricht von „Kipp-Phänomene[n]“<sup>341</sup>). Werden kontinuierlich neue Deutungen gebildet (und frühere ggf. revidiert), „potenziert sich die Auslegungsfähigkeit“<sup>342</sup> des Textes. Je mehr Perspektiven er umfasst und diese in einer nicht-hierarchischen Struktur präsentiert, desto eher ist er als offenes Kunstwerk zu betrachten, denn: „Je mehr die Texte an Determiniertheit verlieren, desto stärker ist der Leser in den Mitvollzug ihrer möglichen Intention eingeschaltet.“<sup>343</sup> Indem er Deutungen wieder preisgibt, hat er jedoch auch die Möglichkeit, sich „in dem ständigen Verstricktsein in selbstproduzierte Illusionen und Fiktionen“<sup>344</sup> wahrzunehmen.

Eine klassisch „kontrafaktische“ Anordnung ist im *Spiegel im Spiegel* in Reinform meines Erachtens nicht auszumachen. Zwar gibt es, z.B. in T X, eine überlegene Perspektive, die aber nicht durch die Hauptfigur, sondern durch einen „Störenfried“ vertreten wird, der den Protagonisten auffordert, seine vertraute (Schein-)Welt zu verlassen. Er behält mit seinen Warnungen Recht, als sie sich auflöst, und wird indirekt durch manche Wortwahl des Erzählers gestützt, der in der Schilderung der Vorkommnisse ansonsten die Perspektive des Protagonisten teilt.<sup>345</sup> Hier jedenfalls scheint die „richtige“ Lösung recht klar (abstrakt formuliert: „Öffne dich für Neues!“). Eine für alle Texte geltende, übergeordnete Perspektive ließe sich eventuell noch aus den Worten der Königstochter herleiten, die im letzten Text die

---

<sup>338</sup> Ebd., S. 173.

<sup>339</sup> Ebd., S. 174.

<sup>340</sup> Ebd.

<sup>341</sup> Ebd., S. 166.

<sup>342</sup> Ebd., S. 169.

<sup>343</sup> Iser: *Die Appellstruktur der Texte*, S. 8.

<sup>344</sup> Iser: *Der implizite Leser*, S. 11.

<sup>345</sup> Dies entwickle ich ausführlich in Kap. 6.2.



Traumvisionen als Erlebnisse auf der Reise des Helden interpretierbar macht, was indes noch Raum genug ließe für unterschiedliche Deutungen der Problemstellungen der einzelnen Texte.

T XII kann dagegen als eindeutigeres Beispiel für die oppositive Variante gelten, deren Perspektiven nach Iser „oft bis zur Feststellung des glatten Gegenteils über identische Lokalitäten auseinanderschnellen“<sup>346</sup>. Zwar gibt es mehrere Sichtweisen auf das zentrale Problem, doch gehe ich davon aus, dass es sich im Wesentlichen um eine Gegenüberstellung von Perspektive A (P A) und Perspektive B (P B) handelt, die sich gegenseitig aufzuheben scheinen. Mit den einleitenden Zeilen ist bereits P A beschrieben. Der Erzähler berichtet in der Wir-Form von einer Brücke, die über einen mit der Grenze seines Landes identischen Abgrund hinausragt, aber „niemals fertig werden [wird]“ (S. 115). Diese Anschauung weißt ihn als Vertreter der orthodoxen Religion der Halben aus. Diese „bezweifeln nicht das Vorhandensein einer anderen Seite, wissen aber, daß sie unerreichbar ist“ (S. 116), da sie davon ausgehen, dass einem von dort nicht entgegengebaut wird. Die Vollendung sei unmöglich, wenn dies nicht geschehe, aber: „Es ist wahrscheinlich, daß man dort noch nicht einmal etwas von unseren Anstrengungen bemerkt hat.“ (S. 115) Die Ansicht der (wie mit einem vielsagenden Wortspiel bezeichneten) „Einseitigen“, die „bezweifeln [...], daß es überhaupt eine gegenüberliegende Seite gibt“ (ebd.), und deshalb als Gründer einer eigenen, unorthodoxen Kirche aufgetreten sind, weicht hiervon zwar ab, doch beteiligen sie sich weiterhin am Bau der Brücke. Sie teilen den Glauben, „daß nur derjenige Teil der Brücke wirklich vorhanden ist, den wir selbst gebaut haben“ (S. 117) – ein Zweifel daran müsste sie sofort einstürzen lassen. Somit fasse ich diese Perspektive als Sonderfall von A (= P A') auf. Beide kennzeichnet derselbe immanente Widerspruch, denn der Erzähler gibt zu: „Ohne Handelsbeziehungen mit der anderen Seite könnten wir heute nicht mehr existieren.“ (S. 116) Dieser Widerspruch wird zudem anhand der Eheschließungen zwischen Einheimischen und Zugewanderten von drüben deutlich, bei der letztere bekennen müssen, „nicht vorhanden zu sein“ (S. 118).<sup>347</sup> Erwähnt wird die Schwierigkeit, den Fremden (bei denen es sich offensichtlich nicht über die Brücke, sondern von andernorts Zugereiste handelt) zu vermitteln, „daß die Voraussetzung für den Verkehr zwischen uns und der anderen Seite geradezu darin besteht, daß wir ihn aus tiefster Überzeugung für unmöglich halten“ (ebd.). Sie scheinen sich weder mit P A noch mit P B zu identifizieren, die in der ketzerischen

---

<sup>346</sup> Iser: *Der Akt des Lesens*, S. 173.

<sup>347</sup> Die Männer und Frauen, die von jenseits der Brücke stammen und mit einem oder einer Einseitigen verheiratet werden, erklären, von nirgendwo gekommen zu sein, „denn den Ort meiner Herkunft gibt es nicht. Darum bin ich niemand, und so nehme ich dich zum Manne (zur Frau)“ (S. 118). Bei den Halben hingegen lautet die Formel: „Von dort, wo ich herkomme, konnte ich unmöglich kommen, darum bin ich nicht hier, und so nehme ich dich zum Manne (zur Frau).“ (ebd.)

Auffassung besteht, die Brücke sei eben doch vollendet. Wann immer Zeloten und Heresiarchen auftraten, wurden sie „bis zu der Stelle geführt, wo unsere Brücke zuende ist, und gezwungen weiterzugehen. Natürlich stürzten sie in die Tiefe.“ (S. 117) So wird auch den Fremden geraten, keine Partei zu ergreifen. Die sich gegenseitig ausschließenden Behauptungen und Vorgänge machen es dem Leser ebenso schwer, wenn nicht unmöglich, eine eigene Position einzunehmen. Er kann nicht entscheiden, ob die Brücke vollendet oder unvollendet ist. Oder sollte entgegen den Gesetzen der Logik Widersprüchliches gleichermaßen gelten? Wäre es denkbar, dem Erzähler, über dessen Hintergrund man nichts erfährt, zu misstrauen, ihn gar als subversiven Häretiker zu sehen, der die offizielle Ideologie raffiniert untergräbt, indem er die Widersprüchlichkeit ihrer Grundsätze durch seine „Verteidigung“ offenlegt? Oder zeigt er die Verdrängung von Offensichtlichem, das sich dem Glaubenssystem (das auf dieser Realität doch aufbaut) nicht einpassen lässt? Am Ende bleibt alles in der Schwebelage – wie scheinbar die Brücke. Die oppositiven Aussagen heben sich auf.

Eine gestaffelte Perspektive ist für den *Spiegel im Spiegel* nach meinem Dafürhalten vornehmlich als Ganzes, allerdings in spezifischer Weise konstitutiv: Das Werk kennt keinen verbindlichen Orientierungsmaßstab, insofern es weder hinsichtlich des Erzählers, noch der Erzählperspektiven, des Handlungsträgers oder der Handlungskontinuität aufweist. Dagegen ließe sich sagen, dass die in den Traumvisionen geschilderten Szenarien vor dem Hintergrund der vorangehenden und in Antizipation der nachfolgenden Texte jeweils unterschiedliche Perspektiven auf wiederholt auftretende, konkrete oder abstrakte Gegenstände ermöglichen. Jede Traumvision ist somit als eine eigene Perspektive beschreibbar, die sich innerhalb eines Verweisungskosmos gleichwertig zu den übrigen gesellt. So im Fall des Themas „Hochzeit“. T XII behandelt – wie gezeigt – die Eheschließung zwischen Personen von diesseits und jenseits des Abgrundes als einen angesichts der unvollendeten Brücke eigentlich unmöglichen und doch real vollzogenen und allgemein akzeptierten Vorgang, allerdings unter gesellschaftlich-religiösen Aspekten.

In T XIII steht die Gefühlsebene im Vordergrund: In einer Wüste, die zugleich ein Zimmer ist, in welchem ewige Mittagstunde herrscht, bewegt sich ein Bräutigam von der einen Tür zur anderen. Er ist von den Strapazen der Reise gezeichnet. Vor ihm geht ein anderer, im äußerlichen Habitus eines Beamten. Entgegen dessen Mahnungen wählte der Bräutigam aus sehnsuchtsvoller Ungeduld den direkten, weil vermeintlich kürzesten Weg zu seiner Braut. Doch die üblichen Gesetze der Mathematik gelten nicht im Mittagszimmer. So gelangt er erst als Greis, getragen von dem vorgeblich grundsätzlich nicht alternden Begleiter, an sein Ziel, wo er von seiner jugendlichen Braut (sie räumlich erreichend, aber „zeitlich“

verfehlend) nicht erkannt wird. Diese kann es nicht erwarten, zu dem ihr Anverlobten gebracht zu werden, den sie – dann selbst wieder zur Greisin geworden – an der gegenüberliegenden Tür antreffen wird. Immer schon, so ist den Worten des Begleiters zu entnehmen, hätte sich dieses Verfehlen und Verkennen wiederholt, und so werde es auch künftig sein. Die Hochzeit erscheint als ein prinzipiell zwar möglicher, jedoch niemals vollzogener Akt und erhält eine tragische Qualität.<sup>348</sup>

T XIV berichtet darauf von einer Hochzeit. Jedoch ist fraglich ob der Ich-Erzähler tatsächlich zu den Flammen zählen kann, die als geladene Gäste über Nacht das wächserne Schloss, in dem gefeiert wurde, in ihrem Tanz aufzehrten, wie er behauptet („Wir alle nährten unser feuriges Dasein aus dem bunten Wachs des Schlosses [...]“, S. 135). Denn wenn er bekräftigend erklärt: „Ich war dabei. Und eines könnt ihr mir glauben: Es war bei Gott ein großartiges Fest!“ (S. 138), so mutet dieser Appell dem Leser zu, die teilweise Aufhebung des zuvor Gesagten zu akzeptieren – dass mit dem Morgen nämlich alle Flammen verloschen seien (es sei denn, man wolle annehmen, die „Seele“ der Flamme habe das Verlöschen irgendwie überlebt). So erscheint die Hochzeit hier als Anlass eines berausenden Festes, das aber – wie sich rückblickend erweist – womöglich als Phantasie zu begreifen ist, wobei die Flammen metaphorisch als Ausdruck der alles verzehrenden „Flammen der Leidenschaft“ in der Hochzeitsnacht verstehbar wären.<sup>349</sup>

Insgesamt wäre also zu folgern, dass Ende aus je eigener Perspektive Fallbeispiele des Gegenstands Hochzeit entwickelt, die so in der Alltagsrealität des Lesers nicht vorkommen und zugleich irritierende Elemente aufweisen, die erschweren oder verhindern, dass sich die jeweilige Perspektive zu einer in sich widerspruchsfreien Vorstellung schließen lässt.<sup>350</sup> Dies entspricht – wie noch zu zeigen ist – dem Charakter eines offenen Kunstwerkes.

Was oben für das Themenfeld Hochzeit gesagt ist, gilt auch für die zentralen Motive des Werkes (Spiegel, Labyrinth, Traum) die in den unterschiedlichsten Zusammenhängen konkret oder abstrakt anklingen. Das Labyrinth etwa ist mal ein womöglich endloses Bauwerk (T I), mal Schauplatz einer Prüfung (T II) oder erscheint – so in T XXX – als die der Welt zugrundeliegende Struktur: „[G]lauben Sie denn im Ernst, die Welt hier draußen gehöre nicht schon mit zum Labyrinth?“ (S. 325) Das Prinzip der Spiegelung manifestiert sich ebenfalls

---

<sup>348</sup> Der Leser erfährt dies aus der Perspektive des Begleiters: „Immerhin seid ihr euch begegnet. Ihr habt es schon oft getan und werdet es immer wieder tun. Das können nicht alle von sich sagen.“ (S. 133)

<sup>349</sup> In Sedlářová's Sicht greifen sie die Brandgefährdung der aus Papiergeld errichteten, mit Kerzen aus Wachs illuminierten Bahnhofskathedrale (T IV) auf. (vgl. Sedlářová: *Michael Ende*, S. 54) Als Weiterentwicklung dieser Metamorphose könnte die Auslöschung der Lichter des Bordellpalasts (T XXI) gedeutet werden, als deren Endprodukt der brennende Zirkus in T XXIX.

<sup>350</sup> Beispiele für tatsächlich geschlossene Ehen bietet das Buch im Übrigen auch, etwa in T XVII, in welcher der Erzähler von seiner Frau Hanna spricht.

auf viele Weisen: hier etwa in einem Vorgang, der sich selbst bis ins Unendliche zu reflektieren scheint und die Erwartung niemals erfüllt (vgl. den Tänzer in T V, der immerzu das Standbein wechselt, indem er auf das Heben des Vorhangs wartet), dort als Ausdruck einer inneren Beziehung („Etwas von mir ist in dir.“, S. 99, T X) oder einer Konkordanz gedanklicher Vorgänge mit ihnen entsprechenden Wahrnehmungseindrücken, so (wie oben gezeigt) in T XI und wieder anders in T XXII („[...] bis er schließlich das eine vom anderen nicht mehr unterscheiden konnte und seinen eigenen Geist als ein Äußeres und die Gegenstände als sein Inneres erlebte.“, S. 209). Der Traum ist zum einen eine Möglichkeit, die gegebenen Verhältnisse zu überwinden, indem durch die gemeinsam praktizierte Kunst des Traumwandels eine neue Wirklichkeit erschaffen wird (T XXVI), kann aber auch für die einzelne Traumfigur eine beengende Realität darstellen (T XXIX). Aus dem hier Ausgeführten lassen sich auch Beziehungen zwischen den einzelnen Perspektiven bzw. den drei Motiven herstellen: „Gefangen“ ist oder wähnen sich sowohl der Clown im Traum eines unbekanntes Träumers (T XXIX) als auch der Jüngling in der Labyrinthstadt (T II). Das labyrinthische Bauwerk in T I „spiegelt“ äußerlich das innere Gefangensein des einsamen Protagonisten wieder (usw. ...). So treten Motive, ohne dass eine bestimmte Sichtweise bevorzugt würde, in einer gestaffelten Anordnung der Perspektiven wiederholt auf.<sup>351</sup>

An einzelnen Stellen hat man es zudem mit einer seriellen Perspektivik zu tun. Man könnte die einleitende Traumversion nennen, in der oft nicht klar ist, wer überhaupt spricht, ja in welcher der sich Äußernde schon innerhalb eines Satzes zu wechseln scheint (vgl. Kap. 6.1), oder die Zeilen, die T XI eröffnen. In einer Wechselrede werden voneinander abgesetzt einzelne Worte und Sätze präsentiert, bei denen nicht zweifelsfrei ist, in wessen Formulierungen sich Wahrnehmungen oder Fragen artikulieren.<sup>352</sup> Die finalen Zeilen dieses Auftakts verdeutlichen dies: „Wer fragt? / Wer antwortet?“ (S. 103) Mit wie vielen Personen man es im Ganzen zu tun hat – mit mehreren, mit zweien oder nur mit einer, die ein (lautloses) Selbstgespräch führt –, bleibt hier also unklar, ganz abgesehen davon, dass im einleitenden Satz womöglich noch eine Beschreibung seitens des Erzählers, also eine weitere Perspektive hinzukäme („DAS INNERE EINES GESICHTS“, ebd.), was zweifelhaft bleibt.

---

<sup>351</sup> Oft zeigen sich gegenläufige Fragestellungen: Soll der Protagonist in T X seine vertraute Umgebung verlassen, wird die Heimkehr im folgenden Text zur Aufgabe der Hauptfigur. Aufbruch und Ankommen stehen sich aber nicht als konträre Ereignisse in identischem Kontext gegenüber, sondern als eigene Szenarien. In T X ist das Überwinden des eigenen Horizontes gefordert, in T XI die Konfrontation mit der eigenen Vergangenheit.

<sup>352</sup> „Heimkehren. / Heimkehren wohin? / Ich weiß es nicht mehr. / Wer – ich? / Ich bin krank vor Heimweh. / Erwinnere dich! / Dorthin, woher ich einst gekommen bin. Heim. / Hast du eine Heimat? Bist du ihr Sohn?“ (S. 103)

Ende hat Elemente der seriellen Anordnung jedoch nur behutsam eingesetzt, d.h. innerhalb gewisser Grenzen, die eine ungefähre Orientierung gestatten. So wird die Klippe des Unverständlichen umschifft; bei völliger Zusammenhanglosigkeit würde auch die „Offenheit“ eines Kunstwerkes hinfällig, da gar keine Deutung mehr möglich wäre. Im Ganzen betrachtet, halte ich somit vor allem die Staffelung in ihrer für dieses Werk eigentümlichen Ausprägung als wesentlich für die Konzeption des Buches. Sie unterstreicht die Möglichkeit unterschiedlicher Interpretationsansätze. Insofern alle Perspektiv-Varianten vorkommen und sich durchdringen, erhöht sich die Vielschichtigkeit des Textes.

Zu den bis dahin entwickelten Begriffen der wirkungsästhetischen Theorie gesellt sich derjenige des „Repertoires“, der bereits stärker als die übrigen über den Text hinausweist. Hierunter versteht Iser all die selektierten Wirklichkeitspartikel, die eine wie immer geartete Bekanntheit einschließen, die sich nicht nur auf die Schemata der Literaturtradition bezieht, sondern, zusammenfassend gesagt, „auf das, was die Prager Strukturalisten als die außerästhetische Realität bezeichnet haben“<sup>353</sup>. Im Text werden diese dem Normen-, Konventions- und Literaturbestand entnommen, dem Bekanntheitsgrad nach verschiedenen Elemente verfremdet und in einen neuen Kontext gestellt, wobei gilt, dass „der Standard in der Verletzung immer mitzitiert ist“<sup>354</sup>. Das so durch den Leser neu gebildete Äquivalenzsystem ist für Iser, der mit Merleau-Ponty hierbei von „kohärenter Deformation“ spricht, „weitgehend identisch mit dem, was [...] ästhetischer Wert genannt worden“<sup>355</sup>, damit also nur als „konstitutive Hohlform“<sup>356</sup> präsent ist. Der Text kann durchaus in Widerspruch zu den habituellen Dispositionen des Lesers stehen, die zunächst den „notwendigen Bezugshorizont, der das Verstehen ermöglicht“<sup>357</sup>, darstellen. Jedoch lässt sich von einem produktiven Spannungsverhältnis sprechen, insofern hierdurch eine „Einstellungsdifferenzierung“<sup>358</sup> eintreten kann. Der Mensch vermag die Wirklichkeit kritischer oder anders zu sehen als vorher: „Indem man Gegebenes zu sehen lernt, und sei es selbst die eigene Sinnprägung, verändert sich dieses.“<sup>359</sup> Eine weitere, anders geartete Einstellungsdifferenzierung kann sich dem Leser bei der wiederholten Lektüre desselben Textes ergeben, weil das damalige Lektüreerlebnis ihn selbst zu einem anderen gemacht hat.

---

<sup>353</sup> Iser: *Der Akt des Lesens*, S. 115.

<sup>354</sup> Ebd., S. 146. Der Verfremdungsgrad der Trivialliteratur ist geringer, da sie „bestimmte Normen eines soziokulturellen [S. 130] Codes zum Zwecke der Einübung ihrer Leser in diesen Code reproduziert“ (ebd., S. 129f.).

<sup>355</sup> Ebd., S. 137.

<sup>356</sup> Ebd.

<sup>357</sup> Ebd., S. 65.

<sup>358</sup> Ebd., S. 328.

<sup>359</sup> Ebd., S. 355.

Zur Beschreibung dieses Vorgangs verwendet Iser die sich auf die Vorstellungsinhalte des Lesers beziehenden Begriffe der primären und sekundären Negation. Ersterer meint die Entpragmatisierung und Umcodierung des in den Text integrierten Repertoires, während letzterer die Veränderung in den habituellen Leserdispositionen bedeutet, wodurch uns ermöglicht wird, „das zu transzendieren [...], woran wir so unverrückbar gebunden sind: unser Mittendrinsein im Leben“<sup>360</sup>. Auch literarische Stoffe und Gattungen können im obigen Sinne, d.h. in ihrem tradierten Bedeutungsgehalt, „negiert“ und umcodiert werden – wie ich in dieser Arbeit an der nicht publizierten Traumvision vom Märchenmassaker aus Endes Nachlass aufzeige. (vgl. Kap. 4.2.1) Die Verfremdung des Repertoires wird im Buch indirekt thematisiert, indem ein Knabe belehrt wird: „[D]u kennst in Wahrheit nur eine einzige Geschichte, mein Kind, nur die Geschichte des hundertsten Prinzen, der das Rätsel zu lösen vermag, aber nicht die der neunundneunzig vor ihm, die zugrunde gehen, weil es ihnen nicht glückt.“ (S. 238) Dagegen erlebt der Knabe (bzw. der Leser) im Text einen Gescheiterten. Auch folgendes Beispiel charakterisiert den Umgang des Autors mit Konventionsbeständen:

In T XXX wird dem Leser ein an sich gewöhnlicher Vorgang präsentiert: In einer schneebedeckten Landschaft halten zwei Soldaten Wache vor einer frei im Raum stehenden Tür. Da bemerken sie, dass zwei Menschen auf sie zukommen: die junge Tochter des Königs und ein Jüngling, der unter einem Trenchcoat die Tracht eines Matadors trägt und einen Degen mit sich führt. Die Soldaten dürfen gehen, bleiben aber in Sichtweite. Aus dem Gespräch zwischen der Königstochter und dem Jüngling ergibt sich, dass man, um zu wissen, was hinter der Tür liege, durch sie hindurchgehen müsse, wobei alles, auch diese Schneelandschaft, bereits zum dahinter erwarteten Labyrinth gehöre. Der Jüngling will es wagen, um seine Angst vor dem Sterben zu überwinden, indem er sich darin übt, und um das vermeintlich böse Wesen hinter der Tür zu töten. Sie aber desillusioniert ihn. Er werde sich nicht erinnern, woher er kam, und hier vergessen werden. Am Ende werde er sich gar in den verwandelt haben, den er suchte. Als er die Tür tatsächlich durchschreitet, ist er der Erinnerung der Soldaten sofort entschwunden. Sie glauben nur deren Bewegung registriert zu haben. Das Bedauern der Prinzessin gilt ihrem Halbbruder Hor, von dem T I erzählte.

Aus dem T XXX einleitenden Gespräch zwischen den Soldaten geht deren Unkenntnis hervor, wozu sie ihren Dienst ausüben. Dem Leser erscheint er ebenso nutzlos, da es sich um eine freistehende Tür in einer scheinbar menschenleeren Landschaft handelt. Die eigentlichen Funktionen des Wachehaltens – Schutz und Repräsentation – werden somit infrage gestellt

---

<sup>360</sup> Ebd., S. 354. Nach Iser nimmt der Anteil sekundärer Negationen im Roman bis in die Gegenwart hinein zu.

(primäre Negation), doch wird das Protokoll aufrechterhalten, da jemand zusehen könnte. Als sie ihrer Neugier nachgebend um die Tür herumgehen, ist das Ergebnis Ernüchterung:

„Es ist überhaupt nichts dahinter“, antwortet der erste. „Sie sieht von hinten genauso aus wie von vorn.“  
„Sie führt nirgends hin“, bestätigt der zweite. „Jetzt weißt du’s.“ [...] [S. 320] „Aber warum muß sie dann bewacht werden?“  
„[...] Vielleicht ist es bloß eine alte Tradition aus grauer Vorzeit, als hier der Eingang zu irgendwas war.“  
[...] „Du meinst, jetzt ist sie nur noch so da?“  
„Einfach so“, sagt der andere erschöpft, „von früher her.“ (S. 319f.)

Beim nächsten Aufeinandertreffen pflichtet der erste Wächter bei: „Das stammt alles aus anderen Zeiten. Wir auch.“ (S. 320)<sup>361</sup> Nur die äußeren Utensilien („Maschinenpistolen“; S. 315) sind neu. An dieser Stelle nun erscheint das „komplizierte[ ] Ritual“ (ebd.) bzw. der „zeremonielle[ ] Tanz“ (S. 319) vollends sinnentleert, d.h. als reiner Selbstzweck, bar jeden Nutzens. Dem Leser kann an diesem Beispiel die Lächerlichkeit nicht mehr verstandener und dennoch beibehaltener Konventionen besonders augenfällig werden, und er mag sich, indem er diese Perspektive auf die Bräuche seiner eigenen Wirklichkeit anwendet, fragen, was eigentlich „dahinter ist“, und seine Einstellung hierzu ändern (= sekundäre Negation).

Zur Charakterisierung der Einstellungsdifferenzierung dienen bei Iser auch die Begriffe „Vordergrund“ und „Hintergrund“. Als Hintergrund betrachtet er die Wissenssegmente, auf die der Leser zurückgreift, um sich das im Vordergrund stehende Repertoire-Element zu erschließen. Sie sind jedoch im Text selbst nicht präsent, sondern – je nach Kompetenz des Rezipienten – nur virtuell vorhanden bzw. abrufbar. Indem nun der Text die gewählten Elemente nach eigenen Regeln gruppiert und verfremdet, wirkt das im Vordergrund Manifeste im Verstoß gegen die Erwartungsnormen des Lesers allerdings auch auf dessen Hintergründe zurück und veranlasst ihn zu Korrekturen an diesen. „Das Aufrufen des bekannten Hintergrunds und die Veränderung seines Bekanntseins fallen zusammen.“<sup>362</sup> So kommt als weiterer Bezugshintergrund derjenige in Betracht, „den sie [= die Vordergrund-Elemente; B.S.] selbst durch die von ihnen bereitgestellte Perspektive verändert haben“<sup>363</sup>.

Als einfaches Beispiel zur Veranschaulichung mag eine Textstelle aus T XXI dienen: Die Hurenkönigin sinniert hypothetisch über den letzten Menschen und hält es für möglich, dass dieser sehr alt und das Geheimnis der Unsterblichkeit entdecken werde. Er würde dann

---

<sup>361</sup> Die später auftretende Prinzessin gibt ihr Alter mit „[d]reitausend Jahre[n]“ (S. 325) an. Dies würde (von der Lebenszeit des Autors aus rückgerechnet) ungefähr in die im Text anklingende minoische Zeit verweisen.

<sup>362</sup> Iser: *Der Akt des Lesens*, S. 159.

<sup>363</sup> Ebd.

das letzte Kapitel im Buch der Menschheit schreiben, und das wird so lauten: Am Ende vernichtete der Mensch Himmel und Erde. Und die Erde war wüst und leer, und es war finster auf der Tiefe. Und der letzte Mensch schrie: Es werde Licht! Aber es blieb dunkel. So ward aus einem Abend ohne Morgen die letzte Nacht. (S. 200)<sup>364</sup>

Diese hier im Vordergrund stehenden Formulierungen rufen in jedem Leser, der mit der Bibel vertraut ist, sogleich im Hintergrund den ersten der beiden Schöpfungsberichte der Genesis auf. Die Assoziation wird hergestellt durch den analogen Satzbau, die entsprechende Abfolge der Handlungen und einzelne Formulierungen,<sup>365</sup> doch werden die zentralen Begriffe des Vorbilds durch ihren Gegenpart ausgetauscht: Das Geschöpf Mensch rückt anstelle des Schöpfergottes, anders als diesem aber gelingt es ihm nicht, es Licht werden zu lassen – wo dieser schuf, vernichtet jener. Wo dort der Tag begann, bleibt es hier ewige Nacht.<sup>366</sup> Zudem ergeben sich zwei wichtige Ellipsen: Der Geist Gottes wird nicht erwähnt, auch existiert keine Parallele zu der Stelle, an der Gott sein Werk jeweils als gut ansieht. So wirkt das hier im Vordergrund stehende Textelement dahingehend, dass der Leser neu über den Hintergrund reflektieren und ihn womöglich als Gegenbild zu zeitgenössischen Entwicklungen deuten wird, in denen der Mensch die Schöpfung nicht gemäß seines Auftrags in der Genesis bewahrt, sondern in einem nie gewesenen Maß zu ihrer Zerstörung beiträgt.

Als komplexeres Beispiel können wir nochmals T XXX heranziehen, in welcher an der Seite der Königstochter jener junge Mann auftritt, „der unter einem offenen Trenchcoat das eng anliegende, kostbar bestickte Kostüm eines Matadors trägt. In der Linken hält er den in die purpurne Capa gewickelten Degen.“ (S. 321) Das hier im Vordergrund stehende Element – die typische Kleidung eines Matadors – hat als Bezugshintergrund die spanischen Stierkämpfe. Ebenfalls aufgerufen wird die Minotaurus-Sage, denn der junge Mann beabsichtigt, das Ungeheuer zu töten, das sich hinter der vor ihm befindlichen, von ihm offenbar als Eingang zu einem Labyrinth verstandenen Tür befindet. Wie im Falle des Minotaurus handelt es sich mutmaßlich um ein Mischwesen zwischen Tier und Mensch. Hat der Minotaurus der Sage nach dieselbe Mutter wie die Königstochter Ariadne, so bezeichnet auch die Prinzessin in T XXX den Gejagten als ihren „Halbbruder“ (S. 326). Die Tatsache, dass sie ihr Haar zu einem roten Knäuel gewunden trägt, unterstreicht diese Referenz, da Ariadne dem angehenden Helden Theseus einen gleichfarbigen Faden in das Labyrinth

---

<sup>364</sup> Der Gedanke der Unsterblichkeit wird später zentrales Thema in T XXVIII.

<sup>365</sup> Vgl.: „Am Anfang schuf Gott Himmel und Erde. Und die Erde war wüst und leer, und es war finster auf der Tiefe; und der Geist Gottes schwebte auf dem Wasser.

Und Gott sprach: Es werde Licht! Und es ward Licht. Und Gott sah, daß das Licht gut war. Da schied Gott das Licht von der Finsternis [...]. Da ward aus Abend und Morgen der erste Tag.“ (1 Mose, 1–5)

<sup>366</sup> Hiermit korrespondiert der Schluss des Textes: Im Palast werden alle Lichter gelöscht, worauf die von ihm erleuchtete Hurenstadt finster und die Herrscherin womöglich das Nichts in ihren Schoß ziehen wird.



mitgibt, anhand dessen er den Weg zurück finden soll. Doch entgegen der Erwartung werden dem jungen Mann keine Eigenschaften zugesprochen, die man mit einem Matador oder einem griechischen Sagenhelden in Verbindung bringt, zumal er Angst vor dem Sterben empfindet. Indem Ende im Hintergrund zwei unterschiedliche kulturelle Traditionen aufruft und in ungewöhnlichen Kontext setzt, reflektieren diese sich gegenseitig. Die Tat des Theseus scheint der überlieferten Darstellung nach legitim, da der Minotaurus das jährliche Opfer von sieben Jünglingen und sieben Jungfrauen einforderte. Das Handwerk eines Matadors jedoch ist es unter Voraussetzung des gleichen Maßstabs gewiss nicht, insofern es nicht der Rettung von Leben, sondern einem Unterhaltungsspektakel und einem kommerzialisierten „Starkult“ dient. Dies impliziert bereits die Frage, ob das Handeln des „neuen Theseus“ in T XXX überhaupt zu rechtfertigen wäre. Zwar meint er ebenfalls, dass er gegen „ein[en] Stierkopf, ein Ungeheuer, eine Mißbildung der Natur, eine[n], der Menschenopfer fordert“ (ebd.), antritt, doch die Königstochter zieht dies in Zweifel: „Woher wissen Sie das alles?“ (ebd.)

Diese Frage gilt indirekt auch dem Leser, insofern dieser sich veranlasst sehen kann, die einseitig positive Sicht der Überlieferung auf Theseus (bzw. die ebenso einseitig negative Sicht auf den Minotaurus) zu überdenken, und damit auch die an sie gekoppelten Wertesysteme zu hinterfragen. Was, wenn das Heldenkonzept, das in der Minotaurus-Sage noch gültig ist und das sich heute in einem gewissen Männlichkeitsbild ausdrücken mag, ein falsches ist? Eben dies wird vom Text her – genauer gesagt durch die Rede der Königstochter – angedeutet, als ihr Begleiter sich auf das überlieferte Wissen beruft: „„Ach ja, immer die alten Geschichten“, antwortet sie müde, „mit denen man versucht, das [S. 327] Gute vom Bösen zu unterscheiden. Aber in der Erinnerung der Welt ist alles eins und notwendig.““ (S. 326f.) Für sie ist der angehende Held „ein grausames, törichtes Kind vielleicht, aber eben doch ein Kind“ (S. 324). Sie stellt das Bekämpfen des Bösen im Äußeren generell infrage: „Den aber, den du töten willst, wirst du niemals erreichen, denn wenn du ihn gefunden hast, wirst du dich in ihn verwandelt haben.“ (S. 328) Gibt es keinen äußeren Gegner, erscheint nicht allein die Heldenrolle nach Theseus‘ Vorbild fragwürdig. Die Praxis des Stierkampfes wirkt doppelt zweifelhaft, insofern das ihm zugrundeliegende Urbild des Kampfes gegen das Böse/das Ungeheuer im stereotypen Verständnis nach einer Revision verlangt.

Bei alledem ist aber weniger ein moralischer Duktus zu erkennen – mitnichten ist dieser Text banal als verbrämtes Pamphlet gegen den Stierkampf aufzufassen –, als die aus künstlerischer Sicht interessantere Tragik, dass der „Held“ im alten Sinne als solcher per se scheitern muss und ein neues positives Verhaltensmodell (noch) nicht zu existieren scheint, sondern zu formulieren allenfalls dem Leser abverlangt wäre (nämlich als

Auseinandersetzung mit dem eigenen Selbst). So würde es sich aber immer auch um höchst individuelle Lösungen handeln. Und auch der Text müsste dem Leser Spielräume lassen, individuelle Verknüpfungen zwischen seinen Elementen zu ziehen.

Damit wird ein Themenkomplex berührt, der vielleicht der zentralste in Iser's Theorie ist, nämlich die regulierende Funktion der Leerstellen, die nicht mit den Unbestimmtheitsstellen nach Roman Ingarden zu verwechseln sind.<sup>367</sup> Klimek stellt deren Bedeutung gerade für den *Spiegel im Spiegel* heraus, insofern der an rationale und kausale Erklärungsmodelle gewöhnte Leser „irritiert [ist] und [...] sich damit abfinden [muss], dass nur er selbst die auftretenden ‚Leerstellen‘ mit Sinn [vermutl. ‚mit Sinn erfüllen‘; B.S.] kann“<sup>368</sup>. Der Begriff an sich ist allerdings umstritten. So meint Kuhangel, dass „ein Textsegment mit Blick auf seine steuernde Funktion [...] gerade als nicht leer angesehen werden [muss]“<sup>369</sup>. Für Iser jedenfalls sind Leerstellen „als bestimmte Aussparungen Enklaven im Text“<sup>370</sup>. Er unterscheidet solche der Strategie, die beim Wechsel der Darstellungsperspektiven auftreten, von solchen, die sich auf das Repertoire beziehen, etwa in der Entpragmatisierung von Normen, wenn „bestenfalls Möglichkeiten der Anschließbarkeit“<sup>371</sup> nahegelegt werden. Kommt es in argumentativen Texten aufgrund des erwünschten logischen Zusammenhanges eher darauf an, sie nicht auftreten zu lassen, dienen sie in der Literatur dazu, das Werk dem Leser in Form von Lenkungsstrukturen, welche die syntagmatische Achse des Lesevorgangs organisieren, zu öffnen. Der Leser, beständig damit beschäftigt, die im Text enthaltenen Handlungen und Wahrnehmungsdaten gemäß des Auslegungsspielraums miteinander sinnvoll zu verknüpfen, stellt „die nicht formulierten Beziehungen zwischen den einzelnen Ansichten her“<sup>372</sup>. Gerade wo die Fortsetzung der Handlungsfolge (im Sinne von „good continuation“) durchbrochen ist, wird zumeist „eine verstärkte Kompositionsaktivität des Lesers [bewirkt], der nun die [...] Schemata – oftmals gegen eine entstehende Erwartung – kombinieren muß“<sup>373</sup>. Anfangs gebildete, d.h. Vorstellungen ersten Grades werden hierbei unter Preisgabe der vormals eingenommenen

---

<sup>367</sup> Ingarden geht (wie Iser) davon aus, dass der Text sich dem Leser in „schematisierten Ansichten“ (vgl. Ingarden: *Das literarische Kunstwerk*, S. 270–293) präsentiert, die er, wo sie unbestimmt verbleiben, vervollständigen bzw. konkretisieren muss. Iser widerspricht, insofern es für den Lektüreprozess weniger entscheidend sei, (nebensächliche) Aspekte harmonisch zu einer postulierten Ganzheit (Idee) zu ergänzen, als dass Aussparungen im Text Anreize zur Kommunikation geben, mithin einen „Prozeß einer dynamischen Wechselwirkung“ (Iser: *Der Akt des Lesens*, S. 176) zwischen Werk und Rezipient initiieren können.

<sup>368</sup> Klimek: *Künstlerische Labyrinth*, S. 23.

<sup>369</sup> Kuhangel: *Der labyrinthische Text*, S. 125.

<sup>370</sup> Iser: *Der Akt des Lesens*, S. 266.

<sup>371</sup> Ebd., S. 79.

<sup>372</sup> Iser: *Die Appellstruktur der Texte*, S. 15.

<sup>373</sup> Iser: *Der Akt des Lesens*, S. 288.

Perspektive korrigiert zu Vorstellungen zweiten Grades. Damit bewirken Leerstellen eine „Vorstellungerschwärzung“<sup>374</sup> und werden „ästhetisch relevant“<sup>375</sup>, was auf den Leser selbst zurückwirkt, der unter Maßgabe des Textes „auf seine eigenen Vorstellungen zu reagieren [beginnt]“<sup>376</sup>. Die Vorstellungsprodukte unterliegen „latente[r] Beobachtung“<sup>377</sup>, und die (Selbst-)Reflexion des Lesers steigert sich mit wachsendem Leerstellenbetrag.

Das Gespräch zwischen dem zur Hurenkönigin in den Bordellpalast gerufenen Bettler in T XXI bietet ein einfaches Beispiel, wie Leerstellen die Vorstellungsbildung erschweren und gleichzeitig mehrere Möglichkeiten der Interpretation offenhalten. Er wird von einem alten Mann zur Hurenkönigin geführt. Sie empfängt ihn nackt (nur das Gesicht ist mit einer Maske bedeckt), auf einem Operationsstuhl sitzend. Wiederholt wird auf die gemeinsame Vergangenheit der Gesprächspartner verwiesen. Dadurch, dass der Leser diese Informationen allerdings nur nach und nach erfährt, muss er seine vorläufigen Annahmen im Verlauf der Lektüre eventuell revidieren. Wann die letzte Begegnung beider stattfand, wird nicht erwähnt. Ihre feststellende Frage „Du bist noch immer auf der Hut vor mir?“ (S. 192) gibt dem Leser einen ersten Hinweis darauf, dass der Bettler einst Schaden von ihr zu erwarten hatte bzw. immer noch erwarten könnte. Die Gründe aber bleiben zunächst ausgespart und werden durch die Fortsetzung des Gesprächs nur teilweise nachgereicht. Auf ihre Fragen „Wer hat dein liebes Weib im Gefängnis verfaulen lassen?“ (S. 193), „Wer hat deine Kinder verdorben und gegen dich gehetzt?“ (ebd.) und „Wie hast du dein Bein verloren? [...] Wer hat dich zum Bettler gemacht? Wer hat dir alles genommen und dich mit Schande und Kot überschüttet?“ (ebd.), weist er jeweils ihr die Schuld zu. Die Hintergründe ihres Handelns aber bleiben im Dunkeln. Rätselhaft erscheinen auch seine Aussagen „Ich habe dir dein Reich geschaffen [...] ich habe dich vor deinen Feinden geschützt.“ (ebd.) Nichts Konkreteres geht daraus hervor. Die Hurenkönigin gibt zudem vor, dies nicht mehr zu wissen: „Ich erinnere mich nicht [...] aber es ist möglich, daß es so war.“ (ebd.) Der Bettler verweist darauf, dass er dies aufgrund eines geschworenen Eides tat und sagt: „Das ist lange her. Damals waren wir beide noch jung. [...] [S. 194] Damals [...] habe ich noch an dich geglaubt.“ (S. 193f.) Aus dem Weiteren geht hervor, dass sie über sein Handeln auch aus der Distanz orientiert blieb. Als sie eines der Almosen erbittet, die man ihm vorher angeblich auf ihre Anweisung hin gab, schreit sie es beinahe heraus: „Sei nicht grausam! Du hast mich einst geliebt [...] ich bitte Dich auf meinen Knien.“ (S. 196) Er meint zwar, sie habe zu viel genommen, als dass sie jetzt noch empfangen

---

<sup>374</sup> Ebd., S. 291.

<sup>375</sup> Ebd., S. 290.

<sup>376</sup> Ebd., S. 292.

<sup>377</sup> Ebd., S. 293.

könnte, doch überlässt er ihr schließlich einen von zwei ihm verbliebenen Gegenständen. Anstelle seiner wieder zu ihm zurückgekehrten Bettelschale erhält sie ein Medaillon, das sich schon einst in ihrem Besitz befand und das man nicht dauerhaft loswerden könne. Es stellt eine Glasperle dar, die ihr einst der Teufel geschenkt habe. Ihr Inhalt – ein Tropfen – könne Unfruchtbarkeit über die ganze Welt bringen. Gegen Ende des Gesprächs bemerkt und fragt sie: „Du als einziger hast mir standgehalten, auch jetzt. Du bist nicht verschwunden, du bist Wirklichkeit geblieben. Du hast dich nicht umgebracht. Wie konntest du das?“ (S. 202) Er erklärt, dass Gott ihm geholfen habe. Bis dahin also wurde dem Leser indirekt eine von Leerstellen durchsetzte Geschichte bzw. eine Geschichte in Bruchstücken erzählt, an der vieles zweifelhaft erscheint. Auf ihre Behauptung, er habe sie einst geliebt, entgegnet er bspw.: „Das kann ich nicht, dich kann niemand lieben.“ (S. 201)<sup>378</sup> Letztlich also kann der Leser anhand der gegebenen Anhaltspunkte mehrere denkbare Varianten der „Geschichte“ rekonstruieren. Die Lücken erlauben ihm, den narrativen Gehalt auf unterschiedliche Weisen zu konkretisieren. Der Ausgang bleibt offen: Irgendwann werde sie das Nichts umarmen und sich darauf einlassen, erklärt die Hurenkönigin, und schildert ihm ihren Traum der letzten Nacht: Gott habe mit dem Teufel um sie gerungen – am Ende habe Gott gesiegt, sie aber nicht mehr gewusst, wer von den beiden am Anfang nun Gott und wer der Teufel gewesen sei. Sie hätten sich wie Spiegelbilder geglichen. Damit wird der Bettler entlassen; dem wieder auftauchenden Diener befiehlt sie, die Lichter zu löschen, worauf alles im Dunkeln versinkt.

Über die Leerstellen hinaus weist in Iser's Theorie der umfassendere Aspekt der Negativität, die „als das Nicht-Gesagte der Konstitutionshintergrund des Gesagten [ist], der sich über Leerstellen und Negationen insoweit zum Vorschein bringt, als dadurch das Gesagte ständig modalisiert wird“<sup>379</sup>. Jens Bonnemann erläutert: „Während mit der Negation die Nicht-Geltung des Gesagten bezeichnet ist, meint der Begriff ‚Negativität‘ komplementär dazu die Geltung des Nicht-Gesagten.“<sup>380</sup> Drei Aspekte sind hierbei relevant. Zunächst – auf syntagmatischer Ebene – „das ‚Nichts‘ zwischen den Positionen“<sup>381</sup>, die durch die Vorstellungstätigkeit des Lesers so verbunden werden können, dass sie „das hervor[kehren] oder [...] preis[geben], was in ihrer bloßen Gegebenheit verdeckt war“<sup>382</sup>. Der zweite Aspekt der Negativität bezieht sich auf die inhaltliche Ebene: „Die in Deformation und Mißglücktsein gebotene Welt des Textes weckt zugleich die Aufmerksamkeit für die virtuell geliebene

---

<sup>378</sup> Offen bleibt, ob der Bettler sich selbst belügt – wie die Hurenkönigin, die sich vorgeblich nicht erinnern kann.

<sup>379</sup> Iser: *Der Akt des Lesens*, S. 348.

<sup>380</sup> Bonnemann: *Der implizite Leser*, S. 85.

<sup>381</sup> Iser: *Der Akt des Lesens*, S. 349.

<sup>382</sup> Ebd.

Verursachung solchen Deformiertseins.<sup>383</sup> Drittens ist von Negativität zu sprechen im Hinblick auf den Umstand, dass Fiktion sich weder aus dem physisch Gegebenen ableiten lässt, noch „als Repräsentanzfunktion einer substantialistischen Idee denkbar [ist], von deren nahender Ankunft sie kündigt“<sup>384</sup>, was nach Iser eine Strategie affirmativer Literatur wäre. Allerdings stellt sich angesichts dieser aus meiner Sicht zu kategorischen Formulierung die Frage, ob nicht auch durch eine negativ ausgedrückte Idee im obigen Sinne eine Kritik am status quo denkbar wäre und ob nicht schon darin, dass eine spezifische Deformation verborgene Probleme ins Bewusstsein heben kann, ein positiver Maßstab (etwa die Idee der Gerechtigkeit) implizit mitschwingt. Es dürfte im Hinblick auf die Offenheit eines Textes jedenfalls entscheidend sein, ob sich tendenziell eher eine Richtung andeutet, in welcher möglicherweise Lösungen zu suchen wären, deren Auffinden und individuelle Formulierung aber dem Rezipienten überlassen blieben, der die etwaigen aus dem Werk ableitbaren Optionen sogar überbieten könnte. Je konkreter der Text dagegen Vorgaben macht, desto mehr würde er zur Propaganda neigen. Je mehr aber die Instruktionen zur Unbestimmtheit neigen, halte ich Isers Begriff der „Ermöglichungsstruktur“<sup>385</sup> für angebracht: „Sie verlangt eine Bestimmung, die immer nur durch das Subjekt erfolgen kann.“<sup>386</sup>

Klimek kommt aus einer interessanten Perspektive auf den Aspekt der Negativität in den dreißig Traumvisionen zu sprechen. Sie erkennt zu Recht, dass diese in ihrer nicht-mimetischen bzw. deformierten Wirklichkeitsdarstellung der Realität einen umso treffenderen „Spiegel“ vorhalten, weil sie in ihrer „Verzerrung“ bestimmte Aspekte besonders deutlich hervortreten lassen. Ende beschreibt keineswegs die Alltagswirklichkeit, doch verweist sein Werk auf deren Problematik, indem er „vornehmlich Labyrinth der Nicht-Identität konstruiert [hat]“<sup>387</sup>, denn „Realität ist [...] unter dem Ausschluss der [S. 31] menschlichen Träume und Phantasien nur eine konstruierte Illusion“<sup>388</sup>. Im Verdrängen bestimmter Persönlichkeitsanteile gemäß den Anforderungen der Gesellschaft liegt also die Ursache des Problems. Hieran schließt sie die in diesem Kontext entscheidendste Erkenntnis an, dass die teils archetypisch wirkenden und sich doch wieder wandelnden Figuren auf ein Unformuliertes hindeuten, denn es „kreisen diese Identitätsdarstellungen immer nur um das Wesentliche, das gesamte ICH der Figuren ist [S. 23] nicht auszumachen und bleibt immer

---

<sup>383</sup> Ebd., S. 351.

<sup>384</sup> Ebd., S. 354.

<sup>385</sup> Ebd.

<sup>386</sup> Ebd.

<sup>387</sup> Klimek: *Künstlerische Labyrinth*, S. 22.

<sup>388</sup> Ebd., S. 30f.

ausgespart<sup>389</sup>. Das Ich ist so tatsächlich die Mitte, die „da und nicht da“ ist, um Endes einleitend zitierte Worte gegenüber Zurfluh aufzugreifen. Als Verdrängtes verschwiegen, ist es das, wovon das Buch eigentlich handelt. Insofern nun jedes Ich zwingend „individuell“ ist, auch dahingehend wie es etwa moralische Vorstellungen anwendet und etwa in gesellschaftliche Konzepte überführt, wäre es aus meiner Sicht falsch, hierin schon eine vom Autor vorgegebene konkrete „Antwort“ zu sehen. Die eine Antwort, die der Leser findet, zeigt ihm, dass es die eine Antwort nicht gibt.<sup>390</sup>

### 3.1.2 Berührungspunkte und Differenzen zwischen Iser's Theorie und Endes Literaturverständnis

In der Grundüberzeugung, dass es in der Literatur nicht auf die Aufdeckung eines bestimmten Inhalts ankommt, ist Iser Ende besonders nahe. Das Werk müsste „als leere Schale“<sup>391</sup> erscheinen, wäre es nur Träger einer zu entkleidenden Botschaft. Schon im *Akt des Lesens* diese Auffassung vertretend, bringt Iser sie in *Das Fiktive und das Imaginäre* in Zusammenhang seines dort entwickelten Verständnisses von Literatur als Spiel. Im Sinn des Textspiels sieht er „weder sein Letztes noch sein Ursprüngliches, sondern eine unausweichliche Übersetzungsoperation“<sup>392</sup>, nämlich „eines erfahrenen Ereignisses in die Verstehbarkeit des Bewirkten“<sup>393</sup>. „[D]aß der gefundene Sinn selbst erspielt worden ist, ergibt sich allein daraus, daß er sich an keiner bestimmten Stelle des Textes verorten läßt“<sup>394</sup>, wie er erklärt. So ist besagtes Resultat „nur ein Supplement, das sich von der möglichen Zielrichtung des Textspiels darin unterscheidet, daß es als Sinn des Textes verstanden wird, während das Textspiel nur die Matrix für das Erzeugen solcher Supplemente sein kann“<sup>395</sup>. Entsprechend zu Iser ist für Ende ein Buch „so etwas ähnliches wie ein Dialog mit dem Leser“<sup>396</sup>, der sich über die Brücke der Geschichte vollzieht. Er beklagt, dass man heute „immerfort nach einer ‚Aussage‘, nach einer ‚Botschaft‘, nach einer ‚Lehre‘ [sucht], die der Autor dem Leser oder dem Zuschauer erteilt. [...] Damit wird alle Poesie zu einer Verpackungsfrage degradiert.“<sup>397</sup> An anderer Stelle bemerkt er treffend, dass es töricht wäre, als Zuschauer die Lehre, dass Eifersucht schlecht wäre, aus Shakespeares *Othello* zu ziehen oder entsprechend im

---

<sup>389</sup> Ebd., S. 22f.

<sup>390</sup> In der Bildenden Kunst ist der Betrachter stets negativ veranlagt. Es „spiegelt sich der Mensch im Bild der Welt wieder, während Welt [sic!] ein Teil des Bildes seiner selbst wird; so erlaubt das Prinzip der Subjektivität generell den Bildern Erkenntniskraft zu überschreiben“ (Baumgartner: *Macht und Ohnmacht der Bilder*, S. 60).

<sup>391</sup> Iser: *Der Akt des Lesens*, S. 14.

<sup>392</sup> Iser: *Das Fiktive und das Imaginäre*, S. 46.

<sup>393</sup> Ebd., S. 47.

<sup>394</sup> Ebd., S. 475.

<sup>395</sup> Ebd., S. 471.

<sup>396</sup> Bongaerts (Hg.): *Michael Ende in Italien*, S. 077; die Seitenzahlen sind ebd. stets in drei Ziffern angegeben.

<sup>397</sup> Ende/Eppler/Tächl: *Phantasie/Kultur/Politik*, S. 102.

Universitätsbetrieb Kafkas *Kübelreiter* zu analysieren: „Dann, mit mühsamen Interpretationsmethoden, kriegen sie am Schluß raus: Gut ist besser als schlecht oder sonst einen Quatsch.“<sup>398</sup> Die weltanschaulichen Präferenzen eines Autors sind nicht entscheidend. Zwar mögen diese in irgendeiner Form gewiss mit einfließen, „aber sie sind das Unwichtigste. Kunst schafft eigene Wirklichkeiten [...]“.<sup>399</sup> Letztlich wendet Ende sich vor diesem Hintergrund auch dagegen, sich als Autor dem Leser gegenüber in einer überlegenen Rolle zu sehen und ihn bevormunden zu wollen (was letztlich einer aufklärerisch gemeinten Intention zuwiderliefe). Darum auch wendet er sich gegen das Konzept der Gruppe 47 bzw. deren Satz, dass der Schriftsteller das Gewissen der Nation sei. Er möchte fragen dürfen: „Mit welchem Recht nehmt Ihr Euch eigentlich heraus, das Gewissen der Nation zu sein? [...] Natürlich hat ein Gewissen nur dann eine Funktion, wenn es ein schlechtes Gewissen ist [...]. Aber darin erschöpft sich eben die Aufgabe der Literatur nicht.“<sup>400</sup> Statt Literatur primär als Medium einer (moralischen) Botschaft aufzufassen und sich selbst als Urheber dieser Botschaft zu inszenieren, will Ende den Leser in den Vorgang der Bedeutungskonstitution im Sinne eines partnerschaftlich-kommunikativen Verhältnisses einbeziehen, worin sich wiederum eine Nähe zu Iser zeigt, der den Text „unter der Vorentscheidung [...], Kommunikation zu sein“<sup>401</sup> analysiert und zwischen ihm und dem Leser „ein dialogisches Verhältnis“<sup>402</sup> vorliegen sieht. Nachdem Ende gegenüber Krichbaum seine Vermutung äußert, dass sein Vater bewusst einen kleinen Widerstand in seine Werke eingebaut habe, den der Betrachter überwinden müsse, um sie sich zu erschließen, kommt er auf eine Kritik zu sprechen, der zufolge Kafkas Geschichten auch gut wären, wenn niemand sie lese, während seine eigenen des Lesers bedürften, um gut zu sein. Er hält dies für absurd, glaubt aber zu wissen, was der Kritiker sagen wollte, aber wie so oft nicht ausdrücken konnte: „[W]as er vermutlich meinte, was er spürte, das war die Bezogenheit auf die Mitarbeit, auf die Anregung eines schöpferischen Vorgangs beim Leser.“<sup>403</sup> Angesichts des *Spiegel im Spiegel* fragt er: „Wo also geht das vor, was zwischen einem Leser und seinem Buch vorgeht? Eben zwischen beiden, an einem ‚ortlosen Ort‘.“<sup>404</sup> Auch dies stimmt mit Iser überein, für den der Ort des literarischen Werkes dort liegt, „wo Text und Leser zur Konvergenz gelangen, [...] und dieser hat zwangsläufig einen virtuellen

<sup>398</sup> Beuys/Ende: *Kunst und Politik*, S. 101. Ende betont, dass man die Figuren nicht als Sprachrohr der Autorenmeinung aufzufassen habe. Entsprechend sagt Szondi, dass Äußerungen im Drama „keineswegs [...] als vom Autor herrührend aufgenommen werden [dürfen]“ (Szondi: *Theorie des modernen Dramas*, S. 15).

<sup>399</sup> Braun: ‚*Verwandt mit E.T.A. Hoffmann, Tieck und Kafka* (Interview), S. 3985.

<sup>400</sup> Beuys/Ende: *Kunst und Politik*, S. 105.

<sup>401</sup> Iser: *Der Akt des Lesens*, S. 7.

<sup>402</sup> Ebd., S. 108.

<sup>403</sup> Ende/Krichbaum: *Die Archäologie der Dunkelheit*, S. 54.

<sup>404</sup> <http://www.oobe.ch/ende02.htm>. (Brief Endes an Zurfluh, 25.08.1988)

Charakter, da er weder auf die Realität des Textes noch auf die den Leser kennzeichnenden Dispositionen reduziert werden kann<sup>405</sup>.

Eine Nähe bzw. Übereinstimmung zwischen Ende und Iser liegt auch dahingehend vor, Literatur nicht-mimetisch zu verstehen. Der Sinn eines literarischen Textes hat nach Iser einen ästhetischen Wert, insofern er „sich selbst bedeutet“<sup>406</sup>. Er sieht ihn „nicht als Dokument für etwas [...], das es – in welcher Form auch immer – gibt, sondern als eine Umformulierung bereits formulierter Realität, durch die etwas in die Welt kommt, das vorher nicht in ihr war“<sup>407</sup>. Entsprechendes implizierend, kann auch Ende angesichts des Wirklichkeitsstatus von Literatur fragen: „Gibt es eine Stadt namens Moskau, so wie Tolstoi sie beschreibt [...], wirklich, oder hat es sie jemals gegeben?“<sup>408</sup> An anderer Stelle bemerkt er in Zusammenhang mit den Menschen, die Paris so wahrnehmen, wie Maupassant es beschrieben hat, dass sie sich nicht dessen bewusst sind, „daß sie nur eine Konvention übernehmen, die ein Künstler geschaffen hat“<sup>409</sup>, und weist insofern die Existenz einer „realistischen“ Literatur zurück. Im Gedicht *Der wirkliche Apfel*, welches eine Hommage an den französischen Autor Jacques Prévert darstellt, setzt Ende sich in humorvoller Weise mit diesem Problem auseinander, indem er die Nöte eines realistischen Schriftstellers darstellt, der daran scheitert, einen Apfel der Wirklichkeit nach zu beschreiben, da er dazu die ganze Welt, ja ihre Entwicklung bis hin zu Adam und Eva einbeziehen müsste: „Er begnügte sich indessen / damit, den Apfel zu essen.“<sup>410</sup> Für Ende ist eine Abbildung der Realität im Maßstab 1:1 weder möglich noch sinnvoll. „Jeder Roman ist eine Wirklichkeit aus Worten, die ich erschaffe. Wenn der Leser trotzdem sagt, das erinnere ihn an seine spezifische Situation – um so besser. Dann ist die Erfindung sozusagen ein Modell für die Wirklichkeit.“<sup>411</sup>

Nun geht inzwischen selbst die materialistische Literaturwissenschaft nicht mehr von einem simplen Abpiegelungsverhältnis aus, wie Gumbrecht schon in seiner Rezension zum *Akt des Lesens* vermerkt, da sie auch die Reaktionen auf Wirklichkeit in ihr erweitertes Konzept mit einbeziehe;<sup>412</sup> auch nach Mark Lehmann rückte der Mimesis-Begriff schon im

---

<sup>405</sup> Iser: *Der Akt des Lesens*, S. 38. Mit Ende gesprochen: Zwischen beiden entsteht das Land „Phantásien“.

<sup>406</sup> Ebd., S. 42.

<sup>407</sup> Ebd., S. 8.

<sup>408</sup> Ende: *Zettelkasten*, S. 40. Jede Literatur, auch die „realistische“ hat Fiktionalitätscharakter, wie Gerhard Haas daran geltend macht, dass Endes *Momo* und Max von Grüns *Vorstadtkrokodile* die gleiche fiktionale Struktur besitzen. (vgl. Haas (Hg.): *Kinder- und Jugendliteratur*, S. 8f.) Ende selbst sagt: „[D]ie sogenannte realistische Literatur [ist] ja auch fiktiv, sofern es sich um Romane und nicht um rein politischen Journalismus oder so etwas handelt.“ (Vogdt: *Wie Shakespeare über die Rampe gekommen* (Interview), S. 930)

<sup>409</sup> Braun: ‚*Verwandt’ mit E.T.A. Hoffmann, Tieck und Kafka* (Interview), S. 3985. Hier weist Ende auch auf die prägende Wirkung der Romantik auf das Naturerlebnis und der Minnedichtung auf die Idee der Liebe hin.

<sup>410</sup> Ende: *Die Schattennähmaschine*, o.S.

<sup>411</sup> Hugendubel: ‚*Ich bin ein Nachfahre der Romantiker’* (Interview), o.S.

<sup>412</sup> Vgl. Gumbrecht: *Besprechung von Wolfgang Iser „Der Akt des Lesens“*, S. 526.



Verlauf der Geschichte zunehmend von einer Theorie der reinen Abspiegelung ab.<sup>413</sup> Saße versucht, das einer kritischen Revision unterzogene Mimesis-Modell nicht mehr als absoluten Gegensatz zu jenem der Poiesis, das Kunst als losgelöst von ihrem weltlichen Zusammenhang begreift, zu verstehen. Die Position, die Kunst als Nachahmung der ersten Natur interpretiert, steht zu jener, die den Künstler als Schöpfer einer zweiten Natur ansieht, nicht in einem ausschließlichen Widerspruch. Das literarische Kunstwerk bildet die äußere Wirklichkeit nicht ab, existiert aber auch nicht unabhängig von ihr, sondern integriert deren Bestandteile in einem neuen Zusammenhang: „In dieser Umgestaltung manifestiert sich Literatur als poiesis, als Ergebnis einer herstellenden Kraft, die sich in Auswahl, Modifikation und Kombination von Realitätspartikeln zeigt.“<sup>414</sup> Dabei „formt sich das Werk als ein ästhetisches Gebilde, das mit seiner semantischen Außenwelt in Übernahme und Distanz kommuniziert“<sup>415</sup>, wobei eine spezifische Form der Erkenntnis, die nicht mit der begrifflichen gleichzusetzen ist, ermöglicht wird – ein Gedanke, der mit Iser's Einstellungsdifferenzierung korrespondiert.<sup>416</sup> Man könnte (Endes Begriffen näherkommend) paraphrasieren: Der Dichter leistet keine vollkommene Neu-Schöpfung aus dem Nichts heraus,<sup>417</sup> sondern „spielt“ mit dem den sinnlichen Wahrnehmungsdaten sowie der bedeutungsmäßig organisierten (= sprachlichen) Welt entnommenen Material gemäß seiner individuellen Vorstellungen und Absichten. So eröffnen Kunst und Phantasie einen Freiheitsraum jenseits natürlicher oder ideologischer Zwänge.<sup>418</sup>

Diese Auffassung von Dichtung – dies als Erweiterung – charakterisiert Gunter Kleefeld als „alchemistisch“ und für einen bestimmten Typus moderner Lyrik (etwa bei Charles Beaudelair und Georg Trakl) wesentlich, wonach der Dichter das Vorhandene nicht mimetisch nachahmen möchte, sondern das in der Umwelt Vorgefundene zunächst dekomponiert. Die einzelnen Bestandteile „sollen dann als Bausteine einer Neuschöpfung dienen. Solve et Coagula: Dieses poetische Verfahren ist der alchemistischen Reduktion auf die ‚materia prima‘ abgeschaut.“<sup>419</sup> So wird die Schreibwerkstatt des Dichters zum „Laboratorium“ – er entnimmt der Wirklichkeit ihre „Substanzen“ und „veredelt“ sie. Alles

---

<sup>413</sup> Vgl. Lehmann: *Das Nichtmimetische, als ontologische Struktur des ikonischen Rätsels*.

<sup>414</sup> Saße: *Die Ordnung der Gefühle*, S. 66. Mit Iser wäre von einer Deformation der Wirklichkeit zu sprechen.

<sup>415</sup> Ebd.

<sup>416</sup> Wie Literatur ihr Medium der Kritik erschließt, zeigt Saße in seiner Dissertation, in welcher er folgert, dass die Perspektive der sprachdemonstrativen Moderne anders als jene der sprachtraditionellen Moderne eine distanzierte Betrachtung ihres Gegenstands erlaubt. (vgl. Saße: *Sprache und Kritik*) Iser schließt ähnlich: „Nur als Spiel ist Meta-Kommunikation über Sprachhandlung möglich [...]. Deshalb gilt es, den Vollzug zu inszenieren, soll in Sprache über Sprache geredet werden.“ (Iser: *Das Fiktive und das Imaginäre*, S. 430)

<sup>417</sup> So entsteht in Endes *Unendlicher Geschichte* das neue Phantasien aus einem Sandkorn der alten Welt.

<sup>418</sup> An diesen Punkt anknüpfend wäre eine Diskussion von Schillers Ästhetik mit ihren Begriffen vom Stofftrieb und Vernunfttrieb, zwischen denen der Künstler in einer mittleren Position seine Freiheit im Spiel entfaltet, lohnend. (vgl.: Schiller: *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*)

<sup>419</sup> Kleefeld: *Mysterien der Verwandlung*, S. 134.

kann hierbei zum Gegenstand werden. Indem jedes einzelne Element das andere durch assoziative Verbindung „spiegelt“ bzw. – durch wechselseitige Übernahme der Konnotate – semantisch auflädt, entsteht ein hochkomplexes Gebilde, bei dem es nicht zwingend auf Innovation, sondern die jeweils besondere Gestaltung ankommt. Mit Roland Barthes handelt es sich um eine Galaxie von Signifikanten.<sup>420</sup> Das „komplexe simultane Sinngeschehen, das durch das Spiel der Signifikanten generiert wird, will im Mit-Spiel des Lesers realisiert und ausgelotet werden“<sup>421</sup>, er darf „als der eigentliche Produzent des Sinns gelten, wie Iser es als Grundlegung einer Rezeptionsästhetik postuliert hat“<sup>422</sup>. Angesichts der Lenkung der Lektüre durch die Konstellationen im Text „[ist] das Gedicht [hier Trakls *Landschaft*; B.S.] [...] das klare Gegenteil eines Rorschach-Klecksbildes, auf das sich Beliebiges projizieren lässt“<sup>423</sup>. Die dabei entstehenden Sprachfiguren übersteigen den Begriff der Metapher, denn sie sind „nicht rückführbar auf ein ‚eigentlich Gemeintes‘“<sup>424</sup>. Es geht hier nicht um vordergründige Innovation als bewusste Absetzung zur Vergangenheit, sondern um die je eigene Schöpfung.

Ähnliche Aspekte lassen sich auch am *Spiegel im Spiegel* hervorheben. Klimek bemerkt, dass Ende den Leser dazu bringt, „das Denken in starren Begriffen aufzulösen, in dem [sic!] dieser dasselbe Wort in seinen verschiedenen Kontexten selbst mit einer neuen Bedeutung füllen muss“<sup>425</sup>. Damit möchte ich den Gedanken verbinden, dass der Text seine poetischen Traumbilder in ein selbstreferenzielles Bezugssystem – einen bedeutungsgeladenen Kosmos – einbindet, ohne dass sie dadurch erklärbarer würden (im Gegenteil!). Innerhalb dieses Systems kommt jedem seiner Elemente durch die wechselseitige Beleuchtung (oder Verdunkelung) ein semantische „Plus“ zu, wie auch das Ganze mehr ist als die Summe seiner Teile. Das alchemistische (oder hermetische) Kunstwerk kennt nicht den einen Sinn – aber es ist nicht sinnlos und nicht beliebig.<sup>426</sup> Ende selbst zieht eine Parallele zu dieser Kunstauffassung, wenn er den künstlerischen Prozess als „eine Art von alchemistischem Umwandlungsprozess“<sup>427</sup> betrachtet. Gemeint ist hier die Verwandlung äußerer Bilder in innere (und umgekehrt). Als Problem unserer technisierten Zeit beschreibt

---

<sup>420</sup> Vgl. ebd., S. 164ff. Hierzu passt die Feststellung, dass „[d]er Innovationszwang der Moderne [...] ersetzt wird durch die Forderung [S. 82] nach Variation als permanente Reflexion“ (Baumgartner: *Macht und Ohnmacht der Bilder*, S. 81f.), was „vermutlich weniger mit Dekonstruktion zu tun [hat], was uns postmoderne Philosophie weismachen will, als mit dem Ausdruck eines strukturellen Pluralismus von Feldern der Realität“ (ebd., S. 82).

<sup>421</sup> Kleefeld: *Mysterien der Verwandlung*, S. 158.

<sup>422</sup> Ebd., S. 163.

<sup>423</sup> Ebd., S. 164.

<sup>424</sup> Ebd., S. 145.

<sup>425</sup> Klimek: *Künstlerische Labyrinth*, S. 12.

<sup>426</sup> So äußert sich Klimek zum *Spiegel im Spiegel*: „Auch wenn die Bedeutungsebene des *Spiegel im Spiegel* nur sehr subjektiv erschließbar ist, so verbirgt sich hinter dem gesamten Buch doch eine literarische Virtuosität des Autors, welche die vermeintlich willkürliche Kombination nicht zusammenpassender Elemente zu einer künstlerischen Einheit verbindet.“ (ebd., S. 14)

<sup>427</sup> Raeune: *Geschichten aus Phantasien* (Filmdokumentation).

er, „dass wir umgeben sind von einer Umwelt, die wir zwar selber geschaffen haben, in der wir uns aber nicht wiedererkennen können [...]. Und ich glaube, solange uns das nicht gelingt, solange gibt's keine Kultur.“<sup>428</sup> Er beschreibt damit eine Situation, in welcher Tradiertes nicht mehr trägt, aber adäquate künstlerische Formen der Welterschließung erst zu finden sind.<sup>429</sup>

Das zuletzt Ausgeführte bestätigt, dass der Schriftsteller aus Endes Sicht kein Mimetiker und Literatur insofern keine (oberflächlich verstandene) Mimesis ist. Man könnte vielmehr insofern eine Entsprechung zur Traumstruktur erkennen, als dass der Autor bewusst tut, was der Traum unbewusst leistet: ein neues Beziehungssystem von bekannten Objekten schaffen, Außenbilder in Innenbilder verwandeln. (vgl. hierzu meine Darstellungen zum Traumtheater in Kap. 4.2.2) Ende ist in der Kritik der Mimesis im traditionellen Verständnis also mit Iser konkordant. Nur im Sinne eines revidierten Mimesisverständnisses, das mit dessen Begriff der „deformierten“ Wirklichkeit verbunden werden kann, mag man Annäherungen versuchen. Ende aber gebraucht andere Bezeichnungen. Für ihn gleicht der Dichter einem Alchemisten, der einen Prozess der Verwandlung durchführt, einem „Magier“, der das ihm vorliegende Material seinem Willen unterwirft, bzw. einem Gaukler, der alles in sein Spiel einbezieht (wie die Gaukler im *Spiegel im Spiegel* in T VI)<sup>430</sup>.

Gerade in diesem Punkt – dem Spiel – begegnen sich nun Iser und Ende. Auf dieses läuft letztlich bei beiden alles zu. Wenn man die Grundbegriffe, die Iser insbesondere im *Akt des Lesens* entwickelt, aus der Perspektive des späteren Werkes *Das Fiktive und das Imaginäre* neu betrachtet, so dienen diese nur dazu, das „Spiel“ des Textes zu beschreiben, d.h. das Spiel, das der Text in sich selbst darstellt, aber auch im Hinblick auf seine Kommunikation mit dem Leser. Iser setzt fiktionale Texte zunächst als „Selbstausslegung des Menschen“<sup>431</sup> und sucht nach „eine[r] Anlehnung an menschliche Dispositionen [...], die zugleich auch Konstituenten von Literatur sind“<sup>432</sup>. Er findet sie im Fiktiven und im Imaginären, die „den Ort ihrer Prädikate selbst [produzieren], da sie ebenso grundlos sind wie das Spiel, durch das sie in Erscheinung treten“<sup>433</sup>, so dass „sich das Wie des Spielens nur in der Ausdifferenzierung von Spielmöglichkeiten manifestieren [kann]“<sup>434</sup>. In der Literatur ist

---

<sup>428</sup> Adams: *Zu Besuch bei Michael Ende* (Filmdokumentation).

<sup>429</sup> In diesem Kontext möchte ich abermals auf Baumgartner verweisen, welcher der Kunst sowohl eine bewahrend-stabilisierende Funktion als auch das Potenzial zuspricht, sich die Welt zu erschließen. (Baumgartner: *Macht und Ohnmacht der Bilder*, S. 39–46)

<sup>430</sup> Vgl. auch Endes Gedicht *Der Gaukler* in Boccaius: *Michael Ende*, S. 186. Was immer der Gaukler findet, zwingt er, solange es ihm gefällt „in den Wirbels seines Spiels“ (ebd., S. 187) hinein.

<sup>431</sup> Iser: *Das Fiktive und das Imaginäre*, S. 14.

<sup>432</sup> Ebd.

<sup>433</sup> Ebd., S. 466.

<sup>434</sup> Ebd., S. 431.

Spiel eine dynamisch zu verstehende Struktur, welche „das Ineinander von Fiktivem und Imaginärem reguliert“<sup>435</sup> bzw. „die Ko-existenz von Fiktivem und Imaginärem“<sup>436</sup>.

Anhand eines Überblicks über philosophische Positionen leitet Iser unterschiedliche Begriffe des Imaginären her, die es mal als Vermögen, mal als Akt und mal als radikal Imaginäres, das die gesellschaftlichen Institutionen konstituiert, bestimmen. Er resümiert, dass es „kein sich selbst aktivierendes Potential [ist], sondern [...] der Mobilisierung von außerhalb seiner [bedarf], sei es durch das Subjekt (Coleridge), das Bewußtsein (Sartre) oder die Psyche und das Gesellschaftlich-Geschichtliche (Castoriadis)“<sup>437</sup>. Es tritt unwillkürlich auf, z.B. als Traum oder Halluzination. Im Text wird es einbezogen in Form einer „Grenzüberschreitung [...], die vom Diffusen zum Bestimmten führt“<sup>438</sup>.

Der Spielcharakter zeigt sich dort in mehreren unterschiedlichen Aspekten. So etwa durch Fiktionssignale, die dem Leser klar machen, dass er es mit einem fiktionalen Text zu tun hat, der seine eigene Art von Rezeption erfordert, da die Signifikanten keine Signifikate haben, so dass eine „spielerische“ Auffassung möglich ist. Denn das, was bezeichnet wird, existiert nicht, insofern es sich um eine fiktive Welt handelt. Karte und Territorium fallen, vergleichend gesprochen, zusammen. So entsteht „ein Spielraum, durch den der gespaltene Signifikant zur Spielanzeige wird. – Was nicht mehr gilt, ist eindeutig, was dadurch erreicht werden soll, bleibt offen und kann folglich nur erspielt werden.“<sup>439</sup> Z.B. lassen sich die semantischen, wechselseitigen Spiegelungen der neu zusammengefügtten Realitätspartikel, die neue Bedeutungen generieren und andere Bezüge aufrufen, um sie durchzustreichen, als Spiel begreifen. Gleiches gilt für die Gleit- und Kippbewegung zwischen eher symbolisch gemeinter oder nachahmender Darstellung sowie für die Wechselwirkung zwischen Text und Leser. Zudem kann man in jedem Textspiel nach Iser unterschiedliche Arten von „Spielen“ ausmachen, die er als Ausdruck anthropologischer Disponiertheiten begreift und die zumeist in Mischungsverhältnissen vorliegen: „[D]ie jeweiligen Haltungen vermögen sich erst durch Spiele in ihrem Nuancenreichtum zu konstituieren und bedürfen der Spiele nicht zuletzt deshalb, weil durch diese eine Selbsterfahrung möglich wird, die nicht mehr unter der Kontrolle des Bewußtseins steht.“<sup>440</sup> Mit Roger Caillois unterscheidet er „agôn“ als Wettstreit, „alea“ als das Moment der unvorhersehbaren Entwicklung (des Zufalls oder

---

<sup>435</sup> Ebd., S. 15.

<sup>436</sup> Ebd., S. 408.

<sup>437</sup> Ebd., S. 377.

<sup>438</sup> Ebd., S. 22.

<sup>439</sup> Ebd., S. 427.

<sup>440</sup> Ebd., S. 447.

Schicksals, je nach Sprachgebrauch), „mimicry“ als den Versuch der Illusionserzeugung und „ilinx“ als den Versuch, die Realität durch rauschhafte Zustände zu übersteigen.

Ende beschreibt sein Literaturverständnis auch, indem er auf das Spiel rekurriert: „Meine ganze künstlerische Konzeption beruht auf den Spielen [...] Für mich ist Kunst Spiel im allerhöchsten Sinne.“<sup>441</sup> Im *Spiegel im Spiegel* will er, wie von mir einleitend bereits angeführt, den Leser explizit einladen „zu einem freien Spiel [...], bei dem Vorstellungs- oder Bewußtseinsinhalte ständig aufgelöst oder verwandelt werden“<sup>442</sup> (solve et coagula!). Die Bedeutung des „Spiels“ sowie Endes Anschauungen sollen anhand von konkreten Beispielen in Kap. 6.3 erörtert werden. Hier sei nur in allgemeiner Hinsicht auf die grundlegenden theoretischen Entsprechungen aufmerksam gemacht sowie darauf, dass das Buch wiederholt selbst Inszenierungen des Spiels thematisiert, was dessen reflexiven Charakter unterstreicht. Bei Ende kommt „alea“ etwa dort vor, wo der im Korridor wartende Schauspieler in T XXVII selbst nicht weiß, welche Erkenntnis ihm im Spiel seiner Rolle werden wird und wie das Stück endet; auch der Leser erfährt es nicht. Zudem kann man im *Spiegel im Spiegel* insbesondere zwei noch grundlegendere, gegenläufige Spielprinzipien studieren: „Das freie Spielen muß [...] gegen ein Beenden spielen und das instrumentelle gegen sein Zerspieltwerden.“<sup>443</sup> Dies bedeutet, dass das vorherrschende freie Spiel sich im Buch in der prinzipiell unendlichen Metamorphose von Figuren, Szenarien etc. anzeigt, während das instrumentelle Spielen stets ein Auslaufen ins Formlose verhindert, d.h. geschaffenen Welten eine je Sinnbildung ermöglichende Stabilität und Konturiertheit (Abgeschlossenheit) verleiht.

Aus der Perspektive des Spiels als Struktur, in der Fiktives und Imaginäres, wie beschrieben, ineinandergreifen, soll – diesen Punkt abschließend – nochmals ein Rückblick auf die Mimesis versucht werden. Es wird deutlich, dass Iser in *Das Fiktive und das Imaginäre* ein Modell entwickelt, das gerade das „solve et coagula“ als nicht mit der Mimesis gleichzusetzendes Prinzip etabliert. Er begreift Kunst bzw. Literatur nicht einfach als Nachahmung, setzt aber auch Fiktion nicht als Gegensatz zu Realität, sondern kommt zu einer dynamischen Triade. Das (sich durch den intentionalen Charakter vom Imaginären unterscheidende) Fiktive macht Imaginäres dabei an Reales anschließbar, wobei es ihm Form verleiht.<sup>444</sup> Man sieht hieran, dass die Leistung der Fiktion darin besteht, zwei Bereiche in einem mittleren dritten auf je eigene Weise zu verbinden, so dass aus diesem etwas Neues – Literatur – entsteht. Das Gegebene wird lediglich dergestalt wiederholt, dass „sich die

---

<sup>441</sup> Braun: ‚*Verwandt’ mit E.T.A. Hoffmann, Tieck und Kafka* (Interview), S. 3985.

<sup>442</sup> <http://www.oobe.ch/ende02.htm>. (Brief Endes an Zurfluh, 25.08.1988)

<sup>443</sup> Iser: *Das Fiktive und das Imaginäre*, S. 408.

<sup>444</sup> Diese Verschränkung ist notwendig, denn: „Ohne Gliederung bliebe die Vorstellung ozeanisch; ohne Vorstellung bliebe die Markierung gegenstandslos.“ (ebd., S. 474)

wiederkehrende Realität zum Zeichen und das Imaginäre zur Vorstellbarkeit des dadurch Bezeichneten aufheben“<sup>445</sup>. Iser spricht darum vom „Textspiel als Transformation seiner Referenzwelten“<sup>446</sup>. Literatur „kann weder Kompensation noch Vollendung [...], geschweige denn eine Widerspiegelung sein, die – sofern man die Spiegelmetapher ernst nimmt – nur das zurückwerfen könnte, was ist“<sup>447</sup>. In anderer Weise ist sie aber doch ein Spiegel, nur ein – wenn man so sagen darf – „dynamischer“. Das heißt: kein Spiegel, der lediglich Abbilder produziert, sondern in dem sich das Vorhandene neu zusammenfügt, „ein Spiegelort, in dem alles zurückgeworfen, gebrochen, ineinander- und ausgespiegelt wird, was in diesen eintritt“<sup>448</sup>. Dies geschieht durch Selektieren, Kombinieren und Gewichten, wobei es zu vielfältigen Effekten wie Überlagerung und Verdichtung kommt. „[D]iese Spiegelwelt [gewinnt] ihre Eigentümlichkeit dadurch, daß in ihr zwar die Lebenswelt in unvorhersehbaren Brechungen wiederkehrt, zugleich aber den Bruch mit jener Welt verkörpert, die sie ausspiegelt.“<sup>449</sup> Dergestalt begriffen, drückt sich in der Spiegelmetapher weniger das Resultat (Abbild) als ein Prozess aus. Und so lässt sich auch der Titel von Endes Werk interpretieren. *Der Spiegel im Spiegel* lenkt die Aufmerksamkeit ebenfalls auf die Vorgänge, die für die Lektüre maßgeblich sind und sich zwischen Text und Leser abspielen. Im Hinblick auf das Prozesshafte liegt ein weiterer Aspekt vor, der den traditionellen Mimesis-Begriff übersteigt. Denn der Rezipient schafft im Erkennen das Wahrgenommene in sich unwillkürlich nach, ist also schon insofern Schöpfer, „wengleich die nachgeahmten Wahrnehmungsbedingungen wiederum nicht Gegenstand der durch das Bild beabsichtigten Mimesis sind“<sup>450</sup>.

Ein spezieller Punkt, weshalb Literatur nicht einfach als Nachahmung von Gegebenem verstanden werden kann, liegt außerdem in dem Doppelungscharakter von Fiktionalität. Hiermit meint Iser ein Bündel von grundlegenden Eigenschaften von Literatur, von denen hier nur einige erwähnt seien. Eine Doppelung liegt zunächst dahingehend vor, dass etwas bezeichnet wird, was nicht existiert. Es handelt sich auf Rezipientenseite also darum, die dargestellte Welt „nicht nur so zu sehen, als ob sie eine sei, sondern sie auch als eine Welt zu verstehen, die es empirisch so nicht gibt“<sup>451</sup>, was der Leser schon anhand von konventionsstabilisierten Fiktionssignalen erkennt. Durch diese „Klammer [des Als-Ob; B.S.] ist immer die Gegenwart eines umfassenden Zweckes angezeigt, der seinerseits gar keine

---

<sup>445</sup> Ebd., S. 20.

<sup>446</sup> Ebd., S. 481.

<sup>447</sup> Ebd., S. 508.

<sup>448</sup> Ebd., S. 146.

<sup>449</sup> Ebd., S. 468.

<sup>450</sup> Ebd., S. 488.

<sup>451</sup> Ebd., S. 391.

Qualität der im Text wiederholten Welt sein kann<sup>452</sup>. Sie „spaltet die Einstellung des Rezipienten in eine natürliche und eine künstliche auf“<sup>453</sup>. So ist „die dargestellte Welt des Textes nicht mehr ausschließlich mimetisch“<sup>454</sup> zu verstehen. Hinzu kommen die Literatur allgemein kennzeichnenden Doppelbewegungen, etwa indem „die Realitätspartikel [...] durch ihre Zuständlichkeit, die Phantasmata der Einbildungskraft durch ihren Realitätsbezug überschritten [werden]“<sup>455</sup>. Auch, insofern im Erzeugen einer Welt die ursprünglichen Kontexte oder semantischen Konnotationen der integrierten Realitätspartikel teils eliminiert, aber assoziativ mit aufgerufen werden, manifestiert sich im fiktionalen Text eine Doppelbewegung, nämlich die „von Nichten und Hervorbringen“<sup>456</sup>. Inszenierung ist sogar Doppelung par excellence, „nicht zuletzt, weil in ihr die Bewußtheit herrscht, daß diese Doppelung unaufhebbar ist“<sup>457</sup>. Auch die Rezeption betrifft insofern einen Selbsterfahrungsmöglichkeiten beinhaltenden Doppelungsaspekt: „Wird der Leser durch die Betätigung seiner Vermögen zum Spieler, so vermag er sich in dieser Rolle auch zu gewärtigen.“<sup>458</sup> Dies ist sogar eine einzigartige Möglichkeit: „Was nie gegenwärtig zu werden vermag, was der Wißbarkeit entzogen ist und der Erfahrbarkeit verschlossen bleibt, kann nur durch Darstellung ins Bewußtsein treten [...]“<sup>459</sup>. Gerade T I macht den Leser auf diese Doppelungsaspekte und Selbsterfahrungsmöglichkeiten aufmerksam. (vgl. Kap. 6.1)

So viel zu den Punkten größerer Nähe zwischen Autor und Literaturwissenschaftler. Diskrepanzen zwischen Iser und Ende ergeben sich offensichtlich bei dem Begriff der Leerstelle. Ende selbst hat ihn nach Roman Hocke (Telefonat vom 02.11.2008) geradezu „gehasst“, weil er zu der falschen Vorstellung verleite, der Leser habe gleichsam nur die Partien „auszumalen“, die der Autor ihm frei gelassen habe.<sup>460</sup> Dagegen entspringe die sich einstellende Imagination immer als ganze der Phantasie des Rezipienten und wäre dementsprechend als eine eigene (Neu-)Schöpfung anzusehen. Diese Kritik ähnelt Iser's Einwänden gegen Ingardens Charakterisierung der Unbestimmtheitsstellen, wobei zu berücksichtigen ist, dass es sich hier um eine Zurückweisung der Begriffswahl, nicht zwingend der Begriffsdefinition handelt. Trotz mancher eher „mechanisch“ klingenden

---

<sup>452</sup> Ebd., S. 389.

<sup>453</sup> Ebd., S. 391.

<sup>454</sup> Ebd., S. 42.

<sup>455</sup> Ebd., S. 214.

<sup>456</sup> Ebd., S. 420.

<sup>457</sup> Ebd., S. 511.

<sup>458</sup> Ebd., S. 477.

<sup>459</sup> Ebd., S. 512.

<sup>460</sup> Zu seiner Begriffswahl bemerkt Iser: „[I]t might be more appropriate to designate the marginal or horizontal position as a vacancy and not as a blanc [...]“ (Iser: *Interaction between Text and Reader*, S. 37)

Beschreibungen besteht Iser auf der Vorstellung eines dynamischen Prozesses, denn: „Die Leerstellen machen den Text adaptierfähig und ermöglichen es dem Leser, die Fremderfahrung der Texte im Lesen zu einer privaten zu machen.“<sup>461</sup> Aber sind es wirklich die Leerstellen, nicht (auch oder zuvorderst) die manifesten Positionen, aus denen sich die Bedeutung ergibt? Ist das Herstellen der Anschlüsse tatsächlich allein Sache des Lesers?

Hierzu halte ich die folgenden Gesichtspunkte bedenkenswert: Saße plädiert, im Bewusstsein, dass Iser seine im ersten Entwurf sehr starke Betonung des Leserpols im Akt des Lesens relativiert hat, schon 1978 für eine stärkere Berücksichtigung des Textes.<sup>462</sup> In seinem im gleichen Jahr erschienenen Beitrag *Das kommunikative Handeln des Rezipienten* verfolgt er einen eigenen Ansatz, mit dem er den Vorgang der Bedeutungskonstitution zu bestimmen versucht. Nach einer Einführung, die ihren Schwerpunkt auf der Bedeutung der Sprache als Verständigungsmittel und für uns als Handelnde hat, hält er fest, dass auch der Begriff „Literatur“ „als Rahmenbedingung literarischer Produktion fungiert“<sup>463</sup>, woraus folgt, dass

[d]ie einzelnen Textelemente [...] nicht mehr so verknüpft werden [müssen], daß der Spielraum des Übergangs von der Ausdrucksebene zur Inhaltsebene möglichst klein wird, [...] sondern sie können in ein vielfältiges Beziehungsgeflecht so eingebunden werden, daß ein großer Spielraum von Übergangsmöglichkeiten besteht.<sup>464</sup>

Nicht (wie üblich) das Bezeichnete, sondern das sprachliche Zeichen selbst bzw. dessen Gebrauch gerät bei literarischen Texten also in den Fokus der Aufmerksamkeit, wie es der ästhetischen Intention bzw. Distanz entspricht. Damit würde man Iser insofern in Einklang bringen können, als dass dieser Literatur als aus dem alltäglichen Verwendungszusammenhang herausgelöste Rede versteht. Jedoch formuliert Saße eine mittlere Position, wonach der Leser weder über den Text noch der Text über den Leser herrscht. Ein ästhetischer Text ist aus seiner Sicht anders als bei Iser kein

aufgrund seiner Leerstellen depotenzierter Text, sondern er ist ein aufgrund seiner Überdeterminierung potenziertes Text. Damit ist er aber auch nicht von der Art, wie Gadamer ihn sich denkt. Denn seine Überdeterminierung ist nicht als Spezifizierung der zu empfangenden ‚Botschaft‘ zu verstehen, sondern als Vervielfältigung möglicher Bedeutungen.<sup>465</sup>

Saße fasst es so auf, dass für den Übergang von der Ausdrucks- zur Inhaltsseite (d.h. hier für die Zuordnung der ausdrucksseitigen Elemente zu einem Konzept, das sie einem

---

<sup>461</sup> Iser: *Die Appellstruktur der Texte*, S. 34.

<sup>462</sup> Vgl. Saße: *Die Sorge des Lesers*, S. 268.

<sup>463</sup> Saße: *Das kommunikative Handeln des Rezipienten*, S. 106.

<sup>464</sup> Ebd., S. 108.

<sup>465</sup> Ebd., S. 117.



einheitlichen Inhalt zuweist) nicht ausgesparte Anschlüsse entscheidend sind, wie Iser meint. Als maßgeblich gelten ihm vielmehr die gesteigerten Anschlussmöglichkeiten: „Der Text ist für den Rezipienten dann kein Mangel, den er zu kompensieren hat. Nicht der depotenzierte Text, sondern der potenzierte wird dem Rezipienten zum Potential, das er durch Reduktion realisiert.“<sup>466</sup> Der Leser muss den Text also individuell – in einem anderen Sinne als Ingarden diesen Begriff gebraucht – „konkretisieren“, d.h. ihm eine Bedeutung zuweisen, wobei andere Möglichkeiten zwar negiert werden, jedoch nicht zwingend. Dadurch werde erkennbar, „daß die Bedeutungen sich nicht unmittelbar auf außersprachliche Realitäten beziehen, sondern sprachvermittelt sind“<sup>467</sup>. Dieser Standpunkt ist durchaus auch mit Ecos Literaturtheorie und dem Begriff des offenen Kunstwerks kompatibel; dieses wäre als ein in gesteigertem Maße überdeterminiertes anzusehen, da es viele Konkretisierungsmöglichkeiten böte.<sup>468</sup>

Aus dieser Perspektive würde sich meines Erachtens auch das komplexe, simultane Sinngeschehen, wie ich es oben anhand der „alchemistischen“ Lyrik beschrieb, gut erfassen lassen. In der Untersuchung der Struktur des *Spiegel im Spiegel* werde ich wieder auf diese Gesichtspunkte zurückkommen, dann allerdings auch Kuhangels Theorie miteinbeziehen, die ein Erklärungsmodell dafür liefert, welche Rolle der „Fülle“ und welche Rolle der „Leere“ in der Bedeutungskonstitution im Hinblick auf die Leserbeteiligung und die Pluralität der Interpretationsmöglichkeiten zuzuschreiben sind. Diese Perspektive könnte Endes Verständnis, wonach die Bedeutungskonstitution als Ganzes Ergebnis einer individuellen Auseinandersetzung mit dem Werk – den formulierten wie den unformulierten Positionen – ist, am nächsten kommen. Zu vermuten bleibt allerdings, dass ein Autor wie Ende aufgrund seiner besonderen weltanschaulichen Disposition weniger über die wirkungsästhetische Theorie als über mystische Ideen einen Zugang zur Bedeutung der „Leere“ in einem Text gefunden haben dürfte, wie er sie etwa im Gedankengut des für ihn wichtigen Chassidismus antreffen konnte.<sup>469</sup> Womöglich wäre es in diesem Sinne sogar erwünscht, die Leerstellen gar nicht in jedem einzelnen Fall „auszufüllen“, sondern als „Geheimnis“ stehen zu lassen. Wichtig dürfte auch der Bezug zu Laotse sein, den Ende schon früh kennenlernte.<sup>470</sup> Es wird berichtet, dass Ende sich gerne auf ihn berufen habe, indem er sagte: „Aus Ton macht man

---

<sup>466</sup> Ebd., S. 119.

<sup>467</sup> Ebd., S. 133.

<sup>468</sup> Auch bei Eco vollzieht sich, wie Saße thematisiert, eine Verlagerung des Augenmerks von der Information bzw. der Botschaft eines Textes auf das kommunikative Verhältnis zwischen ihr und dem Empfänger.

<sup>469</sup> Womöglich würde Ende eher die chassidische Vorstellung entgegenkommen, wonach das tiefste Geheimnis der Tora nicht in den Buchstaben liege, sondern in dem Weiß, dem Nicht-Geschriebenen dazwischen, das erst in der kommenden Welt verstanden werden könne. (vgl. Langer: *Neun Tore*, S. 122)

<sup>470</sup> Laotsees *Tao-te-king* zählte zu den Büchern, die Ende im 2. Weltkrieg während seiner Unterbringung im Haus Roseneck „am Herzen lagen“ (Bocarius: *Michael Ende*, S. 111).

Krüge, aber das Leere zwischen dem gebrannten Ton macht das Wesen des Kruges aus.“<sup>471</sup>  
So erklärt er speziell im Hinblick auf den *Spiegel im Spiegel* im Juni 1995 gegenüber Toshio Tamura (der mir den Wortlaut dankenswerterweise in deutscher Sprache zugänglich machte):

[D]er *Spiegel im Spiegel* war eben ein Konzept, in dem ich versucht habe mal das Aufeinanderfolgen der Bilder nach einem ganz anderen Gesichtspunkt, nach einem gleichsam musikalischen Gesichtspunkt zu finden und nicht mehr nach einem logisch kausalen. Es haben alle möglichen Gedanken dabei eine Rolle gespielt. Z.B. auch die Frage einer negativen Dramaturgie, d.h. so wie man mit einem gewissen Recht sagen kann, daß an einem griechischen Tempel nicht die Säulen das wichtige sind, sondern der Zwischenraum zwischen den Säulen. Also das, was man nicht sieht, das, was ausgespart wird, ist eigentlich das wichtigste.

Neben der Differenz angesichts des Leerstellenbegriffs ergibt sich eine unterschiedliche Akzentuierung im Hinblick auf die Funktion von Literatur. Ich habe im vorigen Kapitel gezeigt, wie Iser die kritische Aufgabe von Literatur beschreibt, insofern beim Leser eine Differenzierung seiner Einstellung (z.B. im Sinne einer Revision von Vorurteilen) bewirkt werden kann. Jedoch ist das, was Literatur zu leisten vermag, damit nur zur Hälfte (also einseitig) bestimmt. Auch wenn Iser sich gegen eine scheinbare „Negativität“ wendet, deren „strategische Funktion für eine auf Affirmation bedachte Literatur“<sup>472</sup> nutzbar gemacht wird, wobei sie zugleich aufhörte, Negativität zu sein, da sie „im Dienst einer die Welt komplettierenden Idee [stünde], die eine utopische Vollendung vorspiegelte“<sup>473</sup>, hat man nicht den Eindruck, als gäbe es die Möglichkeit einer wie immer gearteten positiven oder affirmativen Literatur, die nicht trivial oder propagandistisch wäre.<sup>474</sup> Dies aber wäre für einen Autor wie Ende ein wesentlicher Aspekt. Dieser verkennt durchaus nicht, dass zur Literatur eine „kritische Funktion“<sup>475</sup> gehört, denn „das ist eine notwendige Funktion“<sup>476</sup>. Auch bei ihm selbst finden sich vielfach kritische Töne – im *Spiegel im Spiegel* z.B. in T IV, in der die Irrationalität des sich gleichsam selbst bis ins Unbegrenzte vermehrenden Geldes beschrieben wird. Bei einem sich aktiv mit dem Zeitgeschehen auseinandersetzenen Autor dürfte man freilich kaum anderes erwarten, als dass sich die Gegenwartsproblematik in seinem Schaffen niederschlägt. Jedoch liegt für Ende in der kritischen Funktion von Literatur nicht deren „einzige und gewiß nicht die wichtigste“<sup>477</sup>. Ohne dass er seinen Standpunkt „zur

---

<sup>471</sup> R. Hocke/Kraft: *Michael Ende*, S. 121.

<sup>472</sup> Iser: *Der Akt des Lesens*, S. 354.

<sup>473</sup> Ebd.

<sup>474</sup> Bonnemann spielt auf eine mögliche Einseitigkeit Iserns an, wenn er fragt: „Ist die sogenannte ‚Höhenkammliteratur‘ aus Iserns Perspektive letztlich doch eine erzieherische Literatur, die habituelle Denkmuster nach den Idealen der Aufklärung entlarvt?“ (Bonnemann: *Der implizite Leser*, S. 94)

<sup>475</sup> Beuys/Ende: *Kunst und Politik*, S. 105.

<sup>476</sup> Ebd.

<sup>477</sup> Ebd.

allgemeinen Doktrin erheben möchte<sup>478</sup>, sondern vielmehr die Pluralität der unterschiedlichen Ansätze gewürdigt wissen will, versteht er sich zunächst primär als „Geschichtenerzähler“<sup>479</sup>, dem es vorrangig um das Neue geht, das durch Kunst bzw. Literatur in die Welt zu treten vermag, mithin die „produktive“ Seite. So sagt Ende bspw.: „Alle Gesellschaftskritik setzt einen gemeinsamen Wert voraus, nämlich den Wert des Menschen. Es ist Aufgabe der Dichter, diesen Wert immer von neuem zu schaffen [...]“<sup>480</sup> Und an anderer Stelle: „Das neue Wahrnehmen, das durch van Gogh möglich geworden ist, führt zu einem neuen Bewußtsein, und das neue Bewußtsein schafft sich neue Gesellschafts- und Lebensformen.“<sup>481</sup> Dabei betont er die Notwendigkeit einer positiven Utopie: „Die Anziehungskraft eines Wunschbildes, das viele gemeinsam haben, wäre wirksamer als alle Kritik am Bestehenden. [...] Man kann in das Neue nicht hinüberspringen, wenn man nicht weiß, in welche Richtung man springen soll.“<sup>482</sup> Er sieht den modernen Menschen an einem Nullpunkt angelangt, an dem die alten Werte aufgelöst sind, „und nur, indem wir den Mut haben, dort hineinzuspringen in dieses Nichts, können wir [...] ein neues Phantásien, d.h. eine neue Wertewelt aufbauen“<sup>483</sup>. Ende rekurriert hier nicht nur auf *Die Unendliche Geschichte*, in der das Nichts die Innenwelt des Menschen zu vernichten droht. Auch T X ist „mitzitiert“, in welcher sich die Hauptfigur zuletzt genötigt sieht, nach Auflösung der vertrauten Welt den Sprung ins Nichts zu wagen. Ende schließt damit an das Denken seines Vaters an, der diese Zusammenhänge in seinem unveröffentlichten Aufsatz über *Tod und Auferstehung* beschreibt. Damit geht einher, dass – Lehmann zufolge – das Kunstwerk seit der Renaissance zunehmend als solches, d.h. nicht mehr nur in seinem Verweischarakter auf eine religiöse Ordnung, als relevant erlebt wird. „In der Konsequenz entfaltet sich so ein Spiel der ‚Wirklichkeiten‘ zwischen Künstler und Rezipienten.“<sup>484</sup> Dies beinhaltet eine Aufwertung des letzteren, der an dem schöpferischen Vorgang und ergo auch an der Bildung neuer Werte beteiligt wird.

Von Ende her gedacht würde die „Leerstelle“ (d.h. hier der „blinde Fleck“) der Wirkungsästhetik Isers also darin bestehen, dass sie eine bejahende Funktion von Literatur von ästhetisch hohem Rang, wie sie seines Erachtens in unserer Zeit gefordert wäre, außen vorlässt. Dabei geht es nicht darum, eine gegenwärtige Ordnung zu stabilisieren, sondern eine künftige zu antizipieren. Eine Erweiterung der Theorie durch eine ins Einzelne gehende

---

<sup>478</sup> Ebd.

<sup>479</sup> Ebd., S. 79.

<sup>480</sup> Ende: *Zettelkasten*, S. 186.

<sup>481</sup> Beuys/Ende: *Kunst und Politik*, S. 108; Eigenname im Original kursiv gesetzt.

<sup>482</sup> Ende/Eppler/Tächl: *Phantasie/Kultur/Politik*, S. 118.

<sup>483</sup> Ende/Krichbaum: *Die Archäologie der Dunkelheit*, S. 67.

<sup>484</sup> Lehmann: *Das Nichtmimetische, als ontologische Struktur des ikonischen Rätsels*, S. 115.

Beschreibung, wie der Leser als Mitschöpfer neuer oder neugefasster Wertsysteme und Lebensmodelle einbezogen wird, müsste somit als ein Desiderat bezeichnet werden. Was den *Spiegel im Spiegel* angeht, fällt allerdings auf, dass Ende sich positiver Zukunftsbilder (Utopien) beinahe ganz enthält. Dies dürfte insbesondere mit dem grundsätzlich düsteren Charakter des Buches zu tun haben, aber auch damit, dass die Traumvisionen sich darauf beschränken, zwar auf das „Ich“ des Rezipienten und damit auf dessen schöpferische Potenz aufmerksam zu machen, aber offenlassen, wie die aus dem Ich „geschöpften“ Werte und das ihnen gemäße Handeln konkret aussehen könnten. Vielleicht ist das Werk in einer Zeit, welche gerade auch die Gefahren ideologisch vereinnahmender Propaganda kennenlernte, in seiner Vorsichtigkeit darum ein desto angemessenerer Schritt nach vorne. Was den Entwurf von Utopien angeht, sagt Ende in selbstkritischer Bescheidenheit, dass er zwar ständig daran arbeite, aber redlicherweise noch nicht weiter gehen könne, als er es bislang getan habe: „Man muß gerade auf die[S. 127]sem Gebiet sehr bedachtsam vorgehen, [...] man darf sich auch nicht vom guten Willen verführen lassen. [...] Dann ist es eben nur noch gut gemeint und – wie Liebermann richtig gesagt hat – Kunst ist das Gegenteil von gut gemeint.“<sup>485</sup>

### 3.2 Offenheit

#### 3.2.1 Umberto Ecos Theorie des ‚offenen Kunstwerks‘

Die wiederholten Zitate Ecos im *Akt des Lesens* zeigen, dass Iser seine Theorie in Kenntnisnahme von Ecos früheren Arbeiten entwickelt hat.<sup>486</sup> Eco wiederum erkennt in *The Limits of Interpretation*, dass sich in Iser's Werk *Der Akt des Lesens* eine semiotisch-strukturelle Entwicklungslinie der Literaturwissenschaft, der er sich selbst zurechnet, und eine hermeneutische verbinden. Nahe sind sich beide Autoren insbesondere in einer Auffassung, die Eco in einem von Iser angeführten Zitat formuliert: „Aufgabe der Kunst ist es weniger die Welt zu erkennen, als Komplemente von ihr hervorzubringen, autonome Formen, die zu den schon existierenden hinzukommen und eigene Gesetze und persönliches Leben offenbaren.“<sup>487</sup> Hieraus ergibt sich, dass Kunst nicht „definieren“, sondern vielschichtige Erfahrungen vermitteln will, was unterschiedlichen Interpretationsansätzen Vorschub leistet.

---

<sup>485</sup> Ende/Eppler/Tächl: *Phantasie/Kultur/Politik*, S. 126f.

<sup>486</sup> Vgl. Iser: *Der Akt des Lesens*, S. 106f., 114, 148, 155, 203, 260, 283, 324.

<sup>487</sup> Ebd., S. 283. Dies geht konform mit Endes *Brief an einen Welterklärer*, demzufolge es nicht Aufgabe der Kunst sei, Erkenntnisse darzustellen, sondern Lebensgebärden auszudrücken. So sagt Eco im nämlichen Kontext, „daß in jeder Epoche die Art, in der die Kunstformen sich strukturieren [...], die Art, wie die Wissenschaft oder überhaupt die Kultur dieser Epoche die Realität sieht, widerspiegelt“ (Eco: *Das offene Kunstwerk* [urspr. *Opera aperta*], S. 46).

Eco, der den Begriff des offenen Kunstwerks mit seiner 1962 erschienenen grundlegenden Arbeit<sup>488</sup> vorstellte, bezieht alle Künste und auch Entwicklungen in Wissenschaft und Philosophie mit ein. Er nennt zunächst musikalische Kompositionen, die insofern „offen“ sind, als dass sie „vom Interpreten im gleichen Augenblick, in dem er sie vermittelt, erst vollendet [= aus einzelnen Abschnitten zusammengefügt; B.S.] werden“<sup>489</sup>, d.h. sie sind „gekennzeichnet [...] durch die Einladung, zusammen mit ihrem Hervorbringer das Werk zu machen“<sup>490</sup>. Für solche Beispiele führt er die engere kategoriale Bestimmung des „bewegten Kunstwerks“ ein, das fähig sei, „verschiedene unvorhergesehene, physisch noch nicht realisierte Strukturen anzunehmen“<sup>491</sup>. Er rechnet dazu auch Werke, die „(als Gattung zur Art ‚Kunstwerk in Bewegung‘) gehören, [...] zwar schon physikalisch abgeschlossen, aber dennoch ‚offen‘ sind für zuständige Neuknüpfungen von inneren Beziehungen, die der Rezipierende im Akt der Perzeption der Reiztotalität entdecken und auswählen soll“<sup>492</sup>. Der Begriff „Offenheit“ umschließt für Eco vor allem die Zugänglichkeit des Werkes für unterschiedliche Interpretationsansätze. Grundsätzlich gilt für Eco, dass „[j]ede Rezeption [...] eine Interpretation und Realisation [ist], da bei jeder Rezeption das Werk in einer originellen Perspektive neu auflebt“<sup>493</sup>. So fordert also „jedes Kunstwerk [...] eine freie und schöpferische Antwort“<sup>494</sup>, und es wird erklärt, „daß die Offenheit im Sinne einer fundamentalen Ambiguität der künstlerischen Botschaft eine fundamentale Konstante jedes Werkes aus jeder Zeit ist“<sup>495</sup>. Allerdings ist unterscheidbar, ob ein Werk stärker zur Offenheit oder zur Geschlossenheit neigt, ohne dies wertend zu meinen. Jedoch könnten sich in der zunehmenden Tendenz zu erstgenannter im Sinne einer Horizonterweiterung „die positiven Möglichkeiten eines Menschentyps ausdrücken, der offen ist für eine ständige Erneuerung seiner Lebens- und Erkenntnischemata“<sup>496</sup>. Als die Gegenwart kennzeichnend wird hervorgehoben, dass vor allem die Künstler selbst ein Bewusstsein von der Bedeutung der Offenheit erlangt haben, sie „zu ihrem produktiven Programm [machen] und [...] in ihren Werken so weit als möglich zu verwirklichen [suchen]“<sup>497</sup>. Ein wichtiges Charakteristikum der Offenheit besteht in ihrem bewussten Spiel mit der Andeutung, denn „ein Werk, das

---

<sup>488</sup> Ebd.

<sup>489</sup> Ebd., S. 29.

<sup>490</sup> Ebd., S. 57.

<sup>491</sup> Ebd., S. 42.

<sup>492</sup> Ebd., S. 57. Dies ließe sich auf den *Spiegel im Spiegel* eingeschränkt anwenden, insofern die Traumvisionen viele potenzielle Anschlussstellen beinhalten, die auch einen anderen Aufbau gestatten würden. Da Eco aber weder ähnliche Beispiele nennt noch diese Anwendung ausschließt, bleibt hier ein Fragezeichen zu setzen.

<sup>493</sup> Ebd., S. 30.

<sup>494</sup> Ebd., S. 31.

<sup>495</sup> Ebd., S. 11.

<sup>496</sup> Ebd., S. 52.

<sup>497</sup> Ebd., S. 32. Dass dies für Ende ebenfalls gilt, zeigen u.a. die bereits zitierten Briefe an Werner Zurfluh.

„andeutet“, nimmt bei jeder Interpretation das in sich auf, was der Leser an emotiven und imaginativen Elementen dazubringt“<sup>498</sup>. So ist Offenheit weder allein aufseiten des Werkes noch des Lesers vorzufinden. „Der Eindruck von Offenheit und Totalität [...] liegt in [S. 85] der Erkenntnisbeziehung [zwischen Subjekt und Objekt], bei der sich Offenheitsmöglichkeiten verwirklichen, die von den gemäß einer ästhetischen Intention organisierten Reizen stimuliert und gelenkt werden.“<sup>499</sup>

Anhand der Besonderheiten dichterischer Sprache zeigt Eco Möglichkeiten einer solchen Stimulation auf. Wie Iser versteht er Literatur als entpragmatisierte Kommunikation. Bei Gedichtversen verhält es sich aus seiner Sicht bspw. so, dass sie „nicht unmittelbar in ein denotatum übersetzbar scheinen, das ihre Bedeutungsmöglichkeiten erschöpfte, sondern eine ganze Reihe von Bedeutungen in sich schließen, die sich bei jedem Blick vertiefen“<sup>500</sup>.

Zur Abgrenzung von jener Offenheit, die in der Potenz eines Werkes besteht, immer neue Auseinandersetzungen mit einer in ihm exemplifizierten Idee anzuregen, spricht Eco von einer „Offenheit zweiten Grades“, die im „Streben [...] nach Ambiguität und Information als Hauptwert des Werkes“<sup>501</sup> besteht. Die zu übermittelnde Information ist allerdings nicht zu verwechseln mit „Bedeutung“ im üblichen Sinne<sup>502</sup>. Vielmehr geht es um den „Mehrwert“, der erzeugt wird, indem der moderne Dichter die Sprache in unüblichem Sinne verwendet und so „Modelle organisierter Unordnung in ein System ein[führt], um dessen Informationsmöglichkeiten zu erhöhen“<sup>503</sup>. Dem Rezipienten bleibt im „Erfassen jenes ständig offenen Prozesses, der es gestattet, stets neue Umrisse und neue Möglichkeiten für eine Form wahrzunehmen“<sup>504</sup> (dabei auch durchaus unvorhergesehene), angesichts der „Gleichwahrscheinlichkeit“<sup>505</sup> aller Optionen die Wahlfreiheit. Um es nicht nur quantitativ zu formulieren: Die kommunikative Beziehung zwischen Botschaft und Empfänger ist eine solche, „bei der die interpretative Entscheidung des Empfängers den effektiven Wert der möglichen Information konstituiert“<sup>506</sup>. Allerdings darf man den Informationszuwachs nicht zu weit treiben, da „das weiße Rauschen, das logischerweise die höchstmögliche Information vermitteln sollte, überhaupt keine Informationen mehr enthält“<sup>507</sup>. Anzustreben ist ein

---

<sup>498</sup> Ebd., S. 37.

<sup>499</sup> Ebd., S. 84f.

<sup>500</sup> Ebd., S. 61. So müsste der Leser (gemäß Saße) die potenzielle Bedeutungsfülle für sich „konkretisieren“.

<sup>501</sup> Ebd., S. 148.

<sup>502</sup> Ebd., S. 108.

<sup>503</sup> Ebd., S. 124. Ich zeige in Kap. 7.3 anhand von T XXV wie durch eine Vielzahl redundanter sprachlicher Bilder dem Leser möglichst viele „Informationen“ übermittelt werden, um den Text assoziativ aufzuladen.

<sup>504</sup> Ebd., S. 139.

<sup>505</sup> Ebd., S. 149.

<sup>506</sup> Ebd., S. 132.

<sup>507</sup> Ebd., S. 172.

Gleichgewichtszustand „zwischen einem Minimum an Ordnung, das mit einem Maximum an Unordnung zu vereinbaren ist“<sup>508</sup>: „Ein Kunstwerk ist offen, solange es Kunstwerk bleibt, jenseits dieser Grenze wird die Offenheit zum Rauschen.“<sup>509</sup>

Eco behauptet, dass erst die modernen Poetiken wirklich ein Bewusstsein dieser Offenheit besitzen. Allerdings stellt er fest, dass z.B. bei Platon und Vitruvius schon in der Antike der subjektive Anteil bei der Rezeption eines Kunstwerks berücksichtigt wurde. Auch die im Mittelalter gültige Lehre vom dreifachen Schriftsinn (dem „sensus allegoricus“, „sensus anagogicus“ und „sensus moralicus“) erkennt zwar eine mehrschichtige Bedeutungsebene von Texten an, doch ist für Eco diese Offenheit (wie am Beispiel Dantes dargelegt) keine Offenheit zweiten Grades, denn „die Symbolik ist objektiv und institutionell“<sup>510</sup>. Im Barock sieht Eco einen modernen Offenheitsaspekt in der Dynamik der Form. Diese „strebt nach einer Unbestimmtheit der Wirkung [...] und suggeriert eine fortschreitende Auflösung des Raumes“<sup>511</sup>, so dass der Betrachter einer Plastik veranlasst wird, die Positionen zu wechseln, um sie unter immer neuen Aspekten zu sehen.<sup>512</sup> Dies ließe sich mit dem von Ende rezipierten, auf Ernst Robert Curtius aufbauenden Gustav René Hocke als manieristisches Charakteristikum bestimmen.<sup>513</sup> Eco streift Novalis' Charakterisierung der Poesie als Kunst der unpräzisen Bedeutung, sieht aber erst im Symbolismus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine bewusste Poetik im Sinne des offenen Kunstwerkes entstehen und erklärt anhand Kafkas, dass „ein großer Teil der modernen Literatur auf der Verwendung des Symbols als Ausdruck des Unbestimmten, der für immer neue Reaktionen und Interpretationen offenbleibt [beruht]“<sup>514</sup>. Die Ambiguität solcher Texte ist offenkundig, „sei

---

<sup>508</sup> Ebd., S. 175.

<sup>509</sup> Ebd., S. 178. So werden bei Edgar Ende einzelne, exponierte Motive in ein in der physischen Welt so nirgends gegebenes Spannungsverhältnis zueinander gesetzt, wodurch immer wieder neue, begrifflich nie eindeutig fixierbare Beziehbarkeiten entstehen. Es gibt keine übermäßige Detailfülle. (vgl. Kap. 9.1)

<sup>510</sup> Ebd., S. 34. Es sollte entsprechend beachtet werden, dass *Der Spiegel im Spiegel* keine Hinweise darauf enthält, dass seine mentalen Bilder durch traditionelle Traumdeutungslehren symbolisch zu entschlüsseln sind.

<sup>511</sup> Ebd., S. 35.

<sup>512</sup> Ein Positionswechsel wird im *Spiegel im Spiegel* schon in T 1 mit abrupten Sprüngen der Erzählsituation verlangt. (vgl. 6.1) Zudem kann jede Traumvision als neuer Zugang zu dem im Buch beschriebenen Kosmos innerer Welten angesehen werden, wobei das träumende Ich jeweils andere „Ansichten“ von sich gewinnt.

<sup>513</sup> Vgl. G. Hocke: *Die Welt als Labyrinth*. Durch diese Darstellungen erkannte Ende, dass seine künstlerischen und poetischen Motivationen ihren Ursprung hatten in „einer Grundhaltung, einer ‚Urgebärde‘, die in der ganzen europäischen Kultur, ja eigentlich in allen Kulturen der Welt, jener anderen, ‚klassizistischen‘ Gebärde komplementär und dialektisch, aber gleichberechtigt gegenüberstand“ (Ende: *Wie ich Gustav René Hocke kennenlernte*, S. 113). Gustav R. Hocke selbst war aus seiner Sicht „der manieristische Mensch ‚par excellence‘, aber er war es auf eine Art, die einen immer von neuem perplex machte“ (ebd., S. 117).

<sup>514</sup> Eco: *Das offene Kunstwerk*, S. 37.

es im negativen Sinne des Fehlens von Orientierungszentren oder im positiven einer dauernden Überprüfbarkeit der Werte und Gewißheiten<sup>515</sup>.

Was bis hierhin ausreicht, um Ecos Idee des „offenen Kunstwerks“ zu umreißen, möchte ich ergänzen anhand von Gesichtspunkten aus späteren Arbeiten, dem *Lector in fabula* und Ausführungen zur textadäquaten Interpretation, die ich in Dialog mit Endes Gedanken setze. Im *Lector in fabula* will Eco auf Grundlage seiner vorigen Studien das nötige Begriffsinstrumentarium zur Analyse der Textstrategie entwickeln, um darzustellen, wie die Mitarbeit des Lesers gelenkt wird, denn „[d]er Leser – als aktives Prinzip der Interpretation – gehört zum generativen Rahmen ein und desselben Textes“<sup>516</sup>. Ein Text ist zu verstehen als „ein Produkt [...], dessen Interpretation Bestandteil des eigentlichen Mechanismus seiner Erzeugung sein muß“<sup>517</sup>. Zu Beginn macht Eco seine Annahme deutlich, dass „das Semem als virtueller Text und ebenso der Text als Expansion eines Semems [eigentlich vieler Sememe, wie Eco erläutert; B.S.]“<sup>518</sup> zu betrachten sind. Nun leistet der Empfänger einer Botschaft immer eine Konkretisierung, insofern er gemäß der ihm zur Verfügung stehenden „Deutungsschlüssel“ einen Ausdruck mit einem bestimmten Inhalt verknüpft. Auch ein Text ist für Eco zunächst ein „Mechanismus [...], der von dem – vom Empfänger aufgebrauchten – Mehrwert an Sinn lebt“<sup>519</sup>. Der Leser, der sich den sich linear manifestierenden Text erschließt, „appliziert auf die gegebenen Ausdrücke ein System sprachlicher Regeln, um sie zu einer ersten Inhaltsebene (diskursiver Strukturen) umzuformen“<sup>520</sup>, und rekonstruiert hierbei mögliche Aussageumfelder. Er tut dies vor dem Hintergrund seiner Kenntnisse des „Wörterbuchs“ der verwendeten Sprache sowie der ihm vertrauten Koreferenzregeln. Hierbei trifft er kontextuelle und situationelle Selektionen. Dabei kommen nicht alle Informationen des Textes gleichermaßen in Betracht, denn „[v]on all dem, was semantisch umfaßt oder impliziert wird, expliziert der Leser nur, was er gebrauchen kann“<sup>521</sup>. Er erschließt sich den Topic und versteht über dessen Erkenntnis die Isotopien als semantische Eigenschaften des Textes. Über die Formulierung der Makropositionen der narrativen Ebene hinaus, vollbringt der Leser auch bestimmte Abstraktionsleistungen, welche die aktantiellen Strukturen betreffen. Sein Vorverständnis von Literatur und sein Wissen um Übercodierungen, etwa

---

<sup>515</sup> Ebd., S. 38. Mit Novalis und Kafka sind zwei für Ende wichtige Namen gefallen. (vgl. R. Hocke/Kraft: *Michael Ende*, S. 157) Boccarius bezeichnet Novalis gar als Endes „Geistesbruder“ (Boccarius: *Michael Ende*, S. 284), Ende selbst nennt ihn seinen „großen Lehrmeister“ (Hugendubel: *Ich bin ein Nachfahre der Romantiker* (Interview), o.S.).

<sup>516</sup> Eco: *Lector in fabula*, S. 8.

<sup>517</sup> Ebd., S. 65; im Original durch Kursivschrift hervorgehoben.

<sup>518</sup> Ebd., S. 27.

<sup>519</sup> Ebd., S. 63.

<sup>520</sup> Ebd., S. 88.

<sup>521</sup> Ebd., S. 107.



rhetorischer, stilistischer oder ideologischer Art prägen diese Vorgänge entscheidend mit. Inferentielle, d.h. über den Text hinausgehende Spaziergänge unternehmend, wagt er gar „Hypothese[n] über Weltstrukturen“<sup>522</sup>, wobei keine erzählerische Welt seinsautonom ist, insofern sie ihre Bestandteile der außerliterarischen entlehnt, hierbei aber stets auswählen muss: „Nicht nur ist es unmöglich, eine vollständige alternative Welt zu beschreiben; es ist auch unmöglich, die reale Welt als vollständig zu beschreiben.“<sup>523</sup> Da unser Wissensstand stets in Wandlung begriffen ist und somit auch unser Realitätsbegriff, ergibt sich sogar „die methodologische Notwendigkeit, die ‚reale‘ Welt als Konstrukt zu behandeln“<sup>524</sup>. Eco hält fest, dass „[i]n intuitiv-realistischen Begriffen gedacht, [...] sowohl die Märchenwelt von Rotkäppchen als auch die doxastische Welt des Mädchens von Perrault ‚geschaffen‘ [ist]“<sup>525</sup>. Im Falle größerer „Diskrepanzen zwischen der Erfahrungswelt und der der Äußerung“<sup>526</sup> wird der Leser aber zu „umfänglichere[n] extensionale[n] Operationen“<sup>527</sup> veranlasst.

Dies gilt für den *Spiegel im Spiegel* im besonderen Maße. Die nicht der äußeren Erfahrungsrealität entsprechenden, sehr unterschiedlichen Szenarien der Traumvisionen (z.B. die auf einer Scholle im Raum treibende, aus Geldscheinen errichtete Bahnhofskathedrale in T IV) erfordern vom Leser zur Bewältigung eine gesteigerte gedankliche Aktivität. Er muss sich nämlich fragen, wie die „Spielregeln“ dieser jeweils neu kreierte Welten – die freilich vom Autor nicht bis ins Detail veranschaulicht sein müssen, sondern auch nur behauptet sein können – denn sein mögen. Dies zeigt, dass es zutreffend ist, wenn Eco schreibt, dass „[e]in Text [...] nicht allein auf Kompetenz [beruht]“<sup>528</sup>, sondern „auch dazu bei[trägt] sie zu erzeugen“<sup>529</sup>. Denn dem Leser wird abverlangt, eine Modalität zu finden, um (mit im Vergleich zu seiner Alltagserfahrung als auch seiner mutmaßlichen Lektüreerfahrung) Ungewöhnlichem zurechtzukommen. Dabei wird er – indirekt – auf das letztlich philosophische Problem der „Querweltein-Identität“ gestoßen, das Eco auch im *Lector in Fabula* thematisiert. Der Leser wird sich unweigerlich fragen, ob er die in den unterschiedlichen Erzählungen auftretenden Gestalten, insofern sie große Entsprechungen aufweisen, als sich in den jeweiligen Welten nur geringfügig unterscheidende, in ihrem (transzendenten) Kern aber identische Figuren auffassen sollte. Gerade im Hinblick auf Hor (T I) und den jungen Helden, die im letzten Text durch die Worte der Königstochter und

---

<sup>522</sup> Ebd., S. 143.

<sup>523</sup> Ebd., S. 165. Exakt dies macht Ende in seiner bereits angeführten *Hommage à Jacques Prévert* zum Thema.

<sup>524</sup> Ebd., S. 167.

<sup>525</sup> Ebd., S. 164.

<sup>526</sup> Ebd., S. 91.

<sup>527</sup> Ebd., S. 93.

<sup>528</sup> Ebd., S. 68.

<sup>529</sup> Ebd.

Aussprache des auf sie beide anzuwendenden Namens in Bezug gesetzt werden, wird ihm dies zum Problem, zumal die Genannten offenbar keine äußerlichen Ähnlichkeiten besitzen. Ein kontinuierliches (Selbst-)Bewusstsein der Handlungsträger über die Grenzen der Traumvisionen hinweg ist jedenfalls nicht vorhanden, ein darüber hinausgehendes Wissen allenfalls ansatzweise, eher in Form einer Ahnung oder Mutmaßung. Hor etwa gibt sich nur „langen Erwägungen darüber hin“ (S. 12), was sich jenseits seiner Welt, die mit dem Labyrinth, das er bewohnt, identisch ist, befinden könnte. Das fehlende kontinuierliche Selbstbewusstsein sowie die Möglichkeit des Überblicks besitzt allein der jeweilige Rezipient, was die Konzeption berücksichtigt, indem etwa die assoziativen Zusammenhänge zwischen den Schnittstellen der Traumvisionen nicht explizit kenntlich gemacht werden. (vgl. Kap. 5.1)

Hier ist nun der entscheidende Gesichtspunkt hinzuzufügen, dass für Eco der intendierte Leser im Text stets als Modell-Leser präsent ist. Er versteht damit „ein Zusammenspiel glücklicher Bedingungen, die im Text festgelegt worden sind und die zufriedenstellend sein müssen, damit ein Text vollkommen in seinem möglichen Inhalt aktualisiert werden kann“<sup>530</sup>. Eco erklärt, dass „[d]as Buch seinen eigenen Modell-Leser [konstruiert]“<sup>531</sup> und seine Deutungsmöglichkeiten bis zu einem gewissen Grad vorgibt.

### 3.2.2 Der Vorgang der Interpretation bei Eco und Ende

Interpretation ist für Eco „die semantische Aktualisierung dessen, was der Text (als Strategie) zum Ausdruck bringen will“<sup>532</sup>. Über die Legitimität einer Interpretation entscheidet der „Diskursbereich“<sup>533</sup>. So geht es Eco weder um den konkreten Leser noch um den Autor. Diese sind bei ihm „nicht so sehr als Pole des Aussageaktes im Text präsent, sondern vielmehr in der Aktantenrolle des Ausgesagten“<sup>534</sup>, im Falle des Verfassers etwa in einem „wiedererkennbare[n] Stil“<sup>535</sup>. Textuelle Mitarbeit wird so zu „ein[em] Phänomen, das sich [...] zwischen zwei diskursiven Strategien und nicht zwischen zwei Individuen abspielt“<sup>536</sup>.

Äußert sich diese Mitarbeit nun aber darin, Leerräume auszufüllen oder Reduktionen vorzunehmen? Eco benennt beide Aspekte. Zum einen definiert er den Text als „eine träge Maschine [...], welche dem Leser ein hartes Stück Arbeit abverlangt, um gewissermaßen die weißen Stellen, die frei geblieben sind, die Räume des Nicht-Gesagten und des Schon-

---

<sup>530</sup> Ebd., S. 76.

<sup>531</sup> Ebd., S. 72.

<sup>532</sup> Ebd., S. 226.

<sup>533</sup> Ebd., S. 73.

<sup>534</sup> Ebd., S. 75.

<sup>535</sup> Ebd.

<sup>536</sup> Ebd., S. 78.

Gesagten auszufüllen<sup>537</sup>, kurz: „als eine Präsuppositionsmaschine“<sup>538</sup>. Andererseits bemerkt er, „daß der Leser – um von der narrativen Ebene zu der der Aktantenstrukturen und ebenso von den Makropropositionen zu den Voraussagen über den Ablauf der Ereignisse übergehen zu können – verschiedene aufeinanderfolgende Reduktionen vornehmen muß“<sup>539</sup>.

In *The Limits of Interpretation* wendet sich Eco gegen eine allzu beliebige Auslegung dieses Prozesses. Er widerspricht dem willkürlichen Gebrauch von Texten zu den Zwecken der jeweiligen Interpretation wie auch der extremen Auffassung, dass Interpretationen schlechthin nicht möglich seien. Ausgangspunkt ist für ihn immer das Werk, denn selbst wer meine, jede Interpretation sei eine Fehlinterpretation, könne diese Erkenntnis nur an den Texten gewinnen. Ohne die im *Offenen Kunstwerk* stark gemachte Leserbeteiligung in der Bedeutungskonstitution zu negieren, plädiert er für die Berücksichtigung gewisser „Ökonomie-Kriterien“, wie das Prinzip des geringsten Aufwands, um wenigstens zu ermitteln, welche Deutungen unhaltbar sind. Methodisch ist dabei zunächst von dem semantischen Gehalt auszugehen, den man an vorderster Stelle mit den einen Text konstituierenden Worten verbindet: „Any act of freedom on the part of the reader can come after, not before, the acceptance of that constraint.“<sup>540</sup> Im Weiteren kommen Strukturmerkmale in Betracht. Auf dieser Grundlage würden sowohl die Rezeptionsästhetik (= Wirkungsästhetik) wie auch die Semiotik in der „*intentio operis*“ das ausschlaggebende Beurteilungskriterium sehen. Diese Ansätze grenzt Eco einerseits ab vom auf die Ambiguität des Textes und die willkürliche Initiative des Lesers abhebenden Dekonstruktivismus (wobei auch bei potenziell unendlich denkbaren Deutungen nicht jeder Interpretationsakt gerechtfertigt ist) sowie andererseits von der hermetischen Semiose. Als Hintergrund der letztgenannten beschreibt er – erklärtermaßen überspitzt und ohne die eigene Faszination zu leugnen – ein magisch-gnostisches Weltbild, in dem durch das Analogieprinzip alles de facto, nicht nur zeichenhaft, geheimnisvoll zusammenhängt und alles durch alles ausgedrückt werden kann. Das nur Eingeweihten zugängliche, verbal nicht vermittelbare Geheimnis dieses Ganzen werde – als (womöglich) nur behauptetes – ins Unerreichbare gerückt: „Since the process forces the unlimited shifting from symbol to symbol, the meaning of a text is always postponed. The only meaning of a text is ‚I mean more.‘ [...] the final meaning of a text is an empty secret.“<sup>541</sup> Nun geht allerdings auch die unbegrenzte Semiose von einem potenziell unendlichen (wenngleich zeichenhaften) Verweisungszusammenhang aus, den Eco

---

<sup>537</sup> Ebd., S. 29.

<sup>538</sup> Ebd.

<sup>539</sup> Ebd., S. 132. Dabei sind nicht alle Vorhersagen gleich wahrscheinlich. (vgl. ebd., S. 151)

<sup>540</sup> Eco: *The Limits of Interpretation*, S. 6.

<sup>541</sup> Ebd., S. 27.

pragmatisch zu begrenzen sucht, indem er erklärt, dass aus dem Empfang einer Zeichensequenz eine (u.U. fortdauernde) Änderung unseres Verhältnisses zur Welt erfolgt „Diese neue Verhaltensweise ist der Finale Interpretant. An diesem Punkt gelangt die unbegrenzte Semiose zum Stillstand [...]“.<sup>542</sup> In Isters Begriffen gemäß *Das Fiktive und das Imaginäre* könnte man ähnlich von der Arretierung des auf Unendlichkeit hin angelegten Textspiels sprechen, das durchaus wiederholbar ist. Auch für Eco kann das „Spiel“ des potenziell unendlichen Verweisens erneut beginnen, denn „die wiederholte Handlung, die einem gegebenen Zeichen antwortet“<sup>543</sup>, wird selbst „zu einem neuen Zeichen“<sup>544</sup>. Eco will damit zeigen, dass es – wiewohl prinzipiell alles durch alles ausgedrückt werden könne – immer um Sinn- und Wertentscheidungen geht. So führt er schon im *Lector in Fabula* als Selbstzitat an, „daß jede Bemühung, eine signifikante Form zu definieren, ohne sie bereits mit Sinn ausgestattet zu haben, selbst vergeblich und illusorisch ist“<sup>545</sup>. Jedoch scheint mir hierin keine strikte Abgrenzung von dem für die hermetischen Semiose Maßgeblichen möglich.

Was den (imaginären) Verweisungskosmos betrifft, den *Der Spiegel im Spiegel* entfaltet, so erweist sich dieser als stark vom hermetisch-magischen Denken geprägt<sup>546</sup> und – wie gerade T XXIX zeigt, in welcher der Träumer als böser Demiurg vorstellbar wird, da die Traumfigur an der sie umgebenden Wirklichkeit leidet – auch vom gnostischen. Der Rezipient ist mit Verweisungszusammenhängen konfrontiert und bezieht dabei die Zeichen auf sich selbst, indem er schon in T I einleitend dazu aufgefordert wird, aufmerksam darauf zu achten, was ihm das Gelesene auf geheimnisvolle Weise sagen will („[E]s wird genügend Verschwiegene bleiben, was du aus dir ergänzen mußt.“, S. 9). Dies dürfte zwar seine Aufmerksamkeit für mögliche „Signale“ steigern, aber kaum dazu führen, dass er grundsätzlich alles als gleichermaßen bedeutsam ansieht, was mit den Worten einer (eher negativ gezeichneten) Figur ausgedrückt, eine unerwünschte Konsequenz hätte: „Wo alles auf geheimnisvolle Art sinnvoll ist, [...] da ist eben nichts mehr sinnvoll, da ist auf fatale Art alles gleich-gültig [sic!]!“ (S. 86) Vielmehr rückt der Text selbst einzelne Elemente stärker in den Vordergrund als andere (z.B. durch Wiederholung bzw. Häufung ihres Auftretens in unterschiedlichen Kontexten, wie im Fall des Utensils der Krücke; vgl. Kap. 5.3).

---

<sup>542</sup> Eco: *Lector in fabula*, S. 54.

<sup>543</sup> Ebd., S. 56.

<sup>544</sup> Ebd.

<sup>545</sup> Ebd., S. 13. So schreibt Bruno Binggeli: „[I]nsofern man schaut, deutet man. Da der Sinn kein Gegenstand der Wissenschaft ist, kann es prinzipiell auch keine wissenschaftlichen Beweise für die ‚Richtigkeit‘ einer Analogie geben. [...] Es liegt also am Leser, zu schauen und zu deuten.“ (Binggeli: *Primum mobile*, S. 32)

<sup>546</sup> Ein in einer Traumvision erzählter Vorgang kann andernorts berichtete Geschehnisse beeinflussen oder steht in einem modifizierten bzw. Variationen gestattenden Entsprechungsverhältnis zu diesen. Symbolhaft erscheinende Motive werden auseinander herausentwickelt, Gleiches gilt für die Figuren. (vgl. Kap. 5)

Entscheidend ist also für die Interpretation nicht, dass prinzipiell alles durch alles ausgedrückt werden könnte, sondern wie dies geschieht. Spricht Ende nun im Hinblick auf das Buch eine „Mitte, die weder da noch nicht da ist (wie Gott oder das menschliche Ich oder der Sinn des Daseins)“<sup>547</sup> an, verweist dies auch auf die sinngebende Instanz „Mensch“ bzw. „Leser“.<sup>548</sup>

Vergleichend betrachtet, verbindet Ende mit Eco, dass ein Text (je nach Lesart) mehrere gültige Interpretationen haben kann, dass es aber – unbenommen der individuellen Relevanz – Deutungsmöglichkeiten gibt, die einem Text teils mehr, teils weniger gerecht werden. So lässt Ende im Gespräch mit Krichbaum erkennen, dass es für ihn bestimmte (handwerkliche?) Kriterien für die Qualität einer Interpretation gibt: „Ich sage, wenn sie [= die Interpretation; B.S.] gut ist, ist sie auch richtig. Die kann aber ganz verschieden sein von dem, was ich gedacht habe.“<sup>549</sup> Auch privat äußerte er sich entsprechend. Boccarius schrieb mir aufschlussreiche Zeilen (Brief vom 24.04.1998, München) zur *Legende vom Wegweiser*,

den Michael einmal meiner Frau und mir in einer bedeutungsvollen Stunde vorgelesen hat. Er gab keine Deutung, er hat seine Werke grundsätzlich nicht kommentiert; war er doch [...] der Ansicht, daß zwischen Buch und Leser ein persönlicher Dialog herrscht und daß jeder dieser Dialoge anders ausfällt; und daß diese subjektive Ansicht eine gültige Wahrheit für diesen ganz bestimmten Leser darstellt.

In einem Typoskript Endes findet sich hierzu passend die Überzeugung formuliert,

dass, wenn eine Geschichte in sich selbst stimmt, immer zugleich ein Modell entsteht, das auf vielen Ebenen funktioniert. Gerade *Die Unendliche Geschichte* wurde von Psychoanalytikern, von Philosophen, von Mythologen und sogar von Semantikern analysiert. Dabei wurde jedes Mal mit Verwunderung bemerkt, dass sie sowohl so als auch so lesbar war [...].<sup>550</sup>

Die „*intentio auctoris*“ sieht er also wie Eco nicht als maßgeblich an, zumal sein Kunstkonzept wesentlich mit der Idee der Absichtslosigkeit verbunden ist: „Sich vom Wollen lösen – das ist für Michael Ende ein Grundprinzip des Schreibens.“<sup>551</sup> Um hier nochmals einen Seitenblick auf Iser zu tun, ist festzuhalten, dass bei diesem die Literatur, insofern in ihr „das Fiktive [aufgrund seiner Doppelungsstruktur; B.S.] die Aktivierung des Imaginären als

---

<sup>547</sup> Ende: *Der Niemandsgarten*, S. 303.

<sup>548</sup> Gegen Ecos Vorwurf an das hermetische Denken, das „Geheimnis“ werde von vermeintlich „Eingeweihten“ als nicht verbalisierbares bloß behauptet, kann vorgebracht werden, dass auch die eigene Erfahrung der Lektüre, in der das Individuum sich erkennend und sinnsetzend betätigt, durch den verbalen Ausdruck tatsächlich nicht zu ersetzen und als Selbsterfahrung nicht vermittelbar ist.

<sup>549</sup> Ende/Krichbaum: *Die Archäologie der Dunkelheit*, S. 68.

<sup>550</sup> P. Hocke/R. Hocke: *Das Phantásienlexikon*, S. 42; Eintrag: „Bedeutung, die“. Ende meint, *Die Unendliche Geschichte* habe die „Wissenschaftler dazu [,verführt]“, ihre Struktur zu analysieren, weil die Machart natürlich dazu anreizt“ (Morel/Seehafer: *Es gibt ja so etwas wie anthroposophische Klischees* (Interview), S. 107).

<sup>551</sup> P. Hocke/R. Hocke: *Das Phantásienlexikon*, S. 20; Eintrag: „Absichtslosigkeit, die“.

ein von lebensweltlicher Pragmatik entlastetes Widerspiel entfaltet<sup>552</sup>, ebenfalls in spezieller Weise frei von Intentionen erscheint, da es „beileibe nicht so sehr auf das Erreichen von Zwecken ausgerichtet [ist], wie das für das Subjekt, das thetische Be-[S. 381]wußtsein und das Gesellschaftlich-Geschichtliche gilt“<sup>553</sup>. Somit wird „ein aktiviertes Imaginäres als Spiel dort ungleich variantenreicher, wo die mobilisierende Instanz nicht von vornherein die transitorische Spielbewegung für das Verwirklichen vorgegebener Ziele nutzt“<sup>554</sup>.

### 3.3 Sabine Kuhangels Versuch einer Synthese von Iser's und Ecos Ansatz

Erst die Zusammenführung von Iser's und Ecos Ansatz ermöglicht aus meiner Sicht einen adäquaten Zugang zum *Spiegel im Spiegel*. Diese Synthese ist in der Dissertation *Der labyrinthische Text* von Sabine Kuhangel durchgeführt worden. Sie sieht die Grundlage in der gemeinsamen Auffassung von der interpretativen Mitarbeit des Rezipienten: „Eco selbst führt explizit die Theorie Iser's im Hinblick auf eine diesbezügliche Vergleichbarkeit beider Ansätze an.“<sup>555</sup> Die von ihr ins Zentrum gerückten Texte bezeichnet sie als „selbstreflexiv offene Werke“<sup>556</sup>, welche „die Aufmerksamkeit nicht nur auf ihre eigene, stark ausgeprägte Offenheit, sondern gleichzeitig auf das Phänomen literarischer Offenheit überhaupt“<sup>557</sup> lenken. Sie grenzt sie von solchen ab, die diesen zwar zu ähneln scheinen, jedoch als „geschlossene“ Texte zu werten sind, da sie sich der Interpretation verweigern. Umgekehrt, so möchte ich ergänzen, kann auch ein Werk mit einer nach außen hin „geschlossenen“ Form eine Vielzahl von Deutungen provozieren. Wenn Ende sagt:

[F]ür mich ist sehr wichtig, daß ein Musik- oder Theaterstück oder eine Geschichte im Gegensatz zur äußeren Lebenswirklichkeit einen Anfang und einen Schluß hat. [...] Wenn Sie ein formales Spiel durchhalten wollen, sei's musikalisch, sei's in der Erzählung, da braucht es diese innere Struktur. Und die ist mir eigentlich viel wichtiger als die Bilder, die dabei entstehen.<sup>558</sup>

– so steht dem nicht entgegen, dass das Kunstwerk innerhalb dieses Rahmens vielfältige Interpretationen evoziert.<sup>559</sup> Im *Spiegel im Spiegel* mündet die letzte Traumvision über die sie verbindende Gestalt Hors in die erste – sie umschließen einen Kosmos sich verzweigender, reflektierender Welten. Gerade in dieser Einklammerung, die eine „Ausklammerung“ aus der

---

<sup>552</sup> Iser: *Das Fiktive und das Imaginäre*, S. 404.

<sup>553</sup> Ebd., S. 380.

<sup>554</sup> Ebd., S. 381.

<sup>555</sup> Kuhangel: *Der labyrinthische Text*, S. 212.

<sup>556</sup> Ebd., S. 16.

<sup>557</sup> Ebd.

<sup>558</sup> Morel/Seehafer: *„Es gibt ja so etwas wie anthroposophische Klischees“* (Interview), S. 108.

<sup>559</sup> Zu Recht sagt Kuhangel: „Die Begriffe Offenheit und Geschlossenheit sind Metaphern, die sich sowohl auf den Inhalt als auch auf die Form eines Textes beziehen müssen.“ (Kuhangel: *Der labyrinthische Text*, S. 26)

üblichen Realität bedeutet, kann eine besondere Betonung des Als-Ob-Modus von Fiktion gesehen werden, die im Rezipienten erst spiel-adäquate Reaktionen ermöglicht.

Den Schwerpunkt legt Kuhangel insgesamt auf Ecos Theorie, da dieser seinen Fokus ausdrücklicher und eingehender auf das Phänomen der Offenheit richtet, doch vermag „[d]er spezielle Beitrag Wolfgang Isters [...] mit seinem Konzept der Leerstellen [...] den entscheidenden Punkt zu ergänzen, der in Ecos Theorie zu kurz kommt“<sup>560</sup>. Für Iser nämlich „[fungieren] Leerstellen [...] nicht so sehr als Bestimmungslücken, die durch den Leser ausgefüllt werden müssten, sondern sie zeigen vielmehr eine Kombinationsnotwendigkeit an“<sup>561</sup>. Ihre Kritik setzt bei der als zu stark gewerteten Konzentration Isters auf die leserlenkende Funktion von Unbestimmtheit an, so dass „dieser Begriff, der zunächst plausibel im Sinne von Offenheit definiert wird, in sein Gegenteil umkippt“<sup>562</sup>. Entsprechende Aussagen Isters hinterlassen bei ihr den Eindruck, „als solle der Unbestimmtheit (und nicht der Bestimmtheit) die Funktion der Leserlenkung zugeschrieben werden“<sup>563</sup>, und zwar im Verständnis des „Herausarbeiten[s] einer im Text angelegten Intention“<sup>564</sup>. Weiter stellt sie heraus, dass Iser mit dem bei ihm unscharfen Terminus *technicus* der „Leerstelle“, der die ausgesparten Beziehungen der Textsegmente als vermeintliche Ursache der Unbestimmtheit bezeichnet, „die Einschränkung der interpretativen Freiheit“<sup>565</sup> begründet, wiewohl „ein Textsegment mit Blick auf seine steuernde Funktion [...] gerade als nicht leer angesehen werden [muss]“<sup>566</sup>. Zudem meint sie, dass er nicht hinlänglich berücksichtigt, dass „[d]ie Unbestimmtheit eines Textes [...] zu einem wesentlichen Teil auch durch inhaltliche Aspekte [geregelt wird]“<sup>567</sup>: „Wenn das in den Hintergrund verschobene Textsegment durch die rückwirkende Deutung transformiert werden kann, so muss es hinsichtlich seiner möglichen Bedeutung zunächst offen gewesen sein.“<sup>568</sup> Gegenüber diesen konstatierten Inkonsequenzen formuliert sie ihre mittlere Sichtweise: „Der fiktionale Text steht [...] in einer Dialektik zwischen Unbestimmtheit und Bestimmtheit, weshalb die Rolle des Lesers sich zwischen Freiheit bei der Gestaltbildung und Leserlenkung bewegt.“<sup>569</sup>

---

<sup>560</sup> Ebd., S. 211.

<sup>561</sup> Ebd., S. 279. Kuhangel selbst zeigt überdies ein Bewusstsein für das bei Iser zu kurz kommende Phänomen der Überdeterminierung, wenn sie z.B. zu Samuel Becketts *Molloy* bemerkt, dass darin „schließlich durch das Übermaß an Redundanz sprachlich vermittelte Bedeutung tendenziell ausgelöscht wird“ (ebd., S. 88).

<sup>562</sup> Ebd., S. 111.

<sup>563</sup> Ebd., S. 121.

<sup>564</sup> Ebd., S. 122. Am Begriff des „impliziten Lesers“ kritisiert sie, er sei auf Leserlenkung statt auf die Freiheit der Deutung fokussiert. Gegenteilige Auslegungen mögen für Isters begriffliche Unschärfe sprechen.

<sup>565</sup> Ebd., S. 126.

<sup>566</sup> Ebd., S. 125. Diesen von ihr konstatierten Widerspruch verdeutlicht sie mit Zitaten aus dem *Akt des Lesens*.

<sup>567</sup> Ebd., S. 121.

<sup>568</sup> Ebd., S. 132.

<sup>569</sup> Ebd., S. 133.

Zu Eco führt Kuhangel dessen semiotische Theorie<sup>570</sup> an, die ein Erklärungsmodell für kulturelle bzw. kommunikative Zeichenprozesse umfasst und somit die Offenheit der Zeichen selbst, wie auch deren Einschränkung durch den Kontext (oder Kotext) aufzuzeigen vermag.<sup>571</sup> Die Bedeutung eines Zeichens in seinem Umfeld wird durch die aktive Beteiligung des Rezipienten generiert. Als Kernbegriff der semiotischen Theorie Ecos stellt Kuhangel die „Enzyklopädie“ einer Gesellschaft heraus, „die Gesamtheit der allgemein anerkannten Definitionen solcher [= als Vorstellungen von Welt konventionell anerkannten; B.S.] codierten kulturellen Einheiten“<sup>572</sup>. Der Leser rekurriert im Lektüreprozess auf diese – er erprobt sie, soweit die semantischen Lücken des Textes, die Eco aus Kuhangels Sicht dahingehend zu wenig beachtet, freie Wahl zulassen. Die Offenheit und Mehrdeutigkeit ästhetischer Texte im Besonderen entsteht „durch die Abweichung [...] vom üblichen Code“<sup>573</sup>, wobei maßgeblich ist, „mit welchem Grad an Bestimmtheit bzw. Unbestimmtheit ein neuer, noch nicht definierter Code vom Text umschrieben wird“<sup>574</sup>. Begrifflich sieht Kuhangel Ecos „Codes“ in der Nähe von Isters „Konventionen und Normen, die für ihn das Repertoire des fiktionalen Textes bilden“<sup>575</sup>, wobei sie erstere für umfassender bestimmt hält, da sie sich nicht nur auf die Entschlüsselung der Gesamtheit eines Textes, sondern auch auf das einzelne Wort beziehen. Die Pluralität möglicher Weltdeutungen bedingt, dass die Sinnkonstitution ein Akt der Freiheit ist, was zwar Zeichen der „Offenheit als Charakteristikum der Enzyklopädie“<sup>576</sup> ist. Aber diese Offenheit ist auch Eigenschaft des einzelnen Zeichens, das sich stets nur „durch Heranziehen von Teilbereichen der Kultur“<sup>577</sup> erschließen lässt. So sind Texte für Eco, wie er im *Lector in fabula* schreibt, „das Ergebnis eines Spiels prästabiliert Einheiten auf dem virtuellen Feld der unbegrenzten Semiose“<sup>578</sup>, welche „nur dann auf partielle Beschreibungen reduziert werden [kann], wenn man es mit nichts anderem als einem vorgegebenen Text oder einer Gruppe von Texten zu tun hat“<sup>579</sup>. Nun gibt es allerdings Zeichen, denen eine größere Offenheit zugeschrieben werden kann als anderen. Kuhangel nennt beispielhaft das Symbol, etwa das Schloss in Kafkas gleichnamigem

---

<sup>570</sup> Vgl. Ecos Werke *Einführung in die Semiotik*, *Lector in fabula*, *Semiotics and the Philosophy of language* und *A Theory of Semiotics*.

<sup>571</sup> In *The Limits of Interpretation*, S. 214f., gebraucht Eco den Begriff Kotext im Sinne von Kontext, während Kontext bei ihm unüblicher Weise „eine Serie möglicher idealer Texte, die eine semantische Theorie für das Auftreten eines gegebenen Ausdruck vorhersehen kann“ (Kuhangel: *Der labyrinthische Text*, S. 134) meint.

<sup>572</sup> Ebd., S. 136.

<sup>573</sup> Ebd., S. 147.

<sup>574</sup> Ebd., S. 151.

<sup>575</sup> Ebd., S. 140.

<sup>576</sup> Ebd., S. 137.

<sup>577</sup> Ebd., S. 141.

<sup>578</sup> Eco: *Lector in fabula*, S. 28.

<sup>579</sup> Ebd.



fragmentarischen Roman. Diese Offenheit ist daran zu erkennen, „dass es einen Überschuss an Bedeutung gibt, der dem Wort, dem Satz, dem Objekt, der Aktion etc. normalerweise nicht zukommen würde“<sup>580</sup>, d.h. es können je nach Verwendung „Teile der Enzyklopädie aktiviert werden, die normalerweise nicht in Verbindung zum Ausgangsbegriff gesehen werden“<sup>581</sup>. Der jeweilige Zusammenhang, in dem das Symbol steht, schränkt (vergleichbar der Vorstellung der Selbstregulierungsmechanismen der Struktur bei Iser) dessen potenzielle Offenheit ein, während die verbleibenden Leerstellen sie erhalten.<sup>582</sup> Zwar meint Kuhangel, dass weder bei Eco noch bei Iser „[d]as unterschiedliche Offenheitspotential sprachlicher Zeichen im Allgemeinen [...] explizit herausgestellt [wird]“<sup>583</sup>, bei Eco aber implizit vorzufinden und – was Symbol und Metapher angeht – teilweise ausformuliert ist.<sup>584</sup> Und sie stimmt ihm darin zu, dass „eine Orientierung am Begriff der Kohärenz ein intersubjektiv zugängliches Beurteilungskriterium ermöglicht“<sup>585</sup>. So wendet sie sich gegen die gleichsam „gewaltsame“ Öffnung von Texten für eine bestimmte Interpretation. Als legitime Formen des Zugangs verbleiben damit die semantische und kritische Deutung, wobei „auch bei einem selbstreflexiv offenen Werk (semantische) Interpretation notwendig ist“<sup>586</sup>, denn bei der Frage nach Funktion und Wirkung eines Textes muss man zulassen, „dass diese Wirkung auf die Leser (und damit auf einen selbst) ausgeübt wird“<sup>587</sup>.

So, wie sie Iser's Leerstellenbegriff kritisiert, problematisiert sie (abgesehen von dem Problem der revidierten Versionen seiner Theorie) Ecos unscharfe Termini und eine zu starke Fokussierung auf die Leserlenkung. Die größte begriffliche Fragwürdigkeit mag vorliegen, wenn Eco „das gesamte Projekt eines (selbstreflexiv) offenen Textes als geschlossen bezeichnet, weil die Interpretationsfreiheit des Lesers der Textstrategie (dem Modell-Leser) eingeschrieben ist“<sup>588</sup>, während er an anderer Stelle den nicht durch den Text gerechtfertigten Gebrauch desselben unter dem Begriff der Offenheit abhandelt. Sie betont dagegen, dass die Freiheit des Lesers „sich nicht nur [erstreckt] auf die Wahl zwischen unterschiedlichen Deutungsmöglichkeiten, die vom Text bereits vorgesehen sind, sondern [...] bis zur

---

<sup>580</sup> Kuhangel: *Der labyrinthische Text*, S. 159.

<sup>581</sup> Ebd., S. 160.

<sup>582</sup> Ebd., S. 158. Für Baumgartner „erzeugt Kunst Sinn, weil sie vor allem Symbolisierung ist“ (Baumgartner: *Macht und Ohnmacht der Bilder*, S. 40).

<sup>583</sup> Kuhangel: *Der labyrinthische Text*, S. 215.

<sup>584</sup> Die Offenheit (und „Sinnpotenz“) der Metapher sieht Kuhangel eingeschränkter, insofern „die Bedeutungen von metaphorischem und ersetzttem Begriff aneinander gekoppelt sind“ (ebd., S. 166), und sie durch den Kontext stärker kontrolliert wird. Für Eco jedoch kann sie „zu einem Instrument eigentlicher Erkenntnis werden, weil sie den ersten [...] Schritt auf die Bildung einer Weltmatrix darstellt“ (Eco: *Lector in fabula*, S. 193).

<sup>585</sup> Kuhangel: *Der labyrinthische Text*, S. 168.

<sup>586</sup> Ebd., S. 196.

<sup>587</sup> Ebd., S. 197.

<sup>588</sup> Ebd., S. 182.

Möglichkeit [führt], selbst neue Deutungen zu schaffen<sup>589</sup>. Letztlich hält sie es – anders als Eco – sogar für möglich, „dass die Interpretationen selbstreflexiv offener Werke sich durchaus gegenseitig widersprechen [...] und [...] einander ausschließen [können]“<sup>590</sup>, zumal im Falle rhizomatischer Labyrinthstrukturen, die weder Zentrum noch Peripherie aufweisen. So wird gesagt: „Es kann nur Deutungen ‚lokaler‘ Art geben und – meinem Verständnis dieser [S. 186] Werke zufolge – auch Deutungen, die nicht miteinander in Beziehung stehen [...]“<sup>591</sup>. Fiktionale Texte lassen wegen ihrer Leerstellen – so Kuhangels Syntheseansatz –

[...] die Einordnung von Zeichen bzw. Textsegmenten in unterschiedliche Gestalten zu [...], was die Aktualisierung unterschiedlicher Bedeutungen der einzelnen Zeichen und Textsegmente impliziert. **Leerstellen können damit als Ursache der Offenheit eines Textes bezeichnet [S. 215] werden. Das Ausmaß der Leerstellen entscheidet darüber, wie weit sich die potentielle Offenheit der einzelnen Zeichen bzw. Textsegmente entfalten kann.** (Herv. B.S.)<sup>592</sup>

Indem zur Offenheit tendierende Texte den Leser „zu einem Zustand mehrfacher Wahrscheinlichkeiten“<sup>593</sup> zu führen vermögen, hat er also einerseits eine gewisse Freiheit, ist andererseits aber auch an die Orientierung, die ihm der Text vorgibt, gebunden. Zu den Vorzügen ihrer Synthese bemerkt Kuhangel, dass „[d]ie sowohl von Iser als auch von Eco benannte bzw. erläuterte Unterscheidung von Texten entsprechend der in ihnen angelegten Offenheit [...] – bei Ergänzung durch den Begriff der selbstreflexiv offenen Werke – eine genauere Analyse konkreter literarischer Texte [ermöglicht]“<sup>594</sup>, sofern – wie vorgeschlagen – die unterschiedlichen Offenheitspotentiale der Zeichen berücksichtigt werden. Zudem gewinnt sie dem Phänomen bzw. der Akzeptanz der offenen Textstruktur eine moralisch-ethische Dimension ab. Im Falle von Interpretationen auf gleichem Niveau würde dann nämlich nicht der Streit um die „richtige“ Lesart entstehen, vielmehr könne eine solche Auseinandersetzung als Begegnung verstehbar sein, in welcher man in der Konfrontation mit anderen Deutungsansätzen seinen eigenen bzw. sich selbst desto besser erkennen kann. „Ein Ideal von Einheit, auf das alle Interpretationen zusteuern würden, hat dabei jedoch keine Gültigkeit – das ist die zugleich befreiende und verstörende Erkenntnis, die aus der Begegnung mit selbstreflexiv offenen Werken resultiert.“<sup>595</sup>

---

<sup>589</sup> Ebd., S. 183.

<sup>590</sup> Ebd., S. 176. Gleichwohl sind laut Kuhangel nicht alle möglichen Deutungen gleichermaßen zulässig.

<sup>591</sup> Ebd., S. 185f.

<sup>592</sup> Ebd., S. 214f. An dieser Synthese orientiert sich meine Strukturanalyse des *Spiegel im Spiegel* in Kap. 5.4.

<sup>593</sup> Ebd., S. 179.

<sup>594</sup> Ebd., S. 216.

<sup>595</sup> Ebd., S. 187. Sie weist der Beschäftigung mit literarischer Offenheit auch eine global bewusstseinsbildende Wirkung zu, denn sie mag „im Kontext kultureller und interkultureller Gegensätze dazu führen, die Bedingtheit der eigenen Position anzuerkennen und sich der ‚Andersheit‘ fremder Sichtweisen zu stellen“ (ebd., S. 297).

### Teil III: Anwendung auf den „Spiegel im Spiegel“

#### 4. Entstehung der Traumvisionen

*Der Spiegel im Spiegel* hat eine lange Zeit der Ausreifung hinter sich. Ende erläutert brieflich: „[...] am *Spiegel im Spiegel* habe ich über zehn Jahre gearbeitet (ich habe die meisten Geschichten darin vor der *Momo* geschrieben, konnte das Buch aber erst nach der *Unendlichen Geschichte* beenden)<sup>596</sup>. In *Michael Ende und seine phantastische Welt* findet sich ein weiterer Hinweis. Demnach war Ende seit Erscheinen des *Jim Knopf* – immer wieder abbrechend, überarbeitend und neu ansetzend – bestrebt, „eine in sich stimmige Bilderwelt zu entwickeln, die nicht unbedingt der äußeren Wirklichkeit entspricht, auch wenn sie von ihr handelt“<sup>597</sup>, und „aus der normalen Erzähllogik auszubrechen, sich von dem Rechtfertigungszwang der Kausallogik zu befreien [...]. Viele dieser Geschichten vollendet Michael Ende erst Jahre später in *Der Spiegel im Spiegel*.“<sup>598</sup> Zu T XI gibt es eine noch genauere Angabe. Demnach lag die Urfassung der Traumvision vom Niemandsson bereits vor der oben von ihm benannten Phase der Realisierung seiner Konzeptidee vor. Von ihr inspiriert hat sein Vater ein genau datierbares Porträt vom Sohn angefertigt.

[I]ch hab' sie ja noch mindestens zehnmal umgeschrieben [...]. Aber sie lag in einer Fassung damals schon vor. Und da hat er sie gelesen und hat danach dieses Bild gemalt. Das Portrait. Mit dem Fuchs und dem Wolf und der Ratte und dem Vogelschlag. Das war alles auch schon damals drin in der Geschichte. Das war etwas, das ihn anregte. [...] Und umgekehrt hab ich zu manchen seiner Bilder natürlich auch Geschichten geschrieben.<sup>599</sup>

Das Portrait entstand 1951, *Jim Knopf* später (ab 1956) und erschien erst 1960.<sup>600</sup> In Kap. 1.1 verwies ich zudem auf die mutmaßlich um bzw. nach 1954 entstandene Fassung von T XX. So zeigt sich, dass *Der Spiegel im Spiegel* unter Endes fertiggestellten Büchern die längste Phase der Ausreifung hinter sich hat und neben der Arbeit an anderen literarischen Projekten entstand.<sup>601</sup> Meine Einsicht in den Teilnachlass in Marbach bestätigt, dass die Texte offenkundig eine Reifezeit von über dreißig Jahren hinter sich haben, was die Entstehung komplexer, quasi organischer Strukturen begünstigte.

---

<sup>596</sup> Ende: *Der Niemandsgarten*, S. 47. (Brief an die Leserin E.C., München, 20.02.1987)

<sup>597</sup> R. Hocke/Kraft: *Michael Ende*, S. 101.

<sup>598</sup> Ebd.

<sup>599</sup> Ende/Krichbaum: *Die Archäologie der Dunkelheit*, S. 115.

<sup>600</sup> Vgl. R. Hocke/Neumahr: *Magische Welten*, S. 59–67.

<sup>601</sup> Dies erläutert er Zurfluh am 25.08.1988 brieflich. (vgl. <http://www.oobe.ch/ende02.htm>)

#### 4.1 Wirkungsästhetische Aspekte im Entstehungsprozess von Endes Werken

Bevor ich auf den Teilnachlass in Marbach eingehe, sei anhand der Selbstaussagen des Autors dargestellt, wie sich a) sein Schreibprozess im Allgemeinen vollzog und b) inwieweit der Gedanke an die Leser bzw. die intendierte Leserwirkung eine Rolle im Entstehen seiner Werke spielte. (Es geht also nicht um konkrete Begegnungen oder die empirische Auswertung der Dokumente zur – durchaus bemerkenswerte Formen annehmenden – Rezeption.)<sup>602</sup>

Ich möchte hier nur Weniges einschieben, was ergänzend Endes konkretes Verhältnis zu seiner Leserschaft anging, die er sehr ernst nahm. Auch zu Zeiten, als die Leserpost bereits massenhaft einging,<sup>603</sup> hat er noch „jeden Leserbrief selbst beantwortet, vor allem wenn es darum ging, Missverständnisse aus dem Weg zu räumen oder seine Sichtweise auf das eine oder andere Problem präzise zu formulieren. Offensichtlich nutzte er die Gelegenheit sich [...] selbst über Gedanken klar zu werden.“<sup>604</sup> Gustav R. Hocke erinnert sich: „Die meisten wollen wissen, wie man leben müsse, um ‚richtig zu liegen‘. Niemand hätte ihm Besserwisserei vorwerfen können.“<sup>605</sup> Voss meint gar: „Die Hingabe an den Leser, das persönliche Verhältnis, ist Teil seiner Wirkung. [...] seine Zuhörer, das Publikum, schätzte er mehr als jede Kritik.“<sup>606</sup> Neben dieser zeitraubenden Tätigkeit strapazierten auch die Lesereisen, insbesondere die sich immer wiederholenden, bald mechanisch beantworteten Fragen, den Autor: „Ich stelle jedesmal fest, daß das eine Art von demoralisierender Wirkung auf mich ausübt.“<sup>607</sup> Gleichwohl akzeptierte er, dass die Menschen den Autor eines Buches kennenlernen wollen, und erkannte darin auch „eine freundschaftliche Geste den Buchhändlern gegenüber, die sich für meine Bücher einsetzen“<sup>608</sup>. Und dennoch: „Je älter du wurdest, desto mehr sind Dir solche Auftritte zur Last geworden, und grüblerisch fragtest Du Dich, ob sie aus Dir nicht eine Ware gemacht hätten. Am liebsten war Dir noch der Umgang mit Kindern und jungen Menschen. [...] Wie andächtig und begeistert sie jedem Deiner Worte lauschten. Sie spürten, daß Du sie gern hattest.“<sup>609</sup> – so erinnert sich Boccarius in seinem Brief an den verstorbenen Freund an überlaufene Lesungen in der Aula der Münchner Universität oder des Münchner Jugendtheaters; anders verhielt es sich mit Personen, die den

---

<sup>602</sup> Ende wird berichtet, dass von „300 000 Friedensmarschierern sehr viele entweder *Momo* und *Die unendliche Geschichte* unter dem Arm trugen. [...] weil sie offenbar gefühlt haben, darin steckt [...] eine Haltung, [S. 932] die wir auch haben.“ (Vogdt: *Wie Shakespeare über die Rampe gekommen* (Interview), S. 931f.)

<sup>603</sup> Ende erzählt nach der Uraufführung des *Goggori* von einem Telefonat mit seiner Frau: „In der kurzen Zeit, in der ich jetzt in Deutschland war, haben sich sieben Wäschekörbe voll Post angesammelt.“ (ebd., S. 926)

<sup>604</sup> So schreibt Roman Hocke in seinen editorischen Nachbemerkungen zum *Niemandsgarten* auf S. 314.

<sup>605</sup> G. Hocke: *Im Schatten des Leviathan*, S. 574.

<sup>606</sup> Voss: *Im Inneren des Michael Ende Effekts*, S. Z 1.

<sup>607</sup> Vogdt: *Wie Shakespeare über die Rampe gekommen* (Interview), S. 926.

<sup>608</sup> Ebd.

<sup>609</sup> Boccarius: *Michael Ende*, S. 287.

Autor als „eine öffentliche Einrichtung“<sup>610</sup> betrachteten und unangekündigt sein Haus betreten.<sup>611</sup> Was die literarische Arbeit selbst anging, erwies sich der konkrete Leserkontakt als eher wenig fruchtbar: „Hin und wieder lasse ich mich [...] über Dinge aus, mit denen sich einige Leute ein Leben lang beschäftigt haben. Die schreiben mir dann manchmal ganz interessante Briefe. [...] Aber auch das fließt nicht direkt in meine Arbeit ein.“<sup>612</sup>

Wenn ich nun von diesen Umständen absehend erstens versuche, einen skizzenhaften Überblick über die Entstehung seiner Werke zu geben und zweitens zu zeigen, welche Rolle „der Leser“ als Idee hierbei spielte, gilt allerdings eine von Ende in seinem *Versuch, mich selber zu verstehen* angebrachte, grundsätzliche Einschränkung, die sich auf Lichtenbergs Beobachtung bezieht, dass sich seine eigene Meinung ändere, je nachdem ob er liege, sitze oder stehe: „Das ist nur allzu wahr und ich kann dem höchstens noch hinzufügen, dass ich, wenn ich über mich und meine Arbeit Auskunft geben soll, je nach der Person, die mich befragt, ganz verschiedene, oft sogar entgegengesetzte Behauptungen aufstelle.“<sup>613</sup> In einem Interview anlässlich seines 65. Geburtstags relativiert er die Bedeutung seiner eigenen Aussagen: „Was ich als Privatperson von mir gebe, ist immer nur ein nachträgliches Rechtfertigen dessen, was ich zuvor gemacht habe.“<sup>614</sup> Gleichwohl kann man die Aussagen zu einer weitgehend schlüssigen Darstellung des Schaffensprozesses verbinden, mit der Einschränkung, dass nicht jedes Werk nach dem gleichen „Schema“ entstand. Das jeweils neue ist „immer anders [...] als die vorhergehenden“<sup>615</sup>. Andernorts sagt Ende: „Das Webmuster entsteht bei der Arbeit an einem Buch und betrifft nur dieses Buch [...]“<sup>616</sup> So unterscheidet er: „Bei den *Jim-Knopf*-Büchern habe ich tatsächlich einfach losgeschrieben ohne Plan. [...] Ganz anders war es bei *Momo* oder bei der *Unendlichen Geschichte*. Da habe ich mir vorher viele Pläne gemacht, wieder verworfen, neue Pläne gemacht usw.“<sup>617</sup>

Als Grundvoraussetzungen oder Bedingungen des Schaffens ist zu unterscheiden zwischen jenen, die Ende in allgemeiner Hinsicht annimmt, und solchen, die er explizit auf sich persönlich bezieht. Zu ersteren zählt die Einsamkeit. Ende glaubt, dass „[d]er Künstler [...] auf jeden Fall einsam [ist]. Ob er nun Erfolg hat und akzeptiert wird [wie der von ihm genannte Picasso; B.S.] oder ob er nicht Erfolg hat und nicht akzeptiert wird.“<sup>618</sup> Gefragt, ob

---

<sup>610</sup> Vogdt: *Wie Shakespeare über die Rampe gekommen* (Interview), S. 927.

<sup>611</sup> „Nachdem sie den Petersdom besichtigt haben, gehen sie den Ende besichtigen.“ (ebd., S. 926)

<sup>612</sup> Ebd., S. 927.

<sup>613</sup> Ende: *Der Niemandsgarten*, S. 304.

<sup>614</sup> Hugendubel: *Ich bin ein Nachfahre der Romantiker* (Interview), o.S.

<sup>615</sup> Adams: *Zu Besuch bei Michael Ende* (Filmdokumentation).

<sup>616</sup> Morel/Seehafer: *Es gibt ja so etwas wie anthroposophische Klischees* (Interview), S. 107.

<sup>617</sup> Ende: *Zettelkasten*, S. 296.

<sup>618</sup> Ende/Krichbaum: *Die Archäologie der Dunkelheit*, S. 13.

dies für ihn ebenfalls gelte, antwortet er: „Selbstverständlich.“<sup>619</sup> Hinzu kommt die Glaubenskraft. Von Steffi Hugendubel indirekt gefragt, ob er nicht auch Glauben an die eigene Stärke benötige, erklärt er: „Glaube ganz allgemein ist etwas ungeheuer Wichtiges. Künstler, die keine gläubigen Menschen sind, können nicht ernsthaft Künstler sein.“<sup>620</sup> Eine für ihn persönliche *conditio sine qua non* des Schreibens ist ein Zustand der Ruhe, ja „sogar eine[r] gewisse[n] Langeweile. Es darf eigentlich nichts weiter anstehen, sonst kann ich mich erst gar nicht hineinbegeben in die Geschichte, daß das zu laufen beginnt.“<sup>621</sup> Ebenso betont er: „[I]ch muß mich in einer Atmosphäre von Sympathie bewegen [...]. Es muß, wie soll ich sagen, eine Art erotischer Zuneigung zu den Figuren oder zu der Welt entstehen, die ich darstellen möchte.“<sup>622</sup> Er erläutert dies anhand der „Polarität unter den schöpferischen Menschen“<sup>623</sup>: „[D]er eine [Mozart zugeordnete; B.S.] Pol ist der spielende Mensch, der Homo ludens, und der andere [Beethoven zugeordnete; B.S.] Pol ist der unter einem gewissen Ausdrucksdrang oder Ausdruckszwang schöpferisch werdende Mensch.“<sup>624</sup> Was er hier als Pol 1 charakterisierende Zuneigung zu den Figuren und der erzählten Welt beschreibt, formuliert er an anderer Stelle noch allgemeiner: Es geht um „eine Auseinandersetzung mit etwas, was mich fasziniert, mit einem Stoff, einer Form, einer Idee – mit etwas, das mich herausfordert“<sup>625</sup>. In dieser Aussage schwingt seine Grundüberzeugung mit, dass Kunst wie „alles Wesentliche im Leben seinen Sinn in sich selbst trägt – die Liebe, das Streben nach Wahrheit, die Religionen, die Ethik, die Würde des Menschen, der Humor ...“<sup>626</sup> Daraus ergibt sich, dass Dichtung ihre Motivation nicht aus dem Wunsch schöpfen sollte, den Leser zu einem wie immer zweckgerichteten Handeln zu veranlassen, was im Übrigen den im ästhetischen Zustand möglichen Freiheitserlebnis, um den es Ende beim *Spiegel im Spiegel* zu tun war, zuwiderliefe. In diesem platten Sinne könnte man seinem Werk sicher keine „Wirkungsabsicht“ unterstellen. Das bedeutet natürlich nicht, dass Kunst jenseits eines kommunikativen Geschehens anzusiedeln oder in sich vollkommen (im Sinne von abgeschlossen) wäre, sondern nur, dass in erster Linie die Wirkung der Kunst, nicht die Kunst der Wirkung dienen möge. So nur – nicht als ein Werkzeug zur Realisierung z.B. politisch- oder wirtschaftsideologischer Zwecke – kann sie eine Erfahrung vermitteln, in der ihr Eigenwert zum Ausdruck kommt.

---

<sup>619</sup> Ebd., S. 14.

<sup>620</sup> Hugendubel: ‚*Ich bin ein Nachfahre der Romantiker*‘ (Interview), o.S.

<sup>621</sup> Morel/Seehafer: ‚*Es gibt ja so etwas wie anthroposophische Klischees*‘ (Interview), S. 117.

<sup>622</sup> Ende/Krichbaum: *Die Archäologie der Dunkelheit*, S. 69.

<sup>623</sup> Ebd., S. 70.

<sup>624</sup> Ebd.

<sup>625</sup> Beuys/Ende: *Kunst und Politik*, S. 106.

<sup>626</sup> Vgl. Ende: *Zettelkasten*, S. 305.

Wie aber sah nun sein konkretes Vorgehen aus? Im Interview von Elisabeth Bachtler im November 1984 spricht Ende über die Notwendigkeit, Ideen zunächst reifen zu lassen, um sie nicht zu früh zu verderben. Ich verdanke Jan Brahm aus Dänemark die Information, dass für Ende die beste Zeit, Ideen für sein Schreiben zu bekommen, der Morgen gewesen sei.<sup>627</sup> Ende selbst sagt auch: „Die Ideen kommen einem während des Schreibens, während der Arbeit. Manchmal ergibt sich eine Idee ganz von selbst, manchmal muß man auch lange suchen und warten. [...] Ideen haben kann man üben.“<sup>628</sup> Oftmals greift er auf einen Fundus an gesammelten Einfällen zurück, die er in einem „Zettelkasten“ aufbewahrt (daher der Titel seines gleichnamigen Buches) und von Zeit zu Zeit durchsieht. Ende – „ein ausgesprochenes Nachtlicht“<sup>629</sup>, das „selten vor zwei Uhr“<sup>630</sup> zu Bett geht und „infolgedessen selten vor zehn Uhr morgens auf[steht]“<sup>631</sup> – fängt mit der Arbeit „meistens um vier Uhr nachmittags an. Das geht, wenn ich gut drinnen bin, bis um 12.00 Uhr nachts weiter. Wenn nicht, dann höre ich so um achte wieder auf.“<sup>632</sup> Er gesteht allerdings freimütig: „[I]ch bin schrecklich faul. Jedenfalls brauche ich, um mich auf eine größere Arbeit einzulassen, immer jemanden, der mir einen herzhaften Tritt gibt.“<sup>633</sup> Im *Playboy*-Interview bekennt er, solange er sich um das Schreiben herumdrücken könne, tausend Ausreden zu erfinden: „Aber nach einer gewissen Zeit werde ich krank. Das ist wie bei einem Skorpion, der ab und zu sein Gift ablassen muß. Ich muß dann an den Schreibtisch, weil das Schreiben eigentlich das einzige ist, wo ich für ein, zwei Stunden innerlich Ruhe finde.“<sup>634</sup> Ja, er bestätigt, dass es kein höheres Glück gebe.

Was die „handwerkliche“ Vorgehensweise anbetrifft, so gelte es, sich alles zu Erzählende und zu Beschreibende ganz genau vorzustellen: „Das heißt nicht, daß man alles auch bis in die kleinsten Einzelheiten beschreiben muß. [...] Auf eine merkwürdige und sogar geheimnisvolle Art überträgt sich diese genaue Vorstellung trotzdem auf den Leser.“<sup>635</sup> Als schwierig bezeichnet er dabei „nicht etwa die Fülle der Einfälle, sondern de[n] Entwurf der Spielregeln“<sup>636</sup>. Gemeint sind die Spielregeln der imaginären Welt, an die er sich, in Unkenntnis des schlussendlichen Resultats um der Kohärenz Willen halten muss. Dieser

---

<sup>627</sup> Email vom 17.08.2009. Er erklärt darin, dies aus Endes Mund beim IDRIART-Fest in Budapest 1986 im Rahmen eines Austausches über Inspirationsfähigkeit und die inspirative Methode vernommen zu haben. Ende erwähnte demzufolge außerdem, dass er jeweils alles aus einer einzigen Idee zu entwickeln suche.

<sup>628</sup> Ende: *Zettelkasten*, S. 294.

<sup>629</sup> Morel/Seehafer: ‚*Es gibt ja so etwas wie anthroposophische Klischees*‘ (Interview), S. 117.

<sup>630</sup> Ebd.

<sup>631</sup> Ebd.

<sup>632</sup> Ebd. Laut Wilfried Hiller (Telefonat vom 10.04.2010) arbeitete Ende oft bis 5 Uhr nachts, während seine Frau zwischen 6 und 7 Uhr aufstand.

<sup>633</sup> Ende: *Der Niemandsgarten*, S. 299.

<sup>634</sup> A. Müller: *Playboy-Interview: Michael Ende*, S. 81.

<sup>635</sup> Ende: *Zettelkasten*, S. 294.

<sup>636</sup> Braun: ‚*Verwandt*‘ mit E.T.A. Hoffmann, Tieck und Kafka (Interview), S. 3985.

Prozess ist für ihn keineswegs frei von Überraschungen. Er vergleicht sich mit einem Maler und das Schreiben eines Buches mit einem Abenteuer: „[W]enn ich eine Geschichte anfangen, dann hab ich nur eine sehr ungefähre Vorstellung von dem, was dabei am Schluss entstehen soll [...], ich mach sozusagen erst mal Flecken auf die Leinwand und lass mich davon anregen [...]“.<sup>637</sup> Von daher ist es natürlich auch nur eingeschränkt planbar.<sup>638</sup> Der Schreibprozess kann sich hinziehen, denn Ende ist „ein sehr langsamer Arbeiter“<sup>639</sup>, der manchmal nur 5 Zeilen oder – allerdings nur an guten Tagen – 3–4 Seiten schreibt, doch daran auch nicht seine Leistung misst.<sup>640</sup> Sein künstlerisches Ziel ist vielmehr, eine in sich stimmige Welt zu schaffen und den dafür richtigen Tonfall zu finden. Von einer Wunschfee gefragt, würde er gerne „auf eine heutige Art eine so komplette Welt erfinden wie es für seine Zeit Shakespeare getan hat. Ich versuche, eine Sprache zu finden, die unabhängig von dem, was sie beschreibt, einfach auch schön ist.“<sup>641</sup> Das im sprachlichen Ausdruck zu erreichende Ideal erklärt er gegenüber Sōiku Shigematsu dahingehend, in einer Haltung der Absichtslosigkeit und gemäß des Prinzips der Meisterschaft „[d]as Richtige im richtigen Augenblick zu tun. [...] So zu schreiben, dass man nichts weglassen muss und nichts hinzufügen muss, und dass das richtige Wort einfach ganz selbstverständlich am richtigen Platz steht.“<sup>642</sup> Er charakterisiert sich als Autor, der viel Wert auf Sprache legt, denn: „[W]as in der Sprache nicht vorkommt, kommt auch im Bewusstsein des Menschen nicht vor, und deswegen bin ich der Meinung, man muss den Kindern so früh wie möglich schon den ganzen Reichtum der Sprache anbieten, auch auf die Gefahr hin, dass man sie [zunächst; B.S.] überfordert [...]“.<sup>643</sup>

In einem weiteren Bearbeitungsschritt erprobte Ende im Rahmen eines kooperativen Prozesses dann die Wirkung des Geschriebenen, wobei es noch entscheidende Modifikationen erfahren konnte. Im Interview von Elisabeth Bachtler erklärt er: „[I]ch kann im Grund nicht so völlig allein für mich am Schreibtisch mir was ausbrüten, sondern ich brauche immer den Gesprächspartner.“<sup>644</sup> In diesem Sinne würdigt er seine Frau Ingeborg als wichtigsten (und in ihrer Rolle einzigartigen) künstlerischen Dialogpartner. Aus seinen Worten geht hervor, dass

---

<sup>637</sup> Adams: *Zu Besuch bei Michael Ende* (Filmdokumentation).

<sup>638</sup> Ende kennt durchaus Schreibblockaden. In der zitierten Filmdokumentation spricht er von der dann inspirierend-helfenden Wirkung des Geistes des Olivenbaums vor seinem Fenster. In sich immer wieder einstellenden Krisen, muss er „plötzlich alle Kräfte mobilisieren [...] – Kräfte, von denen ich nicht wußte, daß ich sie habe. So erfahre ich etwas Neues über mich. [...] Bis ich soweit bin, ein neues Buch zu schreiben, bin ich selbst ein anderer geworden.“ (Hugendubel: *Ich bin ein Nachfahre der Romantiker* (Interview), o.S.)

<sup>639</sup> Adams: *Zu Besuch bei Michael Ende* (Filmdokumentation).

<sup>640</sup> Angesichts von Tendenzen, die Produktivität eines Autors nach seinem täglichen Wörteraussstoß zu bemessen, nennt er „die Quantität der abgesonderten Wörter absolut bedeutungslos“ (Ende: *Zettelkasten*, S. 202).

<sup>641</sup> A. Müller: *Playboy-Interview: Michael Ende*, S. 74.

<sup>642</sup> Shigematsu: *MOMO erzählt Zen*, S. 127.

<sup>643</sup> Adams: *Zu Besuch bei Michael Ende* (Filmdokumentation).

<sup>644</sup> Bachtler: *Michael Ende* (Radiointerview).

[http://www.podcast.de/episode/973658/Interview\\_mit\\_Michael\\_Ende](http://www.podcast.de/episode/973658/Interview_mit_Michael_Ende).



er seine Ideen bereits im Vorfeld mit ihr zu erörtern pflegte und sie das von ihm Geschriebene mit unnachahmlichen Sprachgefühl so vorzutragen verstand, dass er gleich bemerken konnte, wenn ein Satz nicht die richtige Wirkung entfaltete. „Ich muss meine Sätze gesprochen hören, weil für mich eigentlich erst die gesprochene Sprache die richtige Sprache ist.“<sup>645</sup> Darin erkennt er einen Unterschied zu anderen Autoren, für die eigentlich das geschriebene Wort die Hauptsache ist, und „so gesehen bin ich eigentlich gar kein richtiger Schriftsteller“<sup>646</sup>. Heidi Adams‘ Film *Zu Besuch bei Michael Ende* dokumentiert diese Zusammenarbeit mit seiner Frau interessanterweise anhand einer Arbeitsfassung von T XXIX.<sup>647</sup> Im *Playboy-Interview* bekennt Ende, dass Ingeborg Hoffmann „die erste [war], die mein Talent erkannte, mir aber gleichzeitig ungeheuer viel abverlangte. In meinen Büchern ist nichts, was sie nicht hat absegnen müssen. Da hat sie mir gestrichen, das können Sie sich gar nicht vorstellen.“<sup>648</sup> Überraschenderweise erfuhr ich von Hiller in einer Email vom 15.08.2010, dass sie in einem einzelnen Fall entgegen Endes üblicher Praxis in (freilich begrenztem) Umfang zu einer bestimmten Phase am Text selbst mitwirkte, was seine Wertschätzung ihr gegenüber zeigt.<sup>649</sup> Generell aber ist Literaturproduktion an sich für ihn ein einsames Handwerk, manchmal schreibt er 24 Stunden am Stück:

Dann ist er isoliert, braucht keine Kommunikation, nur seine Frau erinnert ihn hin und wieder daran, daß auch ein erfolgreicher Schriftsteller gelegentlich essen oder schlafen muß. Aber wenn Ende schreibt: „Dann ist mein Partner meine Geschichte“.<sup>650</sup>

---

<sup>645</sup> Ebd.

<sup>646</sup> Ebd.

<sup>647</sup> Hier wird auf Anraten Ingeborg Hoffmanns der im Folgenden in Kursivschrift wiedergegebene Teil aus dem Buch gestrichen: „Dann beginnt er [= der Clown; B.S.], sich abzuschminken. Darunter kommt ein anderes Gesicht zum Vorschein. Es ist noch viel unwirklicher, ein Niemandsgesicht, ein Irgendge-[S. 292]sicht, es ist ihm ganz fremd, es war ihm immer fremd, dies Gesicht, *in dem das Nichtbegreifen zur Gummimaske, zum bleibenden Ausdruck geworden ist.*“ (S. 291f.) Diese Stelle hat ihr Vorbild in *Everything and Nothing* von Jorge Luis Borges. Dieser von Ende in deutscher Übersetzung in sein *Lesebuch* aufgenommener Text, beginnt mit den Sätzen: „In ihm war niemand; hinter seinem Gesicht [...] und hinter seinen Wörtern, die zahlreich, phantastisch und wildbewegt waren, gab es nicht mehr als ein wenig Kälte, einen von niemandem geträumten Traum.“ (Borges: *Everything and Nothing*, S. 248) Anhand dieses Beispiels erläutert Ende sein Ideal: „Shakespeare ist alle und keiner. Über diese ‚Niemandsverfassung‘ hat Jorge Luis Borges zwei unsterbliche Seiten geschrieben (*Everything and Nothing*).“ (Ende: *Zettelkasten*, S. 309)

<sup>648</sup> A. Müller: *Playboy-Interview: Michael Ende*, S. 81. So heißt es: „An vielen Stellen, wo heute der Satz ‚Aber das ist eine andere Geschichte ...‘ steht, befand sich anfangs tatsächlich eine Geschichte.“ (R. Hocke: *Von dem Zauberbuch, das die Welt eroberte*, S. 434)

<sup>649</sup> „Ein Beispiel der intensiven Zusammenarbeit zwischen Michael und seiner Frau erlebte meine Frau 1983 in Rom, als wir wieder in der Villa Massimo waren. Sie las Endes neue Texte immer schon vor mir durch. Als sie eines Tages zu ihm sagte, dass in der Wirtshausszene [des *Goggori*; B.S.] ein schwerer dramaturgischer Fehler sei, antwortete er, als wäre es das Selbstverständlichste auf der Welt: ‚Das musst Du die Ingeborg fragen, diese Szene ist von ihr.‘ [...] In der ersten Fassung, [sic!] konnte die Hexe weiterhin mit ihrem Auge und ihrem Fuß zaubern, obwohl sie ihre Zauberkraft verloren hatte. Ingeborg hörte sich Lisas Einwände ein paar Tage später an und korrigierte die entsprechenden Regieanweisungen ohne zu murren.“

<sup>650</sup> Bensmann: *Mein Partner ist meine Geschichte*, o.S.

Was nach diesen Phasen letztlich als zur Veröffentlichung geeignet angesehen wurde, ist – wie seine Aussage im *Playboy*-Interview nahelegte – quantitativ betrachtet nur ein geringer Teil des Geschriebenen. „[W]enn er etwas unveröffentlicht gelassen hat, dann hat es seinem Maßstab nicht genügt“<sup>651</sup>, bemerkt Lenz, und Ende hatte „einen strengen Maßstab“<sup>652</sup>, was Stil und Inhalt anging. Denn: „[E]r hat ja nichts gemacht, worüber er nicht auch ganz bewusst war.“<sup>653</sup> Anders als viele moderne Schriftsteller gewann er diesen an den bedeutendsten Autoren der deutschen Romantik und Klassik (wie Novalis, Schiller und Goethe) aus innerer Verbundenheit. Seinen „an sich selbst angelegten Maßstab, den hat er irgendwo an diesen großen Geistern in aller Bescheidenheit des Bewusstseins gemessen“<sup>654</sup>.

Wurde ein Werk für gut gefunden, konnte es dem Lektor übergeben werden. Katharina Georgi-Hellriegel, die bei vier Büchern Endes (*Der Wunschpunsch*, *Lenchens Geheimnis*, *Der lange Weg nach Santa Cruz*, *Die Geschichte von der Schüssel und vom Löffel*) und bei diversen Nachauflagen involviert war, schrieb mir am 15.02.2010 eine Email, in der sie die Zusammenarbeit sehr positiv schildert: „[I]ch habe selten einen (berühmten) Autor erlebt, der so unkompliziert, zugänglich und zugewandt war.“ Lenz’ Aussage bestätigend, erinnert sie sich: „Er legte stets großen Wert auf die Stimmigkeit von Text und Bild und auf eine vorherige Gesamtkonzeption. Er [...] gab einen Text erst dann aus der Hand, wenn er selbst wirklich zufrieden damit war, mit dem Effekt, dass kaum noch etwas daran zu tun war.“<sup>655</sup>

Bis hierhin wurde nun deutlich gemacht, dass die ursprüngliche Motivation des Schreibens für Ende die eigentliche Auseinandersetzung mit dem Stoff bzw. die Sympathie für sein Sujet darstellte. Dies bedeutet aber nicht, dass er sich nicht auch gewünscht hätte, dass seine Werke, wenn sie für gelungen befunden wurden, ihren Weg zur Leserschaft nehmen sollten. Offensichtlich im Bewusstsein, dass Kunst stets Mitteilungscharakter bzw. Mitteilungswert hat, sagt er: „[W]enn ich etwas mitteile, dann teile ich es ja jemandem mit. Ich kann doch nicht immerfort ins Leere hinein reden.“<sup>656</sup> Friedrich Hechelmann, Illustrator von Endes *Ophelias Schattentheater*, teilte mir hierzu mit, dass im Zentrum ihrer Gespräche beim Autor „immer die absicht, zu kommunizieren, [...] im mittelpunkt [stand]“<sup>657</sup>.

---

<sup>651</sup> *Gespräch Lenz*.

<sup>652</sup> Ebd.

<sup>653</sup> Ebd.

<sup>654</sup> Ebd. Lenz sagt in diesem Kontext auch: „[D]ass Novalis sozusagen im *Heinrich von Ofterdingen* zum Märchen geht, und dass Goethe zum Märchen geht, das war für ihn [= Michael Ende; B.S.] eine Schlüsselrunne.“ Dass Ende an die mitteleuropäische Kultur anknüpft, ist für Lenz „ein wichtiges Moment“ (ebd.).

<sup>655</sup> In einer Email vom 19.02. ergänzt sie, der Anteil der beiden damals tätigen Lektoren an Endes Projekten sei nicht genau abgrenzbar. Gerd Rumler sei mehr in der Anfangs-, sie eher in der Schlussphase beteiligt gewesen.

<sup>656</sup> Ende/Krichbaum: *Die Archäologie der Dunkelheit*, S. 14.

<sup>657</sup> An mich gerichtete Email vom 03.02.2010. Darin heißt es auch, dass Ende sich oft gegen die „Subventionskunst“ in den Museen (und deren literarische Äquivalente) wandte, deren Werke „den

Die Notwendigkeit, dass der zeitgenössische Rezipient verstehen muss, was ihm gesagt wird, wird von Ende freilich nicht zwingend vorausgesetzt, räumt er doch auch die Möglichkeit einer (wie Krichbaum sagt) „vorausschauenden Kommunikation“<sup>658</sup> ein, also eines Prozesses, in welchem der Künstler erst von den nachfolgenden Generationen „verstanden“ wird. Grundsätzlich aber meint er: „Er [= der Schriftsteller; B.S.] lebt von seinen Büchern und muß es fertigbringen, sein Publikum zu erreichen. Das gehört meiner Meinung nach zu den Pflichten des Autors.“<sup>659</sup> Ende erläutert: „Ein Leser hat durchaus das Recht, bei der Lektüre eines Buches, das er sich für sein Geld kauft, auch ein entsprechendes Quantum Lesevergnügen geliefert zu bekommen.“<sup>660</sup> Wie Shakespeare, den er nennt, ohne sich mit ihm vergleichen zu wollen, strebt er an, etwas qualitativ Hochwertiges zu schaffen, das gleichwohl „massentauglich“ ist. Es könne etwas nicht stimmen an der in Deutschland verbreiteten Auffassung, dass es für ein Buch von hohem Niveau charakteristisch sei, dass niemand es lese: „Die Bücher werden schließlich für den Leser geschrieben, sonst bräuchten sie ja gar nicht zu erscheinen [...]“<sup>661</sup> Mit einem Vergleich, der zudem den Zusammenhang zwischen Kultur und Lebensgenuss deutlich machen soll, erklärt er, „daß ein großer Wein sich von einem mittleren Wein nur durch gewisse Nuancen unterscheidet [...] Aber in der Kultur hat es sich noch nicht herumgesprochen, daß es die großen und die mittelmäßigen Genüsse gibt.“<sup>662</sup> Dies darf allerdings nicht so aufgefasst werden, als ob Endes Kernanliegen sich „nur“ als Ansprache einer bestimmten Zielgruppe bzw. als deren Unterhaltung bestimmen ließe. Er formuliert zugespitzt: „Im Grunde denke ich bei der Arbeit nicht an ein Publikum.“<sup>663</sup> So sagt er auch im Gespräch mit Heidi Adams vor dem Hintergrund, dass man als Autor schon genug damit zu tun habe, mit der jeweiligen Geschichte fertig zu werden: „Ich hab eigentlich nie eine feste Vorstellung, für wen ich schreibe. [...] ich denk mir immer, nachher wird sich schon rausstellen, wer’s eben lesen will, und für den ist sie dann geschrieben.“<sup>664</sup> Dass etwa *Momo* bei den jungen Alternativen, die nach anderen Lebensformen und Werten suchten, so viel Anklang fand, ja dass die gleichnamige Protagonistin zu deren Symbolfigur wurde, ist von ihm so nicht beabsichtigt gewesen:

---

kunstperten die möglichkeit geben, sich weitschweifig zu artikulieren“ (Hechelmann verwendet konsequent Kleinschreibung). Dies richtet sich m.E. nicht gegen die Offenheit des Kunstwerkes und den Einbezug des Rezipienten, sondern gegen das Absurde bzw. Beliebiges.

<sup>658</sup> Ende/Krichbaum: *Die Archäologie der Dunkelheit*, S. 14.

<sup>659</sup> Vogdt: *Wie Shakespeare über die Rampe gekommen* (Interview), S. 922.

<sup>660</sup> Ebd., S. 923.

<sup>661</sup> Ebd. Ende kritisiert einen „Autorenzirkel, der immer gegenseitig übereinander schreibt, bloß die Leute lesen die Bücher nicht“ (Braun: ‚*Verwandt’ mit E.T. A. Hoffmann, Tieck und Kafka* (Interview), S. 3985).

<sup>662</sup> Vogdt: *Wie Shakespeare über die Rampe gekommen* (Interview), S. 924.

<sup>663</sup> Beuys/Ende: *Kunst und Politik*, S. 106.

<sup>664</sup> Adams: *Zu Besuch bei Michael Ende* (Filmdokumentation). Darin sagt Ende auch: „[M]an schreibt ein Buch viel, viel absichtloser als das nachher erscheint.“

„[V]ielleicht ist gerade die Absichtslosigkeit das, was die Leser dann am meisten davon überzeugt hat.“<sup>665</sup> Freilich blendet er mögliche Rezipienten nicht völlig aus. Wehdeking erinnert, wie Ende in der Universität München im April 1984 zu Beginn der Lesung von T II, XIII und XXX beschrieb, „daß er sich nun einen Leser vorstelle, der Bilder von De Chirico und Magritte liebt, oder Kafka und Borges, einen Rezipienten, der sich dem tiefenpsychologischen Nachhall der Bilder und Mythen eher überlasse als analysiere“<sup>666</sup>.

Der entscheidende Umstand liegt allerdings darin, dass Ende sich letztlich selbst als idealen Leser seiner Werke vorstellt, wie aus seinen eigenen Worten hervorgeht. So bejaht er gegenüber Heidi Adams die Frage, ob er sich seine Geschichten also zunächst einmal selbst erzähle.<sup>667</sup> In einer Zeit, als er sich selbst im Freundeskreis einem Rechtfertigungszwang wegen angeblich mangelnder sozialer Relevanz ausgesetzt sah, habe er schließlich gesagt: „[I]ch verlange ja nicht, daß ihr meine Bücher lest, ich will auch niemanden belehren, ich will nur tun dürfen, was mir Spaß macht, und Bücher schreiben, die ich selbst gerne lesen würde, basta.“<sup>668</sup> Es gilt ihm nicht als erstrebenswert, „das zu werden, was man heutzutage einen richtigen Erwachsenen nennt, nämlich jenes entzauberte, banale, aufgeklärte Krüppelwesen, das in einer entzauberten, banalen, aufgeklärten Welt sogenannter Tatsachen existiert“<sup>669</sup>. Insofern das „Entzauberungs-Paradigma“ weitgehend die Gegebenheiten des modernen Lebens bestimmt, vergleicht Ende in seinen *Gedanken eines zentraleuropäischen Eingeborenen* die Autoren sogenannter Kinderbücher (und damit auch sich selbst) mit Bewohnern eines besonderen Reservats innerhalb der Zivilisationswüste. Bei seinem eigenen handele es sich genauer gesagt um die den wissenschaftsgläubigen Missionaren verhasste und von den Erwachsenen gemiedene Enklave des phantastischen Kinderbuchs. Und doch: „Manchmal nascht er [= der sogenannte Erwachsene; B.S.] wohl heimlich daran, wenn ihn der große Katzenjammer ob seiner total entzauberten Welt überkommt, aber eben nur, wenn es keiner sieht.“<sup>670</sup> Damit kommt der Literatur des Wunderbaren, zumal unter den Voraussetzungen einer einseitig verstandesorientierten Gesellschaft, eine wichtige Wirkung zu: den Lesern dasjenige, woran es ihnen in der Alltagsrealität mangelt, zu geben und die „blindwütige Entzauberungsversessenheit“<sup>671</sup> durch Wiederverzauberung auszugleichen. In diesem Sinne geht er davon aus,

---

<sup>665</sup> Ebd.

<sup>666</sup> Wehdeking: *Michael Endes beklemmender Spiegelsaal*, S. 147.

<sup>667</sup> Vgl. Adams: *Zu Besuch bei Michael Ende* (Filmdokumentation).

<sup>668</sup> A. Müller: *Playboy-Interview: Michael Ende*, S. 72.

<sup>669</sup> Ende: *Zettelkasten*, S. 180.

<sup>670</sup> Ebd., S. 63.

<sup>671</sup> Ebd., S. 62. Kindern werde vermittelt „daß nur das wahr sein kann, was nach Enttäuschung schmeckt“ (Vogdt: *Wie Shakespeare über die Rampe gekommen* (Interview), S. 931), eine ideologische Programmierung.

daß Kunst und Poesie in erster Linie eine therapeutische Aufgabe haben. Denn wahre Kunst und wahre Poesie werden immer geboren aus einer Ganzheit von Kopf, Herz und Sinnen und sie stellen diese Ganzheit bei den Menschen, die sie empfangen, wieder her, das heißt, sie machen den Menschen heil, sie heilen ihn.<sup>672</sup>

Dies könnte seine Wahl einer traumartigen Bildersprache – wie im *Spiegel im Spiegel* – erklären. Wenn das Wort „Wirklichkeit“ bedeute, dass etwas wirke, hätten auch unsichtbare Dinge den Status von Wirklichkeit, „zum Beispiel Gefühle, Wünsche, Gedanken. Wenn man solche Wirklichkeiten, die in uns selbst da sind, beschreiben will, dann kann man es nur durch Bilder, die anders sind als die der äußeren Welt. Sie sind eher so wie unsere Träume.“<sup>673</sup>

Im Gespräch mit Eppler und Tächl skizziert er die „läuternde“ Wirkung seiner Werke auf die Leser am Beispiel der *Unendlichen Geschichte*, in der Bastian gleichsam Identifikationsfigur des in die Welt der Phantasie reisenden Lesers ist:

Raskolnikow kann nur in einer Dostojewski-Welt existieren, Odysseus nur in der *Odyssee* oder Joseph K. nur in Kafkas Universum. Jede Kunstwelt ist autonom und nicht unmittelbar in Lebenswirklichkeit umzusetzen. [...] Der magische Bereich des Imaginären ist eben Phantasien, in das man ab und zu reisen muß, um dort sehend zu werden. Dann kann man zurückkehren in die äußere Realität, mit verändertem Bewußtsein, und diese Realität verändern oder sie wenigstens neu sehen und erleben. Bastian kann ja nichts von allem, was er in Phantasien bekommen hat, mit über die Schwelle der beiden Reiche nehmen [...] außer sich selbst.<sup>674</sup>

Bastian kehrt zurück in die äußere Realität, nachdem er im Bad der Wasser des Lebens wieder zum Kind wurde. Das Kind steht hier also als Symbol für die (Lektüre-)Erfahrung, wieder „ganz“, d. h. wieder „heil“ im ursprünglichen Sinne zu werden. Aber für Ende umfasst es generell noch vielschichtigere Bedeutungsebenen, die eng miteinander verbunden und auch im Hinblick auf sein Leserbild im Akt der literarischen Produktion von Bedeutung sind. Wenn er – wie oben – sagt, dass er die Bücher schreibe, die er selbst gerne lesen würde, sich also als Ideal-Leser nimmt, so gelten doch zwei wesentliche Präzisierungen, die er an anderer Stelle anbringt: „Ich schreibe die Bücher, die ich als Kind [Herv. B.S.] gerne selbst gelesen hätte. Diese Formulierung hört sich hübsch an, aber sie trifft nicht ganz die Wahrheit [...]. Das Kind, das ich einmal war, lebt noch heute in mir, [...] im Grunde fühle ich mich als der

---

die sich in der Formel „heute wissen wir, es handelt sich nur“ ausdrücke, womit man „selbst die dümmsten und unwahrscheinlichsten Hypothesen zur wissenschaftlichen Tatsache erklären“ (Ende: *Zettelkasten*, S. 62) könne.

<sup>672</sup> Ebd., S. 190. Ende spricht hier zwar von „Aufgaben“, aber nicht von einer konkreten, unmittelbaren Nutzenanwendung von Kunst und Poesie auf Ziele, die außerhalb ihrer selbst liegen.

<sup>673</sup> Ebd., S. 295. Auch für Iser „gibt es [offensichtlich] Erfahrungen, die die etablierten Erkenntnisprämissen überborden, und es fragt sich, ob die Wirkung nicht auch eine Form der Realität sei, mit der man rechnen muß“ (Iser: *Das Fiktive und das Imaginäre*, S. 204).

<sup>674</sup> Ende/Eppler/Tächl: *Phantasie/Kultur/Politik*, S. 124.

gleiche, der ich damals war.“<sup>675</sup> Er ist grundsätzlich davon überzeugt, „daß die Werke der großen Dichter, Künstler und Musiker dem Spiel des ewigen und göttlichen Kindes in ihnen entstammen“<sup>676</sup>. Und über diesen Gedanken findet er zu seiner Leserschaft: „Ich glaube, daß in jedem Menschen, der noch nicht ganz banal, noch nicht ganz unschöpferisch geworden ist, dieses Kind lebt. [...] [S. 181] Für dieses Kind in mir und in uns allen erzähle ich meine Geschichten [...]“<sup>677</sup> Ende bezieht seine Rezipienten also über analoges Verstehen mit ein. Es geht um die Ansprache eines „Verwandten“: Das innere Kind des Dichters, das sich im Spiel der Kunst schöpferisch betätigt, sucht das innere Kind im Leser als „Mit-Spieler“, was sowohl für den Produzenten als auch den Rezipienten eine heilsame Erfahrung bedeuten kann.

Im tiefsten Grunde aber kommt im Hinblick auf den kommunikativen Charakter von Kunst bzw. Literatur für Ende eine weitere Motivation zum Tragen, gegenüber der alle übrigen als von geringerer Relevanz erscheinen. In einer Notiz vom 07.11.1993 stellt er fest:

Eigentlich habe ich niemals für irgendein Publikum geschrieben, sondern alles ist ein Gespräch mit Gott, in dem ich ihn nicht um irgendetwas bitte [...], sondern um ihm zu erzählen, wie es ist, ein unzulänglicher Mensch unter unzulänglichen Menschen zu sein. Ich denke, das könnte ihn interessieren, da es eine Erfahrung ist, die er nicht gemacht haben kann.<sup>678</sup>

Noch in dieser Formulierung drückt sich die Hinwendung an ein „Du“ (ein „absolutes Du“) aus. Auch gegenüber Steffi Hugendubel erklärt er: „Ich glaube, daß jeder wirkliche Künstler letztlich alles, was er tut, für Gott tut. Er tut es nicht fürs Publikum. Wenn es dafür trotzdem ein Publikum gibt, um so besser.“<sup>679</sup> Aus dem Gesamten folgt, dass „der Empfänger“ in Endes Schaffensprozess nicht auszublenden ist, sondern eine relevante Bezugsgröße darstellt, wenn auch auf eine eher subtile Weise: als Leser nach dem Vorbild des Autors bzw. als „inneres“ Kind in jedem Menschen oder gar als „göttliches Du“. Unabhängig davon, ob man nun diese religiösen bzw. mystischen Vorstellungen teilt, mag man einen Widerspruch darin sehen, dass Ende mit dem inneren Kind bzw. Gott zwei unterschiedliche Vorstellungen seines Adressaten benennt. Jedoch ist zu bedenken, dass Ende gemäß obiger Zitate auch dieses Kind als göttlich apostrophiert – nämlich gemäß seiner im Spiel ihren

---

<sup>675</sup> Ende: *Zettelkasten*, S. 180. In Adams' Film *Zu Besuch bei Michael Ende* weist er auch die Vermutung zurück, er könne sich so gut in kindliche Vorstellungswelten hineinversetzen, weil er Kinder beobachte.

<sup>676</sup> Ebd.

<sup>677</sup> Ebd., S. 180f.

<sup>678</sup> Ende: *Der Niemandsgarten*, S. 306. Man mag in diesem Zusammenhang an seine Geschichte *Ophelias Schattentheater* denken, in der eine entlassene, schon betagte Souffleuse Schatten, die niemand haben will, bei sich aufnimmt und ein Schattentheater eröffnet. Als sie auch mit dem letzten, dem Tod, so verfährt, kann sie mit ihren durch ihr Verbundensein nun erlösten, verwandelten „Schauspielern“ im Himmel eine Lichtbühne begründen, deren Stücken angeblich manchmal auch der liebe Gott selbst beiwohnt.

<sup>679</sup> Hugendubel: *„Ich bin ein Nachfahre der Romantiker“* (Interview), o.S. (Ebd. erklärt er, dass ihm nicht so wichtig ist, wie ein neues Buchprojekt von den Kritikern angenommen werde, sondern wie es das Publikum finde: „Denn ich gebe gern zu, daß ich nicht für die Schublade schreibe.“)

Ausdruck findenden, schöpferischen Potenz, welche die Totalität seiner Möglichkeiten umfasst. Nicht von ungefähr spricht Lenz von Endes Doppelanliegen, „für die schöpferischen Qualitäten des Menschen etwas zu tun, und das Kind, [...] religiös gesprochen, das Gotteskind nicht nur am Leben zu erhalten, sondern zum Leben zu erwecken und zu pflegen, anzuregen“<sup>680</sup>. So ist für Endes Schreibprozess letztlich immer „der Schöpfer“ entscheidend – worunter man je nach Perspektive entweder den ursprünglichen Schöpfer im Sinne Gottes verstehen kann oder den sich künstlerisch als Schöpfer betätigenden Dichter, aber auch den (Mit-)Schöpfer, als welcher der Leser in des Autors Vorstellung existiert.

#### 4.2 Auswertung des Teilnachlasses in Marbach

Während meines Aufenthalts in Marbach vom 12.–15. Oktober 2009 konnte ich im dortigen Literaturarchiv die Materialien des Teilnachlasses von Michael Ende zum *Spiegel im Spiegel* einsehen.<sup>681</sup> Diese liegen in fünf der Gattung „Prosa“ zugeordneten Mappen sowie einer weiteren, die „Dramatisches“ umfasst, vor.<sup>682</sup> Es findet sich allerdings auch in den Prosa-Mappen Dramatisches, wie umgekehrt die Mappe „Dramatisches“ teils Prosa enthält.

M 1, 2 und 5 bieten sich größtenteils entsprechende maschinenschriftliche und handschriftlich überarbeitete Fassungen des Buches, zusammengefügt aus den einzelnen Texten. Das mit vielen Hinweisen zur Schriftbildgestaltung versehene Typoskript in M 2 wird als endgültige Fassung geführt. Allerdings ist nur das Typoskript in M 1 komplett mit der eingepassten T IV. In ihm trägt die zentrale Gestalt der einleitenden Traumvision auch erst den Namen Hor. Weitere handschriftliche Einfügungen erlauben das Herstellen zusätzlicher Querverbindungen. Indem in M 1 die im Hinblick auf solche im Buch übernommenen Ergänzungen die fortgeschrittenste Fassung enthalten ist, lege ich diese in den Quellenangaben als Standard zugrunde (= Typoskript). Ende ergänzt bspw., dass dem

---

<sup>680</sup> *Gespräch Lenz.*

<sup>681</sup> Ein Einblick in Endes Korrespondenz war aus personenschutzrechtlichen Gründen nicht möglich. Unzugänglich sind auch Entwürfe zu seinen letzten, nicht mehr realisierten Werken, die Mariko Sato-Ende verwahrt und nur von Roman Hocke eingesehen werden können.

<sup>682</sup> Im fortlaufenden Text kürze ich Mappe im Folgenden als M ab. Da der Nachlass noch nicht systematisch erschlossen oder editiert wurde, zitiere ich in den Fußnoten zur Erleichterung der Identifizierung nach der Nummer der jeweiligen *Spiegel im Spiegel*-Mappe (M-P-SP 1–5 für die Prosa-Texte bzw. M-D-SP für die dramatischen Entwürfe). Ich ergänze den Titel entweder in kursiver Schrift oder führe nach der Vorlage Endes die ersten Worte in Großbuchstaben und Anführungszeichen an, wo dies auf die Einordnung in das *Spiegel im Spiegel*-Konzept hindeutet. In den übrigen Fällen setze ich die erste Zeile ebenfalls in Anführungszeichen. Falls vorhanden, nenne ich anschließend zuerst die originale Paginierung. Da es sich teils um Ausschnitte nicht mehr rekonstruierbarer Zusammenstellungen handelt, führe ich, wo nötig, in eckigen Klammern zusätzlich die tatsächliche Seitenzahl an. Auch bei einem nur einseitig beschriebenen Blatt spreche ich der Klarheit halber von S. 1. Ich übernehme in den Zitaten Endes Korrekturen von letzter Hand, mache aber in begründeten Fällen auch auf frühere Formulierungen bzw. durchgestrichene Sätze und Passagen aufmerksam.

Feuerwehrmann in T XVIII das Bein ab Höhe des Knies weggerissen wurde,<sup>683</sup> womit dieser eine Gemeinsamkeit mit dem Bettler in T XXI und dem Kutscher in T VI erhält, denen dasselbe Glied fehlt. Letzterer wird ebenfalls erst durch eine handschriftliche Ergänzung „einbeinig“<sup>684</sup> bzw. „der Einbeinige“<sup>685</sup>. Zwar gibt es auch die umgekehrte Verfahrensweise, d.h. das Streichen möglicher Bezüge. Sollte der Niemandsson in T XI anfangs noch eine „metallene Maske“<sup>686</sup> tragen – was ihn mit der Hurenkönigin in T XXI verbunden hätte, die, ansonsten völlig nackt, ebenfalls eine solche trägt (vgl. S. 192)<sup>687</sup> –, so ist davon im gedruckten Text nicht mehr die Rede, womöglich, weil ein solches äußerliches Attribut in einer Schilderung anfänglich rein innerer Bewusstseinsvorgänge deplatziert gewirkt hätte. Ein entscheidenderes Verknüpfungselement hat Ende dagegen desto stärker betont. Denn erst durch den handschriftlichen Zusatz, dass im von der Hurenkönigin geträumten Kampf zwischen Gott und Teufel einer „ein Spiegelbild des anderen“<sup>688</sup> gewesen sei, wird der Bezug zum Titel des Buches, der sich leitmotivisch durch es hindurchzieht, hergestellt. M 1 beinhaltet überdies frühere Versionen einzelner Erzählungen und weitere für den *Spiegel im Spiegel* in Erwägung gezogene Texte. Ende nennt das Buch gemäß des vorliegenden Materials ursprünglich *IOR oder DER SPIEGEL IM SPIEGEL*, verwendet auch den Untertitel *Ein Labyrinth* und führt auf einem einzelnen Blatt Alternativtitel an, nämlich *ALEPH oder Der Gefangene im Spiegel* bzw. handschriftlich untereinander aufgereiht *Das Spiegelland, Das Gewebe der Träume, Der Spiegel im Spiegel, Das Traumgewebe*.<sup>689</sup> Tatsächlich verhält es sich so (wie der erstgenannte nahelegt), dass viele der Protagonisten in ihrer Situation gewissermaßen „gefangen“ sind, zuvorderst Hor, „der erste Buchstabe, das Schweigen, das allem vorausgeht“ (S. 328; von dieser Formulierung lässt sich eine gedankliche Brücke zu Endes früherem Alternativtitel konstruieren, da Aleph der erste Buchstabe des hebräischen Alphabets ist). Auch der Clown in T XXIX fragt sich in später durchgestrichenen Sätzen, was es denn ausmache, sich in seinem kleinen persönlichen Labyrinth verfangen zu haben, wenn

---

<sup>683</sup> [Typoskript], S. 75. Auf das Satzende „Uniform qualmt“ folgt dort: „Sein linkes Bein ist in Höhe des Knies weggerissen, der Stumpf mit blutigem Verbandszeug umwickelt.“

<sup>684</sup> Ebd., S. 29.

<sup>685</sup> Ebd., S. 30.

<sup>686</sup> Ebd., S. 47.

<sup>687</sup> Weniger eindeutig wäre der Bezug zu Edgar Endes *Blattgesicht* und zum Satz „Worte sind leere Masken, dahinter ist nichts.“ (ebd., S. 153) in T XXIX. Die Kombination verhüllter Gesichter mit entkleideten Körpern taucht im Übrigen auch im *Gauklermärchen* auf. In den dort kursiv gesetzten szenischen Anmerkungen zu den negativ konnotierten Tänzerinnen Angramains heißt es: „Sie sind von aufreizender Nacktheit, nur ihre Köpfe sind verschleiert.“ (Ende: *Das Gauklermärchen*, S. 61) Angramain selbst trägt ebenfalls eine Maske.

<sup>688</sup> [Typoskript], S. 96.

<sup>689</sup> M-P-SP-4, *ALEPH oder Der Gefangene im Spiegel* (Titelvorschläge), [S. 1]. *Das Spiegelland* erinnert an Lewis Carrolls Land hinter dem Spiegel, das die Protagonistin Alice auf geradezu spielerische Weise betritt: „In another moment Alice was through the glass and had jumped lightly down into the Looking-glass room.“ (Carroll: *Alice's Adventures in Wonderland/Through the Looking-Glass*, S. 128).



die Welt selbst ein Traumlabyrinth sei: „Das ist ja fast zu viel der Ehre von Seiten dessen, der mich in seinem Traum gefangen hält.“<sup>690</sup> Dem desillusionierten Clown scheint es ab einem gewissen Punkt unmöglich, noch an das Erwachen und damit an eine Art „Ausgang“ zu glauben: „[I]ch werde vermutlich auch an keinen anderen Traum mehr glauben, zum Beispiel an den des Erwachens.“<sup>691</sup> Letztlich könnte sich allerdings auch der Leser als Gefangener im Traumlabyrinth des Werkes erkennen. Ihm jedoch verbleibt die Möglichkeit des „Erwachens“ durch Beenden der Lektüre.

M 3 und 4 umfassen in der Hauptsache maschinenschriftliche und handschriftliche Fassungen und Notizen zu den einzelnen Traumvisionen, die nach äußerlichen Merkmalen (Papierbeschaffenheit etc.) über einen langen Zeitraum hinweg entstanden sind, sowie Skizzen zum Aufbau des Buches, wobei man verfolgen kann, dass Ende mehrere Varianten erwogen hat, wo sich eine Traumvision am besten einpassen ließe bzw. eine Geschichte ergänzt werden müsste. Teilweise erprobt er auch andere Möglichkeiten, die Übergänge zu gestalten, was wirkungsästhetisch relevant ist. Dies zeigen zwei unterschiedlich lange, alternative Varianten zu T XXVIII in M 3. Im Unterschied zur Buchfassung wird der Protagonist (hier kein Diktator, sondern ein Soldat) nicht „ungeboren“, sondern durch den sich als alte Frau entpuppenden Priester mit seiner eigenen Pistole offenbar erschossen.<sup>692</sup> Ich zitiere jeweils ab dem Moment nach dem mutmaßlichen Todesschuss:

Schwarz.

Granithartes Schwarz.

Sternbrüchig flimmerndes Granitschwarz.

Granitbrüchig flimmerndes Sternschwarz.<sup>693</sup>

Ein schwarzer Vorhang aus fimmerndem [sic!] Sterngranit. [...] Ich erinnere mich, irgendwann vor Zeiten hat man mir gesagt, dies sei die Bühne und dort sei der Vorhang und sobald er sich heben würde, solle ich unverzüglich beginnen, meine Rolle zu spielen. [...] [S. 8]

So stand ich nun also, Standbein und Spielbein gekreuzt, die rechte Hand hängend, die linke nachlässig auf die Hüfte gestützt. Von Zeit zu Zeit, wenn die Ermüdung mich zwang, wechselte ich diese Stellung, sozusagen in mein seitenverkehrtes Spiegelbild mich verwandelnd. [...]

„Es ist Zeit.“

Irgendwo war eine Stimme gewesen. [...] Ich schlug die Augen auf.

„Na, endlich wachen Sie auf! Sie haben einen gesunden Schlaf, du meine Güte! Neidisch könnte man werden.“ Vor mir stand der alte Pedell Seber. Ich setzte mich erschrocken auf.

„Und sehen Sie nur mal, worauf sie [sic!] geschlafen haben. Mitten auf dem Lehrerpult. Sowa hab ich doch in meinem ganzen Leben noch nicht erlebt.“<sup>694</sup>

---

<sup>690</sup> [Typoskript], S. 148.

<sup>691</sup> Ebd., S. 155.

<sup>692</sup> Da die Handlung abbricht, als die Mündung die Stirn berührt, bleibt es Sache des Lesers, dies zu entscheiden.

<sup>693</sup> Eine ähnliche Formulierung, die sich abgewandelt auch in der an zweiter Stelle angeführten Version findet, hat sich in T XXVIII erhalten. Der unsterbliche Diktator „fühlte den Schmerz, der seinen Körper mit unerträglicher Leere ausfüllte, als sei er eine Hohlform und die Luft um ihn her sternglitzernder Granit“ (S. 274).

<sup>694</sup> M-P-SP-3, „Fallen“, S. 7f.

Ende verbindet hier T XXVIII mit T V. In dieser befindet sich ein Tänzer in Ausgangsstellung. Vor ihm hängt (wie in obigem Ausschnitt) ein schweres schwarzes Tuch herab. Man hat ihm gesagt, dies sei der Bühnenvorhang. Bei Einsetzen der Musik, müsse er mit seiner Darbietung beginnen. So wartet er auf den entscheidenden Moment. Von Zeit zu Zeit wechselt er seine Position, so dass er wie sein eigenes Spiegelbild bzw. das Spiegelbild seines Spiegelbilds erscheint. Doch der Vorhang hebt sich nicht. Schließlich vergisst er alle Schritte und Sprünge, ja sogar den Grund seines Wartens, bleibt aber stehen. Diese Erwartung des rechten Augenblicks sowie die erst später in T X in einem ganz anderen Kontext tatsächlich ergehende Mahnung, es sei an der Zeit, greift Ende ebenfalls auf und leitet über zu einer Situation, die an T XXVI erinnert, in welcher der Junge im Seiltänzerkostüm anfangs wie tot auf dem Pult im Klassenzimmer liegt. Anders verfährt er in der zweiten Variante, bei der ich seine Korrekturen übernommen habe (die fehlenden Punkte scheinen motiviert):

Granithartes Schwarz  
 Sternbrüchig flimmerndes Schwarz  
 Granitbrüchig glitzerndes Stern-Schwarz  
 Es regt sich, langsam, wie durch Jahrtausende, wallt hin und zurück, hin und zurück  
 Falten, von geheimnisvollem Hauch bewegt  
 Ein schwarzer Vorhang riesenhaft unvorstellbar [...]  
 [S. 10]  
 -----  
 „Schwarzer Vorhang,“ sagt eine Stimme.  
 Es ist meine Stimme.  
 Aber die andern schütteln die Köpfe, es ist nicht das Wort, das sie suchen.  
 „Schläfst du?“ [sic!] fragt eine andere Stimme, eine Frau, glaube ich.  
 „Ja,“ antworte ich, „mir scheint, ich habe geschlafen.“  
 „Er schläft im Gehen,“ meint jemand, weiter entfernt, „habt ihr sowas schon gesehen.“  
 [...] Ich bin jetzt ganz wach und erinnere mich.  
 Wir kommen aus den Alten Bergen. [...].<sup>695</sup>

Hier wird der Übergang von T XXVIII über T V (Vorhang, siehe oben) nach T VI gewählt. Darin ist eine nicht näher beschriebene Dame in einer Kutsche zu einem Fest unterwegs. Die Fahrt gerät ins Stocken, als sie in einen Konvoi von Gauklern gerät, von denen sie erfährt, dass die Ältesten unter ihnen im Himmelsgebirge einst das so genannte „Ununterbrochene Schauspiel“ aufgeführt hätten, um, sich von Gipfel zu Gipfel Worte zurufend, die Welt zusammenzuhalten, bis das eine Wort, durch das alles mit allem zusammenhängt, verloren gegangen sei. Seither bestehe die Welt nurmehr aus Bruchstücken, die immer weiter zerfielen. Sie aber, die Gaukler, würden das verlorene Wort auf ihrem

---

<sup>695</sup> M-P-SP-3, „Es fängt wieder an, wie es immer anfängt: Das Feuer kommt näher.“, S. 9f. Die Reihenfolge von Abführungszeichen und Komma in diesem Zitat entspricht Endes Vorlage.

langen Weg auf die Oberfläche der Erde schreiben und deshalb nirgends bleiben.<sup>696</sup> Die Dame ist versucht, sich ihnen anzuschließen, entscheidet sich jedoch, lieber davon zu zeugen, dass es die Gaukler tatsächlich gebe. Auffällig ist bei beiden Varianten, dass Ende sie durch eine Art Assoziationsfluss plausibel zu machen versucht. Anders als in der fertigen Fassung des Buches und den schon weit ausgereiften Manuskripten kommt der Leser dabei noch innerhalb desselben Textes in dem Szenario einer neuen Geschichte an. Im *Spiegel im Spiegel* nimmt sich der Erzähler stärker zurück, die Erlebnisse zwischen den Traumvisionen werden zugunsten härterer Schnitte nicht mehr ausgemalt, so dass der Leser stärker gefordert wird, Bezüge herzustellen. Durch die dabei entstehenden Leerstellen öffnet sich der Text stärker zu ihm ihn. Es liegt an ihm, die ausgesparten Anschlüsse zu überbrücken, wobei aufgrund der Querverbindungen mehrere Verknüpfungen möglich wären. Weitere, detailliertere Beobachtungen möchte ich anhand der frühesten Prosa-Texte entwickeln.

#### 4.2.1 Frühe Prosa-Versionen

Beginnen wir mit den höchstwahrscheinlich ältesten vorliegenden Texten: T XI datiert, wie eine in M 3 enthaltene, siebenseitige Geschichte mit dem Titel *Der Fremde* beweist, auf den 15.07.51 zurück. Es ist nicht bekannt, ob es sich bei dieser maschinenschriftlichen, von Hand korrigierten Fassung tatsächlich um die früheste Niederschrift handelt, doch deckt sich die Jahresangabe mit den zu Beginn von Kap. 4 zitierten Aussagen des Autors. In vielen Aspekten kommt *Der Fremde* T XI schon nahe. Die Wechselrede zum Auftakt von T XI, die auch ein wortloses Selbstgespräch (innerer Monolog) sein könnte, versetzt den Leser in das innere Erleben des Protagonisten, des Niemandssonnes, der in einem Zustand, in dem Denken, Wahrnehmen und Erschaffen ein- und dasselbe bedeuten, seine Umgebung gestaltet. Nach einer endlosen Reise und einem Dasein als Engelsjäger will er nach Hause zurückkehren. Doch das winzige Haus, das ihm erscheint, kommt ihm fremd vor. Er weiß, er hat Schuld auf sich geladen und muss es reinigen von dem, was sich darin eingenistet hat, sonst wird es niedergebrannt und er selbst vernichtet werden. Zwei mit Gewehren bewaffnete Vermummte stehen bereit. Die Tiere, die ihn begleiten – ein Wolf und ein Fuchs – helfen ihm. So wird ein rattenähnliches Wesen mit menschlichem Antlitz zur Strecke gebracht. Die Vermummten ziehen ab. Am Horizont wird ein Schwingenpaar sichtbar. *Der Fremde* stellt zudem aber noch einen christlichen Bezug heraus, der auch im hierdurch inspirierten Porträt Edgar Endes zu erkennen ist. Zum Schluss der Erzählung heißt es: „Und während [sic!] dort

---

<sup>696</sup> Die Rosenkreuzer- bzw. Freimaurer-Tradition kennt ebenfalls das Motiv des verlorenen Wortes. (vgl. Biedermann: *Das verlorene Meisterwort*)

ganz leise die erste Dämmerung am Horizont emporstieg, sagte das neue Herz in ihm: ‚Herr [sic!] gedenke meiner, wenn dein Reich kommt!‘<sup>697</sup> Es ist dies eine Variation des Ausspruchs eines der mit Christus Gekreuzigten, der ursprünglich – auch bei Ende noch – ‚... wenn du in dein Reich kommst‘ (Luk 23, 42) lautete. Erst später gesellt sich das Motiv hinzu, dass es sich bei dem Protagonisten, der in einem offensichtlich späteren Entwurf als ‚der Alte‘<sup>698</sup> bezeichnet wird, um einen ‚gefürchtete[n] Töter himmlischer Boten‘ (S. 106) handelt, was auch eine eigene Deutung des mehrfach abgewandelten ‚Finales‘ erlaubt. Zuletzt signalisiert kein eintreffender Vogelschwarm mehr dem Niemandsson Verzeihen, sondern ein sich am Horizont abzeichnendes Schwingenpaar. Dass hiermit das Erscheinen eines höheren Wesens gemeint ist, lässt sich noch an einer der Varianten deutlich machen, in welcher der Verfasser ‚ein Engel‘<sup>699</sup> ergänzt. Im Buch fehlt dieser Zusatz. So bleiben dem Leser mehrere Deutungen denkbar, was die in der Schlusskonzeption gesteigerte Pluralität von Interpretationsmöglichkeiten demonstriert.

Zu den früh datierbaren Texten ist (vgl. Kap. 1.1) auch T XX zu rechnen, deren Protagonist, durchgehend als ‚Mann mit den Fischaugen‘ bezeichnet, am 23. Januar nach Feierabend sein Büro verlässt und gewohnheitsgemäß in die Straßenbahn einsteigt, um nach Hause zu fahren. Auf der Fahrt ereignen sich immer merkwürdigere Begebenheiten, die ihn zunehmend irritieren. Die Straßenbahn hat offensichtlich eine andere Strecke genommen, die eben noch untergehende Sonne sich indes wieder ein Stück erhoben. Er gerät u.a. durch einen tropischen Wald und eine Steppe, versucht vergeblich die Notbremse zu ziehen, springt, als die Straßenbahn langsamer fährt, erst ab und dann doch wieder auf und verletzt sich dabei. Plötzlich bemerkt er in der Ferne etwas, das seine Augen nicht gleich identifizieren können. Doch als er erkennt, auf was er zufährt und was er zuerst für eine Gewitterwand gehalten hatte, bleibt ihm das Herz stehen. Es handelt sich um das Meer ... Nun bringen die frühen Fassungen die Verbindung des Protagonisten von T XX mit dem ihm unbekanntem Ziel seiner Fahrt, dem Meer, noch nicht dadurch zum Ausdruck, dass er das Attribut der Fischaugen besitzt – in einem handschriftlich korrigierten Typoskript von acht Seiten Umfang handelt es sich schlicht um einen Kontoristen.<sup>700</sup> Durch die Neuerung ergibt sich hier auch innerhalb des

---

<sup>697</sup> M-P-SP 3, *Der Fremde*, [S. 7]. Eine schräg über die Zeilen verlaufende Linie vom Ende eines Absatzes zum Beginn eines später folgenden, soll wohl eine Streichung (allenfalls eine andere Verknüpfung) bedeuten.

<sup>698</sup> Die hier gemeinte 6-seitige (maschinenschriftliche, von Hand überarbeitete) Fassung in M-P-SP 3 beginnt noch mit ‚DER ALTE‘, korrigiert zu ‚DER SOHN‘.

<sup>699</sup> Vgl. ebd., S. 6. Ende setzt hier verschiedene Varianten ein bzw. streicht die verworfenen durch.

<sup>700</sup> M-P-SP-3, ‚NACH GESCHÄFTSSCHLUSS‘, S. 1 (die hier in Großbuchstaben wiedergegebenen Worte sind im Original als Satzanfang unterstrichen, wohl als Hinweis auf die gewollte typographische Hervorhebung in Entsprechung zu den übrigen Texten). Ende erwog auch andere Möglichkeiten der Verknüpfung, worauf mit

Textes eine erweiterte Beziehbar- bzw. Auslegbarkeit, die dem Leser Ansätze zu weiteren Interpretationen bieten mögen. Indem kyrillische Schriftzeichen Erwähnung finden, wird zudem eine Konnexion mit T XIX möglich, in der die Kittel der dort erwähnten bäuerlichen Menschen mit ebensolchen bedeckt sind. Durch solcherlei gesteigerte Beziehungsmöglichkeiten wird eine semantische Übercodierung veranlagt, indem exponierte Elemente mehrere Kontexte zusammenführen.<sup>701</sup>

Ähnlich weit zurück dürften Geschichten reichen, die größtenteils in einer weiteren Prosa-Mappe enthalten sind, die 10 Texte unter dem Titel *Adam Tümpel* (M-P-AT) umfasst. Während „Adam“ an die biblische Menschenschöpfung erinnert, ist Tümpel ein Name, der Assoziationen an einen Tollpatsch, vielleicht auch an einen reinen Tor im Sinne Parzivals wecken könnte. Endes Adressangabe (München 23, Leopoldstraße 135a) erlaubt eine Datierung zwischen 1945 und 1960.<sup>702</sup> In neun der Texte kommt ein gleichnamiger Protagonist vor und gerät in Situationen, in denen das Alltägliche plötzlich befremdlich-groteske Züge annimmt;<sup>703</sup> ich beschränke mich auf die für meinen Gegenstand relevanten. In *Die Schießbude* gerät Tümpel in eine Jahrmarktssituation, die an T XVI erinnert. In dieser besucht ein Herr, der nur aus Buchstaben besteht, mit seiner (durchaus „fleischlichen“) Freundin einen Jahrmarkt. An einem Schießstand ist eine Inschrift angebracht, die dazu auffordert, sich selbst zu prüfen, wobei drei Regeln gelten, nämlich dass jeder Schuss garantiert treffe, es ferner für jeden Treffer einen Gratisschuss gebe und der erste Schuss frei sei. Er wird von ihr gedrängt, es zu versuchen, doch weigert sich, da das Ziel, auf das man schießen muss, das eigene Spiegelbild ist und er sich nicht wirklich genug fühlt, um zwischen sich und diesem zu unterscheiden. Daraufhin verlässt sie ihn mit einem Metzgermeister, während er zu einem Haufen von Minuskeln und Majuskeln zerfällt. Wie der Protagonist von T XVI lehnt auch Tümpel die sportliche Herausforderung ab, trotzdem es dem Reglement nach gar nicht möglich wäre, zu scheitern, was zu einer spöttischen Reaktion seiner Begleiterin führt. In einem weiteren Text trifft Tümpel auf einen Spanier, der ihn mit einem alten Freund verwechselt und ihn in eine Kneipe mitnimmt. Dort soll er ihn bei einer Rede

---

Fragezeichen versehene Titel der ersten Fassung hindeuten, wonach es sich beim Protagonisten (seinem inneren Wesen nach?) um einen Fisch oder Delphin handeln könnte.

<sup>701</sup> Hiermit hängt zusammen, dass das aus einfachen Worten bestehende Vokabular Endes zunächst simple Assoziationen bewirkt, die aber zu komplexeren Vorstellungen werden, „je häufiger das selbe [sic!] Wort in unterschiedlichen und paradoxen Kontexten gebraucht wird“ (Klimek: *Erzählte Bilder*, S. 19).

<sup>702</sup> Vgl. die Angaben zu Endes Adressen in R. Hocke/Neumahr: *Magische Welten*, S. 191.

<sup>703</sup> Im ersten, einem auf November 54 datierten Durchschlag einer Geschichte, die den Titel *Das Märchen von der friedlichen Armee* trägt, scheint Ende auf zeitgenössische Diskussionen in Nachkriegsdeutschland Bezug zu nehmen, wo unter Protesten am 05.05.1955 die Bundeswehr in der BRD gegründet wurde.

zum Thema „Die soziale Frage, ein Problem der Erziehung“<sup>704</sup> anfänglich vertreten, da er selbst noch etwas mit dem Wirt zu besprechen hat – nur möge er darauf achten, niemanden aufzuwecken. Das Publikum besteht aus Schlafenden. Wird in T XXIX der als Protagonist agierende Clown in einer fast identischen Situation von einem einfältigen Burschen mit Bierdeckeln traktiert, muss Tümpel erdulden, von einem Hausknecht mit Filzdeckeln beworfen zu werden, ehe er – anders als der Clown – schließlich vor dem Hagel von Biergläsern, die wie von Geisterhand nach ihm geschleudert werden, durch die erst kaum zu öffnende Küchentür entfliehen kann. Auch die nächste Geschichte wurde im *Spiegel im Spiegel* wieder aufgegriffen, integriert in die eben erwähnte, mit dem Brand des Zirkus einsetzende Traumvision.<sup>705</sup> Wie dem Clown bietet sich Tümpel angesichts eines ansonsten leeren Schaufensters der Anblick einer anscheinend frei schwebenden, sich in alle Richtungen drehenden Kugel. Auf ihr befindet sich ein Igel, der „in der jeweils entgegengesetzten Richtung [läuft], ohne jemals einen Fehltritt zu tun“<sup>706</sup>. Der Clown indes sieht keinen Igel, sondern eine Ratte, die darum kämpft, nicht von der Kugel in ein Gewimmel entsetzlicher Kreaturen zu stürzen, was dem Leser ermöglicht, T XXIX in Bezug zu T XI zu setzen, in welcher der Fuchs das Haus des Niemandssohnes von dem Rattenwesen befreit.<sup>707</sup> Die Anfänge der Texte *Dicke Leute* und *Das dicke Kind* versetzen den Protagonisten (im ersten Fall Tümpel, im zweiten einen Motorradfahrer) in eine ähnliche Ausgangslage wie das Paar, das in T XVIII eine Ausstellung besuchen will, aber an den Verkaufsschaltern von den schläfrigen, korpulenten Personen nicht bedient wird.

Vorläufig können wir an dieser Stelle schon als wichtigste Unterschiede festhalten, dass der Leser der Tümpel-Texte weniger „gefordert“ ist als der Leser des *Spiegel im Spiegel*. Der einheitliche Handlungsträger der Tümpel-Episoden wie auch die Tatsache, dass dessen Perspektive beibehalten wird und sich die Ereignisse innerhalb ein- und derselben Welt zu vollziehen scheinen, muten ihm nicht zu, erst selbst die Zusammenhänge zu suchen. Davon abgesehen findet auch keine indirekte Ansprache des Lesers statt (wie durch Hor in T I), durch welche dieser sich aufgefordert sehen könnte, über die Poetik des Werkes und seinen gewollten Einbezug bei der Bedeutungskonstitution zu reflektieren. Dem ist auch der

---

<sup>704</sup> M-P-AT, *Der Freund*, [S. 4].

<sup>705</sup> Entwürfe in M 3 setzen mit der Schlussnummer des Zirkus ein: Der Clown wird erschossen, in einen bodenlosen Sarg gelegt und bleibt zurück, als man diesen hinausträgt. So kann er, auf der Trompete die Abschiedsmelodie spielend, Teilnehmer seiner eigenen Trauerfeier sein. Dies entspricht in vielem der in Endes *Zettelkasten* auf S. 123–130 veröffentlichten Clownsnummer *Zu dumm zum Sterben*.

<sup>706</sup> M-P-AT, *Das Schaufenster*, [S. 2].

<sup>707</sup> Die Pointe im Tümpel-Text liegt in einer Realitätsverschiebung: Der Protagonist gewahrt, dass die Umstehenden Schaufensterpuppen sind. Im *Spiegel im Spiegel* erscheinen ihm die vor einem Schaufenster Versammelten nur wie „lebend[ ] Puppen“ (S. 302), die am Boden liegenden Toten sind „steif und unmöglich verrenkt wie Schaufensterfiguren“ (ebd.).

grundsätzlich eher skurril, grotesk oder absurd anmutende Charakter der Episoden abträglich. Bei allen Ähnlichkeiten zu den Traumvisionen entsteht so nicht die Stimmung des Geheimnisvollen. Es ist aber das Geheimnisvolle, das nach Deutungsversuchen verlangt, nicht das Skurrile. Beides wird deutlich an der Kneipenszene. Im *Spiegel im Spiegel* ist sie anders als in den Tümpel-Texten eingebettet in eine Geschichte, in der durch den Protagonisten über den Einbezug der Traumthematik nicht nur weitgreifende existenzielle Fragen nach dem Status der erlebten Realität formuliert, sondern auch Reflexionen über das Verhältnis der Figur zum literarischen „Traum“ des Dichters bzw. Lesers möglich werden (T XXIX).

Die beiden abschließenden Texte dieser Mappe gehören inhaltlich nicht zum *Tümpel*-Umkreis, zeigen aber auch Zusammenhänge mit dem *Spiegel im Spiegel*. In einem handschriftlichen Entwurf formuliert Ende unter der Überschrift *I. Versuch* den Beginn einer Geschichte, die von einem Fest in einem Palast erzählt, der aus buntem Wachs besteht. Goldflamme erzählt, dass sie dort Gast oder vielmehr Schüler gewesen sei: „Denn es war eine Hochschule für Freude. Und ich hatte die Aufgabe zugeteilt bekommen, nach Silberflamme zu suchen und mich mit ihr zu vermählen und für immer eins mit ihr zu werden.“<sup>708</sup> Dies ist, wie ein zweiter Entwurf auf derselben Seite zeigt, „gleichsam als Prüfung oder als Abschluss zu verstehen“<sup>709</sup>. Damit sind Entsprechungen zu T X IV gegeben, in welcher eine Flamme vom Hochzeitsfest im wächsernen Palast berichtet, sowie zu T II, die Ende ursprünglich in einer „Hochschule des Glücks“ ansiedelte. Hierzu liegt in M 4 ein zweiseitiger Text vor, in dem sich der Protagonist durch viele Säle, Korridore und Kammern bewegt, ähnlich dem Schauplatz in T I. Die Korrekturen verlegen den Ort der Handlung aber schließlich in die Straßen und Gassen der Labyrinthstadt. Hierdurch rückt er in Nähe zu T II, in der ein Jüngling sich unter Anleitung seines Vaters und Meisters Schwingen erträumte und mit diesen seine Heimat verlassen will. Dazu muss er sich einer rituellen Prüfung unterziehen. Er darf einen Tag lang nicht die Geliebte im Turmzimmer aufsuchen, das die Nummer 17 (im *Spiegel im Spiegel* Nummer 401) trägt. Doch gerade weil er sich daran hält, scheitert er. Er hätte ungehorsam sein müssen, um zu bestehen. Sein Versagen hat die Abführung der Geliebten, die Bestrafung seines Vaters (in obigem Entwurf noch seines Lehrers) und das Verwelken seiner Flügel zur Folge. Beide Versionen verbindet im Übrigen, dass jeder, der dem Initianten begegnet, irgendetwas in das Netz einflechtet, das er wie eine Schleppe hinter sich herzieht – ein Vorgang, den man „die Beschwerung“<sup>710</sup> nennt. Ende erläutert, dass es an dieser Hochschule keine festen Klassen gibt und auch kein vorgeschriebener Zeitrahmen des ganz

---

<sup>708</sup> M-P-AT, *I. Versuch*, [S. 1].

<sup>709</sup> Ebd.

<sup>710</sup> M-P-SP-4, „Er trug nichts auf dem nackten Körper als ein Fischernetz, das“, S. 1.

nach individuellen Kriterien gestalteten Studiums einzuhalten ist. Nur beginnt und endet es immer mit Übungen auf dem Gebiet der körperlichen Liebe, die „als das Leichteste und als das Schwierigste [galt]“<sup>711</sup>. Doch auch hier zeigt der handschriftlich ergänzte Schluss schon das Scheitern des Protagonisten an, das sich im Buch mit dem Abwelken der erträumten Flügel vollzieht, die auf einem einzelnen handschriftlichen Blatt derselben Mappe noch als vom Vater gemachte bezeichnet werden, womit ursprünglich noch eine größere Nähe zur Ikarus-Sage vorliegt. Angesichts dieses Beispiels lässt sich bemerken, dass Ende sein Repertoire im Buch stärker verfremdet, so dass der Leser auch in der Identifikation eine größere Reflexionsleistung vollbringen muss. Der negative Ausgang lässt sich erklären durch die in M 4 auf einem Einzelblatt stehenden *Notizen zu II*. Dort wird als moralische Logik erläutert, dass das Recht glücklich zu sein, nur erwerbbar sei, indem man andere glücklich macht oder Unglück beseitigt. Angesichts der Unmöglichkeit, die Welt zu erlösen, hätte der Protagonist wenigstens die Geliebte glücklich machen sollen. Unter der Überschrift *Die Hochschule des Glücks* formuliert Ende die Variante, dass es um einen Engel gehe, der das Glück erlernen soll, jedoch scheitert, da er nicht ungehorsam sein kann, denn er müsste „den Eros bewältigen, weil dieser die Verbindung zur Erde ist“<sup>712</sup>. Da Ende diese Wendung nicht mehr aufgriff, wird es dem Leser leichter, den Text nicht nur spirituell zu deuten. Wie in T XI (Schwingenpaar statt Engel) könnte man eine stärkere Tendenz zur Freilassung des Lesers erkennen, welche der Idee eines offenen Kunstwerks entspricht.

Doch kehren wir nochmals zurück zu den *Tümpel*-Geschichten, denn auch in M 3 findet sich ein diesen zuzuordnender Text, in dem Tümpel mit einem Bekannten namens Kuchenriem eine Kunstaussstellung besucht. Hier liegen wiederum starke Entsprechungen zu T XVIII vor, in der ein Paar (in Entwürfen in derselben Mappe als „Gatte“ und „Gattin“ bezeichnet) keinen Zugang zu den Exponaten einer besuchten Ausstellung findet – erst keinen äußeren (da der Erwerb der Eintrittskarten sich als kompliziert erweist), dann keinen inneren, d.h. verstehenden. Zuletzt muss es sich vor einer Bombendetonation in Sicherheit bringen. Diese Episode könnte indes (anders als die Traumvision) eher das Unverständnis der beiden Betrachter als den modernen Kunstbetrieb aufs Korn nehmen wollen, denn ein surrealistisches Bild wie das sie perplex machende, den Titel *Frost* tragende, wäre immerhin ein denkbare Beispiel für eine Kunst, wie Edgar Ende sie praktizierte.<sup>713</sup> Wie das Paar im *Spiegel im Spiegel* werden auch Tümpel und Kuchenriem durch einen Brand dazu veranlasst, die Ausstellung zu verlassen. Der Aufseher erklärt, es habe „ein Attentat auf den

---

<sup>711</sup> Ebd., S. 2.

<sup>712</sup> M-D-SP, *Die Hochschule des Glücks*, [S. 1].

<sup>713</sup> Tümpel erwägt, dass sie „nichts von Kunst verstehen“ (M-P-SP-3, *In der Kunstaussstellung*, [S. 2]).



Ministerpräsidenten von Paraguay [sic!]<sup>714</sup> gegeben, der sich aber nicht hier aufhalte, sondern auf Samoa. Hier liegt nun etwas Interessantes vor: Die aus der Alltagsrealität vertrauten Ortsnamen werden später im *Spiegel im Spiegel* durch phantastische Bezeichnungen ersetzt, die den traumartigen, entrückten Charakter des Textes betonen und dem Leser so ein größeres Assoziationspektrum ermöglichen. Dies gilt im Übrigen auch bei anderen Texten hinsichtlich der Namen historischer Persönlichkeiten<sup>715</sup> sowie gebräuchlichen Personennamen. Letzteres verdeutlichen die oben behandelten Schlussvarianten von T XXVIII, aus der schließlich sämtliche Namen eliminiert wurden. Der Protagonist heißt bspw. nicht mehr Robert.<sup>716</sup>

Es sei noch bemerkt, dass der Name Adam Tümpel von Ende auch als Pseudonym verwendet wurde, was nicht nur der erste Text der zugehörigen Mappe, der ihn als Verfasseramen trägt, belegt. Anzuführen ist auch eine der äußerlichen Erscheinung nach später entstandene, sechsseitige Variation von T XXIV in der Mappe „Dramatisches“, die schon komplexer angelegt ist und augenscheinlich tiefere Fragestellungen berührt. Im Buch wird Folgendes erzählt: Inmitten einer ausgestorbenen, durch Bomben und wohl auch andere Katastrophen gezeichneten Landschaft, liegt eine menschenleere Stadt, in der sich ein Jahrmarkt befindet. Ein einsames Kind nimmt im Inneren einer Bude vor einer Bühne Platz, worauf plötzlich Rampenlicht emporstrahlt und eine Stimme ertönt, die erklärt, dass die Vorstellung noch nicht beginnen könne. Die Zuschauer mögen dem Magier bei dessen Verkörperung helfen, indem sie an einen Seiltänzer denken und sich fragen sollen, warum dieser seiner Kunst nachgehe. Als, wie es heißt, jemand im Publikum die richtige Antwort gedacht hat, hebt sich der Vorhang, der Pagad tritt auf. Er erklärt, dass er viele Namen trage, aber am Anfang Ende heiße. Das Kind wird von ihm auf den Namen Michael getauft. Sie brechen gemeinsam auf, eine neue, bewohnbare Welt zu suchen oder zu erschaffen. In der oben genannten Nachlass-Variante wird auf einer Bühne ohne Publikum die Materialisation eines Menschen von einer Lautsprecherstimme begleitet. Wieder sind die (im Text selbst gar nicht vorhandenen!) Anwesenden (also letztlich die Leser!?), dazu aufgerufen, sich an diesem Akt zu beteiligen. Die sich im Verdichtungsvorgang befindliche Gestalt des Magiers „ist [...]

---

<sup>714</sup> Ebd.

<sup>715</sup> Der Dschin in M 4, *Eine Szene*, ist noch ein Dämon, der dem Buddha gehorcht, welcher der Knabe einst sein wird. Ein Buddha wird in T XXV jedoch nicht mehr erwähnt. Weitere Beispiele lassen sich anführen: Heißt es in einem Entwurf noch: „ICH BIN LAO-DSE!“ (M-P-SP-4, „DER WELTREISENDE SAß AUF DEN BEMOOSTEN STUFEN“ (Anfang im Text durchgestrichen), S. 17), so gibt sich der oder die Sprechende an nämlicher Stelle in T XXII nurmehr als „Greis-Kind“ (S. 213) zu erkennen. Auch die Gestalt in T X, zu der Ende in M 3 auf einer mit *Noch zu verbinden*: überschriebenen Seite auf einem einzelnen Blatt den Namen „Christus“ festhält, wird im Buch nicht konkret benannt. So bleibt dem Leser eine unbefangene Interpretation offen.

<sup>716</sup> Vgl. M-P-SP-3, „Es fängt wieder an, wie es immer anfängt: Das Feuer kommt näher.“, S. 2. Der Protagonist spornst sich ebd. mit „reiß dich zusammen, Robert“ an. Auch der Hinweis auf den Namen Olim, der auf Versionen von T XI anspielt, in denen der Fuchs an der Seite des Wolfschakals Barack so heißt, fehlt im Buch.

bis jetzt nur erst zweidimensional und ständig in Gefahr, in ein Häuflein Buchstaben zu zerfallen<sup>717</sup>. Als irgendjemand die richtige Antwort auf die Frage, was einen Seiltänzer bei seinem Tun bewegt, denkt, gelingt es. Zum Beifall aus dem Lautsprecher verbeugt sich eine Gestalt linksch im Halbdunkel: „Mein Name,‘ sagt der Mensch leise in das Getöse, ‚ist Adam Tümpel.“<sup>718</sup> Als der Vorhang sich schließt, verlässt er die Bühne in Richtung des Zuschauerraums und trifft vor einer Schießbude auf dieselbe Herausforderung, welcher der Herr aus Buchstaben in T XVI ausweicht (und die ähnlich auch in der Tümpel-Mappe geschildert wird). Darauf geht er weiter und macht sich Gedanken, die fast wortgetreue Entsprechungen zu den inneren Monologen des Clowns in T XXIX darstellen und nur um des Effekts willen umgekehrt angeordnet sind. So begreift auch Tümpel die nächste Zukunft als eine blendende schwarze Wand, die senkrecht und quer durch die Augen geht. Womöglich sei Freiheit nur in diesem Nichts zu finden, doch dieses sei wie eine sich immer um einen Schritt voraus befindliche Luftspiegelung und im Nachhinein nicht mehr zu beweisen: „Hinterher ist alles zwangsläufig, vorher nichts.“<sup>719</sup> Im *Spiegel im Spiegel* gehen letztere Erwägungen voraus, wobei das Motiv des Aufwachens aus dem Traum der Existenz eingeflochten wird, ehe die Zukunft als blendende schwarze Wand beschrieben wird und es heißt: „Wir sehen nur, was wir schon gesehen haben. Das heißt also: Nichts.“ (S. 299)<sup>720</sup> Wie der Clown und wie sein Namensvetter aus der Tümpel-Mappe trifft nun auch dieser Adam Tümpel auf eine Menschenansammlung vor einem Schaufenster, ehe der Text abbricht. Ein weiterer Text zeigt noch größere Ähnlichkeiten zu dem im *Spiegel im Spiegel* publizierten Text und ist handschriftlich als *Erster Entwurf zu ‚Unter einem schwarzen Himmel‘ (Spiegel im Spiegel)* ausgewiesen. Hier erklärt der Materialisierte, der Pagad, d.h. ein Joker, zu sein, der für jeden gelten könne wie jeder für ihn. Er nenne sich Adam Tümpel und heiße Michael Ende.<sup>721</sup> Als er den Entschluss fasst, in den Zuschauerraum hinunterzuspringen, setzt er als Ich-Erzähler den Text fort, der mit den an die Monologe des Clowns erinnernden Worten schießt: „Am meisten wundert mich noch immer, daß es mich gibt. Aber nun habe ich ja schon keine Wahl mehr.“<sup>722</sup> In T XXIV schließlich wird um den Namen „Michael Ende“ herum ein Wortspiel entwickelt und dem Leser mit dem Kind eine Identifikationsfigur angeboten. Der Pagad heißt hier Ende, das Kind wird Michael getauft. Am Leser liegt es, Vor- und Nachnamen zu

<sup>717</sup> M-SP-D, „Keine Menschenseele weit und breit“, S. 3.

<sup>718</sup> Ebd., S. 4; originale Zeichensetzung übernommen.

<sup>719</sup> Ebd., S. 6.

<sup>720</sup> Im Original kursiv. Ein nur in einem Entwurf stehender Satz hätte die Verknüpfung der Clown-Rede mit dem dreifachen Hahnenschrei am Schluss von T XIX erlaubt: „Noch hat das Sternbild des Hahns nicht gekräht, um anzuzeigen, daß ihr verraten seid.“ (M-P-SP-3, *Rede des Alten Clowns an die Schlafenden*, S. 1)

<sup>721</sup> Vgl. M-P-SP-4, *Bericht über meine Entstehung*, S. 4f.

<sup>722</sup> Ebd., S. 5.

verknüpfen, auf einen Ich-Erzähler wird verzichtet. Alles in allem können diese Textbeispiele als Übergänge von den mutmaßlich früheren Tümpel-Episoden zum *Spiegel im Spiegel* angesehen werden, zumal indem sie stärker zur Reflexion über die Beteiligung des Rezipienten in Kunst und Literatur herausfordern, da ohne den Gedanken des Zuschauers der Materialisationsvorgang vorgeblich nicht geglückt wäre.

Abgesehen von *Der Fremde* und den frühen Tümpel-Geschichten liegen weitere Texte vor, die eine konkretere Datierung erlauben. Maschinenschriftlich, mit handschriftlichen Korrekturen versehen, trägt die mit dem Zeilenanfang „An diesem Abend vermochte ich den ununterbrochenen Wind nicht“ beginnende, unvollendete Version von T XXIII den Datumsvermerk „7.3.67“<sup>723</sup>. In der veröffentlichten Traumvision will ein zermürbter, alter Seefahrer zu Abend den Mastkorb, in dem er immer vergeblich nach dem nie sichtbar werdenden Land Ausschau hält, verlassen und klettert bei schlechten Sichtverhältnissen hinab, sein Fernrohr mit sich führend. Wie er heraufkam, weiß er nicht mehr. Über der Rahe des größten Segels kreuzt ein Seiltänzer mit Balancierstange seinen Weg. Keiner will dem anderen Platz machen. Nach einem rätselhaft anmutenden Wortwechsel beginnen sie, miteinander zu kämpfen. Schließlich erkennen sie die Grundlosigkeit ihrer Auseinandersetzung. Stange und Rohr befinden sich nun in den Händen des jeweils anderen, dessen Weg sie in vertauschter Rolle fortsetzen. In der frühen Fassung der Traumvision spricht noch ein Ich-Erzähler, während im *Spiegel im Spiegel* eine personale Erzählsituation vorliegt. Einen entsprechenden Wechsel zeigt auch T I,<sup>724</sup> die offensichtlich ebenfalls eine lange Geschichte hat. Es existiert ein zweiseitiger, den Datumsvermerk „2.68“<sup>725</sup> tragender maschinenschriftlicher Entwurf mit handschriftlichen Korrekturen, dessen ursprünglicher Titel *Ansprache des Verfassers an einen etwaigen Leser* lautet. Hierdurch verrät sich, dass Hor (bzw. damals noch „JOR“) gleichsam eine „Persona“, eine Maske des Autors darstellt. Der Text weist zwar schon große Übereinstimmung mit der später im *Spiegel im Spiegel* veröffentlichten Version auf, ist aber wie ursprünglich T XXIII noch ganz in der Ich-Form geschrieben. Er enthält zu Beginn einen weiteren, deutlichen Hinweis darauf, dass der Autor in verklausulierter Form hier von sich selbst spricht, indem er den gesiezten Leser darauf

---

<sup>723</sup> M-P-SP-4, „An diesem Abend vermochte ich den ununterbrochenen Wind nicht“, S. M 1 [S. 1].

<sup>724</sup> Auch die oben zitierten Fassungen von T XXVIII weisen noch einen Ich-Erzähler auf, während im Buch personales Erzählen angewandt wird. Selbiges gilt für einen Entwurf von T V, in welchem der Tänzer von sich sagt, die Oberfläche seiner Seele sei „mit unzähligen Widerhäkchen besetzt wie eine Klette“ (M-P-SP-3, „Schweres schwarzes Tuch, riesenhaft, nach den Seiten und“ (aneinandergeheftete Entwürfe; B.S.), [S. 1]), so dass er alle Erlebnisse mit sich herumschleppt. Dies lässt sich mit T I und II verbinden: Hor zieht gleichsam eine Schleppe aus Erinnerungen, der Jüngling ein Netz mit darin verwobenen Gegenständen hinter sich her.

<sup>725</sup> M-P-SP-4, *Ansprache des Verfassers an einen etwaigen Leser* (Titel im Original durchgestrichen), S. H 1 [S. 1].

aufmerksam macht, dass dieser vieles aus sich heraus ergänzen müsse, da seine Stimme ungewöhnlich schwach sei: „Ich bewohne nämlich, soweit ich mich zurückerinnern kann – und das sind immerhin schon mehr als dreißig Jahre, [sic!] ein riesenhaftes, aber vollkommen leeres Haus, in welchem jedes laut gesprochene Wort ein schier nicht endenwollendes Echo auslöst.“<sup>726</sup> Im Februar 1968 ist Ende 38 Jahre alt. Die grobe Zeitangabe JORs stimmt hiermit überein. In mutmaßlich späteren Entwürfen führt Ende dann den Wechsel der Erzählsituationen ein und verzichtet (wie auch im Buch) auf die Altersangabe. Hierdurch wie auch durch den Verzicht auf den ursprünglichen Titel wird der Text nicht mehr auf den autobiographisch-psychologischen Deutungsansatz orientiert und wirkt um vieles verunsichernder.<sup>727</sup> Ende rückt in seinen Versuchen von der distanzierten Anrede ab, erprobt die 2. Person Plural, endet zuletzt jedoch beim „Du“, mithin also der intimsten Form der Anrede, die dem vertraulichen Charakter der Zwiesprache in T I entspricht. Die Festlegung auf den Namen Hor erfolgte, wie es scheint, erst ganz zum Schluss. Ende erprobt Yor, Ior, Jor, Gor, ehe er sich in der in M 1 enthaltenen Fassung entscheidet. Inzwischen erlaubt dieses Wesen eine weitere Deutung, die sich in M 3 auf einem Einzelblatt in der flüchtigen Notiz „YOR = SCHWELLENHÜTER“<sup>728</sup> ausgedrückt findet. Der Inhalt des Textes gibt zu verstehen, dass hiermit die Schwelle zum Reich der Träume gemeint sein könnte. Umgangssprachlich wäre dies durchaus nachvollziehbar. Auch Iser spricht von der „Widerständigkeit der Schwelle“<sup>729</sup>, die den Bereich der Träume begrenzt, denn: „Auch die Traumgedanken müssen bearbeitet werden, weshalb die Traumarbeit sie in Verhüllungen steckt, ihnen andere Fassaden verleiht, damit sie über die im Schlaf nur schwach besetzte Schwelle ins Bewußtsein dringen können.“<sup>730</sup> Die im Traum verbundenen Welten (Innenwelt und Außenwelt) sind zugleich durch einen „Zensor voneinander getrennt [...] und [vermögen] nur in Überlagerungen, Ausspiegelungen und Inszenierungen in ihrer Gleichzeitigkeit zu erscheinen“<sup>731</sup>. Der rätselhaft anmutende Vermerk im Nachlass lässt sich aber auch durch Endes Interesse für das Werk Rudolf Steiners erhellen: Als Schwellenhüter gilt in der Anthroposophie ein (höheres) Wesen, das den Menschen davon abhält, die geistige Welt bewusst zu erleben, solange er dazu nicht reif ist; auch die eigenen unbewussten bzw.

---

<sup>726</sup> Ebd.

<sup>727</sup> Was die Eliminierung autobiographisch-psychologischer Indizien angeht, ist auch eine Fassung von T XVII zu nennen, in welcher die Frau des Erzählers noch nicht Hanna, sondern – wie Endes eigene Gattin – Ingeborg heißt. (vgl. M-P-SP-4, „... eigentlich um die Schafe. Doch auch wir mußten uns verbor-“, S. A 4 [S. 4])

<sup>728</sup> M-P-SP-3, „GATTE UND GATTIN“, [S. 2]. Danach folgt eine Auflistung der ausgestellten, den übrigen Texten für T XVIII zu entnehmenden Objekte, was den weit gediehenen Stand der Konzeption zeigt.

<sup>729</sup> Iser: *Das Fiktive und das Imaginäre*, S. 133.

<sup>730</sup> Ebd., S. 132.

<sup>731</sup> Ebd., S. 108.

unerlösten Wesensanteile – bei Steiner der „Doppelgänger“, bei C.G. Jung der „Schatten“ – können in diesem Sinne an der Schwelle zu neuen Erlebnisdimensionen stehen.<sup>732</sup> Klimek deutet die Geschichte entsprechend: Sie spiegele die Angst, sich „allen verdrängten und vergessenen Teilen der Identität“<sup>733</sup> zu stellen. So wird die ursprüngliche Selbstreflexion des Autors zu einer allgemeineren und individuell auslegbaren Variation des „Erkenne dich selbst“-Themas. Dabei soll der Leser durch die direkte Ansprache zum Mitwirkenden werden und „nicht nur die Zusammenhänge des Mythos in Bild und Text wahrnehmen, sondern auch sich selbst als einen Teil von ihm verstehen“<sup>734</sup>. Damit stellt die Traumvision eine Brücke zu jener überpersönlich-gemeinsamen Sphäre, „zu den anderen Welten dar, welche E. und M. Ende in der antiken Zeit, als die Mythen entstanden, noch vorhanden sahen“<sup>735</sup>.

Die Betrachtung der frühen Fassungen der publizierten Traumvisionen möchte ich mit dem Hinweis abschließen, dass sich auch vereinzelte Bemerkungen Endes finden, die zeigen, in welche Richtung er seine Texte entwickeln wollte. Dies ist bspw. bei T VIII der Fall, zu der sich mehrere Entwürfe finden. Die veröffentlichte Version spielt in einem voll besetzten, großen Gerichtssaal, wo eine grotesk geschilderte Verhandlung über die Rechtmäßigkeit der eingeleiteten Verkörperung einer noch ungeborenen Seele stattfindet. Ein Engel wohnt dem Prozess im Publikum bei, das mit Ausnahme eines allerdings meist schlafenden, alten Weibes von den Vorgängen keine Notiz nimmt. Eine Anwältin äußert sich im Sinne des Inkarnationswilligen, während ihr anklagender Widerpart unter Angabe formaler Gründe dagegen argumentiert.<sup>736</sup> Schließlich soll (wie das Weib zu erkennen meint) eine Art Gottesurteil stattfinden. Eine Frau bringt eine mit warmem Blut und Organen gefüllte Schüssel herein. Der Richter fällt in plötzlicher Raserei darüber her und tötet sie. Auch den Engel droht er anzugreifen, ehe dieser ihn durch ein lautes Brüllen zur Besinnung bringt. Die Schlusszene stellt (aus Sicht des Weibes) eine Art Mahnwache bei den Opfern wie auch bei den Schuldigen dar. In einer früheren Version dieses Textes wohnt noch nicht ein Engel, sondern ein scheinbar gewöhnlicher Beobachter dem Prozess bei. Diesem wurde als Legitimation von einem hochgestellten Freund, den der Erzähler nicht namentlich nennen

---

<sup>732</sup> Vgl. Wehr: *C.G. Jung und Rudolf Steiner*. Die ästhetische Erfahrung stellt eine ähnliche Grenzüberschreitung dar, da eine bis ins Unbewusste reichende Offenheit bewirkt wird, welche „die verdrängte Naturseite des Subjekts im Medium des Ästhetischen wieder ins Leben“ (Baumgartner: *Macht und Ohnmacht der Bilder*, S. 53) holt. So spricht Baumgartner ebd. von „eine[r] Art Schwellenerfahrung, die Spielräume für Veränderungen eröffnen kann“, bzw. einem „Schwebezustand“ zwischen Realität und Fiktion.

<sup>733</sup> Klimek: *Künstlerische Labyrinth*, S. 10.

<sup>734</sup> Klimek: *Erzählte Bilder*, S. 25.

<sup>735</sup> Ebd.

<sup>736</sup> Ein Grund ist, dass sich aus diesem Menschen z.B. ein Tyrann entwickeln könne. Ein solcher tritt, wie Sedlářová auffällt, in T XXVIII auf. (Sedlářová: *Michael Ende*, S. 90) Kann der Mandant in T VIII vermutlich nicht zur Geburt gelangen, so vermag der Diktator im späteren Text nicht zu sterben.

kann, „eine leere Zigarettschachtel gegeben [...], auf deren Rückseite er vorher die Buchstaben K.M.R. und die Zahl 3027 gekritzelt hatte“<sup>737</sup>. Handschriftliche Bemerkungen verraten, dass Ende verschiedene, sich nicht ausschließende Erwägungen über die Identität des Beobachters anstellte. Zuoberst der ersten Seite finden sich die Vermerke „Beobachter = Engel?“ und „Es geht um das Recht geboren zu werden. Er würde ein großer Lehrer der Menschheit u.s.w.“. Der Beobachter erkennt: „Sie redeten von ihm! Er, der [S. 25 bzw. (S. 4)] als unbeteiligter Beobachter an dieser Prozedur teilzunehmen gemeint hatte, war deren Gegenstand. Und eben diese unbeteiligte Teilnahme war das Verbrechen, dessen er angeklagt war.“<sup>738</sup> Die Worte, mit denen er ihn von seiner Raserei beim Gottesurteil abhält, deuten seine Verbindung zum Richter (dem hochgestellten Freund?) an: „Nicht! Ich bin doch dein Freund!“<sup>739</sup> Darauf kommt dieser zur Besinnung und bittet ihn um Verzeihung. Im *Spiegel im Spiegel* hingegen ist nicht mehr klar, dass Beobachter und Angeklagter identisch sind. Der Engel bringt den rasenden Richter nun mit einem Brüllen zu sich. Der Text zeigt damit eine Entwicklung vom verbal Konkreten hin zum Bildhaft-Geheimnisvollen, das Beziehungen andeutet, nicht ausspricht.<sup>740</sup> Was dies aussagen soll, bleibt dem Leser überlassen. Interessant ist, dass Ende zu dem begonnenen Streitgespräch zwischen Anwalt und Ankläger in einer wohl späteren Version handschriftlich festhält: „Hier muß der ganze Dialog sehr viel schwebender werden. Man darf nicht genau verstehen, worum es sich handelt, doch muß die Assoziation [schwer lesbar, womöglich: „deutlich auftauchen“?; B.S.]“<sup>741</sup> Auch dies zeigt Endes Anliegen, durch unkonkreteres Schreiben eine größere Leseraktivierung zu erzielen.

Nun gab es auch Texte, die nicht in den *Spiegel im Spiegel* eingingen und dennoch sehr aufschlussreich sind, darunter als überraschendes Fundstück in M 1 ein zwei Seiten langer, mit der Schreibmaschine zu Papier gebrachter und nur geringfügig korrigierter Text, der von einem Massaker an Märchenfiguren berichtet.<sup>742</sup> Dieser gehörte schon der äußeren Gestaltung nach ursprünglich zum Textkorpus: Wie bei den Traumvisionen fehlt der Titel, der Zeilenanfang beginnt mit Großschrift. Auch die Paginierung (S. 52–53) zeigt, dass er

<sup>737</sup> M-P-SP-4, „ALS LEGITIMATION WAR DEM BEOBACHTER“, S. 22 [S. 1].

<sup>738</sup> Ebd., S. 24f. [S. 3f.].

<sup>739</sup> Ebd., S. 26 [S. 5].

<sup>740</sup> Die handschriftliche Randbemerkung „Abtreibung?“ zeigt, dass Ende an aktuelle Probleme dachte. Die Notizen zu T IV legen entsprechend nahe, dass er bei ihrer Niederschrift ursprünglich wohl das Thema Überbevölkerung in den Mittelpunkt rücken wollte. Eine später durchgestrichene und durch „Fackeln“ ersetzte Klammerbemerkung in einer handschriftlichen Auflistung auf einem Einzelblatt lautet anfangs noch „wir sind zu viele“ (M-P-SP-3, *Reihenfolge: dritter Versuch*, [S. 1]). T IV steht hier bereits an Position 4.

<sup>741</sup> M-P-SP-4, „Und mit herabhängendem Kiefer laut schnarchte, wobei ihr unförmiger Oberkörper mehr und“, [S. 4].

<sup>742</sup> M-P-SP-1, „EINE KINDERSTIMME ERZÄHLT“, S. 52 [S. 1].

vermutlich in eine Vorläuferfassung integriert war. Die düstere Stimmung und der visionär-apokalyptische Grundton verbinden ihn ebenfalls mit den übrigen Traumvisionen. Das Besondere der Wirkung auf den Leser besteht zunächst darin, dass dessen Erwartungen an die Gattung Märchen irritiert werden – durch den Inhalt, der die realen Grausamkeiten der jüngeren Vergangenheit aufgreift, sowie durch die Form. Das Erzählte ist wie das traditionelle Märchen in gewissem Sinne „frei-schwebend“, d.h. zeitlich nicht verortet, doch spiegeln sich Reminiszenzen an Nazi-Deutschland darin ebenso wieder wie die Eindrücke einer unmenschlich-technokratischen Gesellschaft, in welcher (Horkheimer und Adorno lassen grüßen!) Aufklärung umschlägt zur Ideologie.<sup>743</sup> So wie sich die Gegenwart verfremdet in die Vergangenheit projizieren lässt, werden in Endes Text umgekehrt zeitgenössische Entwicklungen des 20. Jahrhunderts zugespitzt in die Zukunft imaginiert, womit implizit zugleich Kritik an der eigenen Epoche geübt wird. Eine Kinderstimme prophezeit eine kommende Zeit, in der das Märchenhafte keinen Raum mehr haben wird, indem sie die traditionell einleitende Formel „Es war einmal“ perspektivisch umwendet: „EINE KINDERSTIMME ERZÄHLT: Es wird einmal einen Mann geben, der ist ganz aus Stahl [...] Das ist der Herr über die ganze Welt.“<sup>744</sup> Er befiehlt auf einer Konferenz, die Märchengestalten, „so ein paar Figuren von früher“<sup>745</sup>, in ein KZ zu stecken, denn die von ihnen in ihr Ghetto eingeladenen Menschen fügen sich hinterher nicht mehr so einfach in das System. Darauf traut niemand sich mehr zu ihnen und man holt sie ab: „Und sie werden die Märchen in einem langen, langen Zug ganz weit fort führen, in eine Einöde, wo niemand mehr wohnt. Dort haben die Mitarbeiter des Herren der Welt ein großes, großes Konzentrationslager gebaut [...].“<sup>746</sup> Nach Anzündung des Ghettos müssen sie dort Zwangsarbeiten ausführen und in Baracken schlafen. Als sie aber zuletzt auch die

---

<sup>743</sup> Schon 1973 klagte Ende in einem Brief an seinen Verleger Hansjörg Weitbrecht über die „Aufklärungs-Terroristen“ (R. Hocke/Neumahr: *Michael Ende*, S. 109). Die Verbindung des Themas „Märchen“ mit der KZ-Situation könnte Ende in Kenntnis des Handelns von Janusz Korczak gefunden haben, der 1942 darauf bestand, die Kinder des von ihm geleiteten Waisenhauses ins Konzentrationslager Treblinka zu begleiten, was seinen Tod bedeutete. Ende selbst war Träger des Janusz Korczak-Preises 1981 und auf diesen sehr stolz. (vgl. Boccaius: *Michael Ende*, S. 281) Noch naheliegender wäre eine Inspiration durch einen russischen Puppenspieler, „den kennenzulernen ich einmal die Ehre hatte“ (Ende: *Zettelkasten*, S. 190). In einem Konzentrationslager der Nazis hatte dieser sich aus Resten von Kartoffelteig Fingerpuppen modelliert, mit denen er, wenn keine Wärter zusahen, vor den Kindern Märchen spielte und sie zum Lachen brachte, aber auch ihr Schicksal bis hin zum Tod inszenierte. Auch die erwachsenen Häftlinge suchten ihn später auf. „Oft spielte er in der Nacht vor der Hinrichtung mit dem Verurteilten dessen Schicksal. Und die Art, in der er das tat, gab diesen Menschen das Gefühl ihrer Würde wieder.“ (ebd., S. 191)

<sup>744</sup> M-P-SP-1, „EINE KINDERSTIMME ERZÄHLT“, S. 52 [S. 1]. In T IV kommt ebenfalls eine (körperlose) Kinderstimme vor. Sie klagt über eine Welt, in der das Kindliche keinen Raum mehr hat. Die im Text verwendete Bezeichnung „Herr der Welt“ meint in den Abschiedsreden Christi im Johannesevangelium den Widersacher des Guten, der im Irdischen Macht besitzt.

<sup>745</sup> Ebd. Es werden im Text auch Beispiele für Märchenfiguren aus Volks- und Kunstmärchen genannt.

<sup>746</sup> Ebd., S. 53 [S. 2]. Der typische Märchentontfall wird durch Doppelung der Adjektive imitiert

Wachsoldaten zu sich einladen, beschließt der Herr der Welt, sie endgültig zu beseitigen. Ende spart keine realen Grausamkeiten aus: Männer und Frauen werden getrennt und stürzen, tödlich getroffen, in die von ihnen selbst ausgehobenen Gruben. Zuletzt zerfließt auch der standhafte Zinnsoldat unter Flammenwerfern, das Massengrab wird zugedeckt, „und dann wird es nichts mehr geben, was die neue Ordnung auf der Welt stören wird“<sup>747</sup>. „Das ist das Märchen vom Märchenmassaker.“<sup>748</sup> So heißt es, ehe fast zynisch vermerkt wird, dass die Kinderstimme schweigt. Der Text zeigt nicht nur ein Spiel mit Repertoire-Elementen, er spielt auch verfremdend mit der Gattung Märchen selbst, die als solche ebenfalls zum Repertoire zählt. Anders als beim *Märchen von den geschlossenen Augen*, das sich in derselben Mappe findet und unter dem Titel *Der Tod und der Spiegel. Ein Märchen für den Zettelkasten* aufgegriffen wurde,<sup>749</sup> kam Ende nicht mehr auf diesen Text zurück. Möglicherweise erschien es ihm zu heikel, Assoziationen zur sensiblen Holocaust-Thematik heraufzubeschwören, auf die er auch im Brief an Georg Kühlewind zu sprechen kommt, indem er schildert, wie er als Jugendlicher tief ergriffen Bachs Matthäuspassion beiwohnte: „Trotz meiner Erschütterung fragte ich mich, ob es wohl vorstellbar wäre, daß zur gleichen Musik der Text lauten würde: ‚Und er rannte in den elektrisch geladenen Stacheldraht, und er schrie ...‘, denn wir hatten natürlich noch alle die Bilder aus den KZs vor Augen.“<sup>750</sup> Ende verneint diese Frage intuitiv, ohne explizite Begründung, bemerkt allerdings auch, dass es in aller Kunst fortwährend um eine Grenzüberschreitung gehe, allein dadurch berechtigt, „daß eben Kunst dabei entsteht. Um so schlimmer, wenn dieses Ziel verfehlt wird.“<sup>751</sup>

Im Übrigen handelt es sich beim Märchen vom Märchenmassaker nicht um den einzigen Text, der ursprünglich offensichtlich für den *Spiegel im Spiegel* vorgesehen war, aber darin nicht aufgenommen wurde. Zu nennen ist auch die *Legende von der Gerechtigkeit des Lebens*, nach Roman Hocke „eine vollständig neue Fassung von *Das Bild des Glücks* [wozu als Schluss auch das Fragment *Die beiden Brüder* gehört; B.S.], die eine Zeit lang sogar Bestandteil des Komplexes von labyrinthischen Geschichten [= *Der Spiegel im Spiegel*; B.S.] war“<sup>752</sup>, worauf in Anklang an T XXV die Rahmenhandlung verweist, in der eine durch eine Anspielung als Hure ausgewiesene Dame mit silbernen Fingernägeln einem Jüngling die

---

<sup>747</sup> Ebd.

<sup>748</sup> Ebd.

<sup>749</sup> Vgl. Ende: *Zettelkasten*, S. 45f. Das Märchen ist dem Nô-Darsteller Umewaka Makio gewidmet und klingt im Übrigen bereits in Endes *Spielverderbern*, S. 128, in der zweiten Szene des vierten Aktes an.

<sup>750</sup> Ende: *Zettelkasten*, S. 311.

<sup>751</sup> Ebd., S. 312.

<sup>752</sup> Ende: *Der Niemandsgarten*, S. 325.



Erinnerung daran nimmt, dass er ein Königssohn ist.<sup>753</sup> Der im *Spiegel im Spiegel* fehlende Teil der Geschichte handelt von neun Brüdern, die Söhne des Herrschers im Lande Malkuth [= die hebräische Bezeichnung für eines der zehn Sephirot des Lebensbaumes der Kabbala; B.S.] sind. Der fünfte berichtet als Ich-Erzähler, wie sie auszogen, um sich einen Namen zu machen, worüber sie ein Lehrer instruierte, „den wir den Spiegel nannten, denn er wer ihn anschaute, erblickte stets nur sein eigenes Gesicht“<sup>754</sup>. Hiermit klingen bereits das Hauptmotiv des Buches und seine Bedeutung für den Betrachter an, für den es eine (Selbst-)Erkenntnisfunktion gewinnt.

Ziehen wir zu den Prosa-Beispielen nun ein Resümee anhand des Zusammengetragenen: Die Texte haben eine sehr lange Vorgeschichte, nachweislich bis in den Beginn der 50er Jahre hinein, was den Eindruck des organischen Gewachsen-Seins bestärkt und bedingt, dass im Lauf der Zeit viele verwandte Gedanken an die früh vorhandenen Kernideen angeschlossen werden konnten. Die Tümpel-Geschichten zeigen im Vergleich zum *Spiegel im Spiegel* deutliche Unterschiede trotz inhaltlicher Bezüge: Sie wirken in ihrer Episodenhaftigkeit konventioneller, eher grotesk als geheimnisvoll, und sind auch nicht in einen (im Schreibvorgang kontinuierlich ausgebauten) labyrinthischen Verweisungszusammenhang eingebunden, dessen vielfach mögliche „Querverbindungen“ die Tendenz zur Offenheit verstärken. Sie wirken wie in sich abgeschlossene Begebenheiten.<sup>755</sup> Wir haben es mit einer Weiterentwicklung hin zu einer komplexeren, selbstreflexiven und offeneren Erzählstruktur, bei der einzelne Elemente herausgelöst und neu zusammengesetzt wurden, zu tun. Zudem erfolgt (im Vergleich mit den Tümpel-Geschichten) die Auflösung eines kontinuierlichen Handlungsträgers, was ein weiteres Anwachsen der Leerstellen bewirkt und durch Erschwerung der Konsistenzbildung dem Leser mehr abverlangt. Eine weitere Zunahme an Leerstellen wird durch „harte Schnitte“ anstelle der ebenfalls erprobten überleitenden Schilderung der metamorphosierenden Vorgänge am Ende eines Textes erzielt. Des Weiteren werden dem Leser aus der Alltagsrealität vertraute Orts- und (historische) Personennamen getilgt, auch in religiöser Hinsicht (Buddha, Christus), wobei die spirituelle

---

<sup>753</sup> Hier liegt ein gnostischer Topos vor. Wie der Altägyptologe Erik Hornung erläutert, „[wollen] die gnostischen Schriften [...] den Menschen an seine Herkunft aus der Lichtwelt erinnern, die er vergessen hat. ‚Gedenke, daß du ein Königssohn bist‘, ruft ihm das *Perlenlied* aus den *Thomasakten* zu.“ (Hornung: *Das esoterische Ägypten*, S. 51) Die in T XXV auf der Straße aufgefundene Papierkrone bei Ende legt nahe, dass das Höhere hier in das Irdische „gefallen“ und der enttäuschte Paradieses-Sucher vor diesem Hintergrund zu verstehen ist, wiewohl Ende im *Spiegel im Spiegel* nicht mehr von einem „Königssohn“ spricht.

<sup>754</sup> Ende: *Der Niemandsgarten*, S. 264. Beiden Versionen gleich ist die Erfahrung einer enttäuschten Hoffnung.

<sup>755</sup> Dies zeigt auch der Vergleich von Tümpels Wirtshaus-Szene mit T XXIX: Tümpel kann den Wurfgeschossen entfliehen, der Clown indes wird schwer getroffen und stürzt. Da die Traumvision an dieser Stelle abbricht, weiß man nicht, ob er stirbt und wie die Kernfrage, ob die erlebte Wirklichkeit nur Traum ist, zu entscheiden wäre.

Deutungsdimension erhalten bleibt, aber im Sinne einer größeren Offenheit weniger festgelegt erscheint (Schwingenpaar statt Engel).<sup>756</sup> Die möglichst vieldeutige symbolische Ausdrucksweise wird gegenüber dem konkreten verbalen Ausdruck bevorzugt. Zudem ist eine weitgehende Reduzierung autobiographisch-psychologischer Deutungsvorgaben durch Streichung der Hinweise auf den Verfasser zu konstatieren, was sinnfällig mit der selteneren Ich-Erzählsituation einhergeht. Zu bemerken ist ferner, dass viele Traumvisionen ursprünglich noch Titel trugen. Ende ergänzt diese teils auch später nochmals, selbst als bereits festgelegt scheint, dass die groß gesetzten Anfänge der Texte als Titeltersatz fungieren sollen, verzichtet aber zuletzt doch auf sie. Dies kommt wiederum einer Reduzierung der Deutungsvorgaben gleich, denn so wird wahrscheinlicher, dass der Leser den Texten unbefangener, d.h. nicht in ihrer Benennung einen Deutungsschlüssel vermutend, begegnet. Das nicht verwendete „Märchenmassaker“ zeigt, wie Ende Erwartungen des Lesers an das Repertoire irritiert und ihm dabei das Herstellen überraschender Bezüge und neue Perspektiven ermöglicht.

#### 4.2.2 „Der Spiegel im Spiegel“ als imaginäres Welt- und Traumtheater

Überraschenderweise hatte Ende viele der in den Traumvisionen umgesetzten Ideen zunächst als dramatische Texte realisiert. Dieses Resultat trifft sich mit seiner Aussage „Die meisten Geschichten sind Szenen auf einem imaginären [sic!] Theater.“<sup>757</sup> Die frühen Fassungen des *Spiegel im Spiegel* zeigen schon viele Ähnlichkeiten und Entsprechungen zu den späteren Prosaausarbeitungen, denen umgekehrt auch noch viele szenische Elemente anhaften, was die Bezeichnung der Texte als „Bilder“ (Klappentext) doppeldeutig erscheinen lässt, insofern ein „Bild“ auch die dramaturgische Einheit eines Stückes meinen kann. Besonders dem bühnenbildhaften Charakter der Ortsbeschreibungen merkt man noch eine Affinität zu den „Brettern, die die Welt bedeuten“ an. Was die Verlagerung auf die „innere Bühne“ der Vorstellung aus wirkungsästhetischer Perspektive bedeutet, ergibt sich aus Folgendem, wobei ich mich zunächst auf die Textbetrachtung beschränken will:

Zunächst sind vier Bilder zu nennen, die der Beschaffenheit bzw. dem Zustand ihres Papiers nach zu urteilen ein größeres Alter aufweisen und inhaltlich sowohl Bezüge zum Stück *Die Spielverderber* als auch zum *Spiegel im Spiegel* zeigen. Möglicherweise bezieht Ende sich auf sie, wenn er sagt: „Ich hatte schon vor 1960 erste Entwürfe für dieses Stück [= *Die Spielverderber*; B.S.] niedergeschrieben, hatte es unzählige Male umgearbeitet, immer

---

<sup>756</sup> Der Seiltänzer in T XXIII hat an den Enden seiner Balancierstange Körbe befestigt, „in welchen je ein mächtiger Vogels- oder Engelsfittich lag“ (S. 219). Auch hier bleibt es Selektionsentscheidung des Lesers, ob das Textelement auf irdische oder überirdische Wesen verweist. Es liegt zudem an ihm, den Bezug zu T XI (Engeljäger/Schwingenpaar) zu erkennen.

<sup>757</sup> <http://www.oobe.ch/ende02.htm>. (Brief Endes an Zurfluh, 25.08.1988)

wieder von Neuem versucht, es knapper und noch deutlicher zu formulieren.<sup>758</sup> Ich stelle hier aus heuristischen Gründen die Hypothese auf, dass es einige „Ur-Szenen“ eines Dramas gab (zu denen die besagten Bilder zählen), aus denen sich dann *Die Spielverderber* (1967/1989) und Teile des *Spiegel im Spiegel* (1984) entwickelten,<sup>759</sup> denn allzu deutliche Entsprechungen wurden eliminiert, wie im Typoskript gestrichene Passagen in T III zeigen, wo von einem zerrissenen Testament die Rede ist<sup>760</sup> – dem zentralen Motiv der *Spielverderber*. Erhalten geblieben sind jedoch die Erben, die sich nicht einigen können (nämlich als mumifizierte Tischgesellschaft in T III und XXIX) sowie die Bedrohung durch einen Brand, die gleich mehrfach auftritt (vgl. T III, IV, XVIII, XXIX). Auch das Drama enthält auffällige Bezüge zum Prosa-Werk, etwa die Erwähnung des Feuers in einem Zirkus (womit T XXIX beginnt) als auch das Motiv des verlorenen Worts, das im *Spiegel im Spiegel* in T VI vorkommt. So heißt es in den *Spielverderbern*, nachdem einer der durch das Schloss des Verstorbenen fliegenden Vögel erschossen wurde: „Ich fürchte [...], es wurde dieser Palast eines kostbaren, unersetzlichen Wortes beraubt.“<sup>761</sup> Noch deutlicher aber wird der Zusammenhang beider Werke an der Stelle, wo im Drama das Schloss mit einem labyrinthischen Gebäude bzw. einem Spiegel verglichen wird. Im Gespräch mit Sebastian sagt Ninive in der dritten Szene des ersten Aktes, dass es nur einen Raum habe und sämtliche Treppen und Gänge so täuschend an die Wände gemalt seien, dass man es nicht einmal bemerke, wenn man hineingehe: „Wir sind nur noch zwei ganz winzige Figuren auf einem Bildchen, das in einem gemalten Zimmer hängt, das auf einem Bild zu sehen ist. Wir können immer weiter hineingehen, immer tiefer und tiefer, ohne je ein Ende zu finden [...].“<sup>762</sup> Zugleich aber ist das Schloss ein Spiegel, denn, so erklärt der alte Diener des verstorbenen Besitzers: „Mir obliegt die Pflicht, keinen, der hier weilt, darüber im unklaren zu lassen, daß dieser ganze gewaltige Palast ein einziger lebendiger, untrüglicher Spiegel ist, der alle empfangenen Bilder zurückwirft auf die Urheber und deren wahres Wesen offenbart.“<sup>763</sup> Diese Figur entspricht zugleich in allen Wesenszügen und ihrer Funktion ihrem Pendant, dem Diener in T III. In

<sup>758</sup> Ende: *Die Spielverderber*, S. 6.

<sup>759</sup> Zu große Ähnlichkeiten zwischen seinen Werken vermied Ende, wie Notizen zum unvollendeten Roman *Krieg der Zauberer* belegen: Solange ein Protagonist noch keinen Verwandlungszauber getan hat, bleibt er unwandelbar d.h. unangreifbar. Um die Geschichte in Gang zu bringen, soll ein mit Luzifer assoziiertes Wesen wirksam werden, „[e]twa derart, daß alles, was nicht immer wieder verwandelt wird, verschwindet. (Doch das kommt zu sehr in die Nähe der U[n]endlichen). G[eschichte].“ (Ende: *Das große Michael Ende Lesebuch*, S. 45)

<sup>760</sup> Vgl. [Typoskript], S. 15f. So sagt der alte Diener auch: „Sie [= die Erben; B.S.] müßten gemeinsame Sache machen [im Zusammenlegen der Bestandteile des Testaments; B.S.] [...]“ (ebd., S. 15) Gestrichen wurde zudem ein den mutmaßlichen Träumer meinender Satz des Clowns in T XXIX: „Ich bin kein Spielverderber, aber ich verderbe ihm das Spiel.“ (ebd., S. 155)

<sup>761</sup> Ende: *Die Spielverderber*, S. 44. Der Zirkusbrand wird ebd. auf S. 40 erwähnt.

<sup>762</sup> Ebd., S. 37.

<sup>763</sup> Ebd., S. 44. Wie das Änderhaus in der *Unendlichen Geschichte* und offenbar auch das Labyrinth in T I handelt es sich also um Gebäude, das auf Handeln und Innenleben der Personen reagiert.

diesem Text lernt ein in einer Mansardenkammer lebender Student für sein Examen, doch die Sorge, seine Unterkunft zu verlieren, lenkt ihn ab. Die Erben des verstorbenen Hausbesitzers haben sich noch nicht über die Aufteilung der Hinterlassenschaft geeinigt. Im Versuch, Klärung herbeizuführen, begegnet er dem alten Diener des Erblassers, der die Philosophie vertritt, alles Tun sei vergeblich, doch müsse man seiner Pflicht nachkommen. Auch er weiß nicht, was aus ihm wird. Vorübergehend will der Student ihm mitleidig zur Hand gehen und übernimmt dessen Staubwedel, schläft aber ein.

Der Diener findet sich in ähnlichem Kontext auch schon in den vier frühen szenischen Bildern wieder, die ich hier zunächst vorstellen möchte, so bereits in *Das erste Bild*, einem zwölfseitigen, handschriftlichen Typoskript, auf dem gleich zu Anfang die von Hand angebrachte Notiz „*Spiegel im Spiegel, Spielverderber*“ vermerkt ist. Die Hauptfigur in Endes Entwürfen trägt den Namen Sebastian, womit sie an Bastian, den Protagonisten der *Unendlichen Geschichte*, erinnert. Zu im Dunkeln erklingender, traumhafter Musik wacht er wie aus dem Tiefschlaf auf und rekapituliert (wie der Student in T III und die Lautsprecherstimme der Bahnhofskathedrale in T IV) eine Formel: „Spezielle Relativitätstheorie gründet sich auf Konstanz der Lichtgeschwindigkeit. P sei ein Punkt im Vakuum. [...] Gelangt nach P Strich zur Zeit t plus d t ...“<sup>764</sup> Er erinnert sich, früher als armer Physikstudent hier in einer himmelblauen Mansarde gelebt zu haben (was der Situation des Studenten in T III entspricht), die ein Brand vernichtet hat, was er als gut ansieht, und wundert sich nun darüber, erneut an diesem wiedererstandenen Ort zu sein. Indem er die von ihm für die Erben des verstorbenen Hausherrn gehaltenen Mumien erblickt, die (wiederum in Konkordanz zu T III) reglos um einen Konferenztisch herum sitzen – von Staub und Spinnweben bedeckt<sup>765</sup> –, gerät er vollends in das vergangene Geschehen hinein und will sich erkundigen, ob er sein Zimmer vorerst behalten darf. Die einleitende Musik verklingt. Nun tritt Anton Bult auf, der nicht nur seinem Namensvetter aus den *Spielverderbern* (Anton Buldt), sondern auch dem Diener in T III in allem Wesentlichen, ja bis in den Wortlaut seiner Rede hinein entspricht. So sagt er im *Ersten Bild*, dass ein Anfang stets „eine ungeheuerliche Sinnlosigkeit [ist]. Schlimmer, er ist widernatürlich. Es gibt gar keinen. Beweis: Zum Beispiel

---

<sup>764</sup> M-D-SP, *Das erste Bild*, S. 1.

<sup>765</sup> Die Mumienszene ließe sich im Sinne Kestings als absolute Metapher bestimmen. Es heißt nicht: „die Erben saßen wie Mumien um den Tisch herum“, vielmehr sitzen sie, da die Verhandlung an einen „toten Punkt“ gelangt ist, tatsächlich als Mumien beisammen. Kesting erklärt, dass die Basis für Ionescos Theater „Strindbergs und Artauds Traumdramaturgie bildete und beider ‚absolute Metapher‘ die eigentliche Neuerung war, die nun das große Publikum erreichte. Man muß sogar vermuten, daß er einige von Strindbergs Metaphern übernahm.“ (Kesting: *Welttheater des Ichs*, S. 48) Kesting führt als Beispiel an, wie eine in Strindbergs *Totentanz* metaphorisch gemeinte Leiche in einer ähnlichen Situation in Ionescos *Amadée* leibhaftig auftritt.

jetzt.“<sup>766</sup> Darauf nimmt er einen Schluck aus einer mitgeführten Flasche, in der sich Essig befindet. Exakt dies tut der alte Diener in T III, nachdem er ebenfalls erklärte, dass ein Anfang „eine ungeheuerliche Sinnlosigkeit [ist]. Warum? Es gibt ihn nicht! Kennt die Natur vielleicht einen Anfang? Nein! Also ist es widernatürlich anzufangen! Und in meinem Fall? Ebenso sinnlos. Beweis: Zum Beispiel jetzt.“ (S. 26) Auch die jeweilige Weiterentwicklung zeigt bis ins Detail Entsprechungen. Am Schluss will Sebastian – wie der Student in T III – dem alten Mann unter die Arme greifen, schreibt aber, nachdem der unversehens autoritär auftretende Diener davongegangen ist, die eingangs zitierte Formel mit dem Finger in den Staub auf den Konferenztisch, wobei ihn die Ahnung beschleicht, einen Fehler begangen zu haben (sei es mit der Formel oder in Bezug auf Bult). Es folgt wieder Dunkel.

In einem weiteren Bild, das den Titel *In der Kneipe* trägt, treten wiederum Sebastian und Anton auf, der hier allerdings zu Beginn nur als der „der alte Diener aus dem ersten Bild“<sup>767</sup> bezeichnet wird. Seine Kleidung weist Spuren eines Brandes auf. Der Leser des *Spiegel im Spiegel* erkennt die Parallelen zu T XXIX, in welcher der Clown (wie vor ihm Adam Tümpel) in einer Bierwirtschaft vor Schlafenden eine Rede halten soll. Anders als ihn bestimmt Sebastian aber die Sorge um das Verhalten der uneinigen Erben: „[F]rüher oder später stecken sie das Haus in Brand. [...] [Der folgende Satz ist handschriftlich ergänzt; B.S.] Und ich bin mitschuldig.“<sup>768</sup> Tatsächlich, so der Diener, ist der Brand schon ausgebrochen. Sebastian will die Schlafenden aufwecken, der Diener erst den Wirt um Erlaubnis fragen. Für einen Moment ist Sebastian irritiert und unsicher über die Realität des Erlebten: „Ich träume. Sagen Sie, ist das überhaupt wahr?“<sup>769</sup> Er meint den Brand. Sein Gegenüber bekräftigt dies und meint, er werde bald Gelegenheit haben, sich selbst von diesem „großartige[n] Anblick“<sup>770</sup>, der „wie ein Sonnenaufgang“<sup>771</sup> sei, zu überzeugen.<sup>772</sup> Scheinbar sucht der alte Diener den Wirt auf. Er bringt die Auflage mit, Sebastian dürfe bei seiner Ansprache die Schlafenden nicht wecken und verschwindet wieder. Der Wirt gibt, als er auftaucht, jedoch vor, nichts von Sebastians „Bekannte[m]“<sup>773</sup> bzw. einem „schwarzen Mann“<sup>774</sup> oder einem Feuer zu wissen. Als Sebastian nach dem alten Diener ruft, vernimmt man über Lautsprecher

---

<sup>766</sup> M-D-SP, *Das erste Bild*, S. 2.

<sup>767</sup> M-P-SP-3, *In der Kneipe*, S. 1.

<sup>768</sup> Ebd.

<sup>769</sup> Ebd., S. 2.

<sup>770</sup> Ebd., S. 3.

<sup>771</sup> Ebd.

<sup>772</sup> Diesen hier nebensächlichen Vergleich wird Ende in T XXIX zum Grundproblem des Textes ausbauen: „Wenn man im Traum weiß, daß man träumt, ist man kurz vor dem Aufwachen. Ich werde gleich aufwachen. Vielleicht ist dieses Feuer nichts anderes als der erste Strahl der Morgensonne einer anderen Wirklichkeit, der sich unter meine geschlossenen Lider drängt.“ (S. 290; zitierte Stelle im Original kursiv gesetzt)

<sup>773</sup> M-P-SP-3, *In der Kneipe*, S. 3.

<sup>774</sup> Ebd., S. 4.

Stimmen des Unwillens, ein akustischer Hagel von Wurfgeschossen und klirrenden Biergläsern setzt ein und Sebastian bricht, ohne zu wissen, wo sich der Brandherd befindet, getroffen zusammen. Darauf setzt wieder Dunkel ein.

Ein weiteres Bild, mit sechs Seiten von etwa ähnlichem Umfang, ist als *Die Wüste* betitelt (der daneben angebrachte Seitenvermerk „ein Skelett“ könnte als alternativer Titelvorschlag zu sehen sein: im grellen Licht der Szene sollen alle Umrisse skelettartig erscheinen).<sup>775</sup> Das Bühnenbild entspricht dem Schauplatz von T XIII: „Recht [sic!] eine Tür, links eine Tür. Ein Zimmer, das zugleich eine unendliche Wüstenebene darstellt. Glühende Sonne.“<sup>776</sup> Die Tür am gegenüberliegenden Horizont scheint Sebastian immer gleich weit entfernt (was auch für den Bräutigam in T XIII gilt). Er kann sie nicht erreichen, um die Erben vor dem Brand zu warnen, und denkt an Streik. Wie der Bräutigam hat auch er einen Begleiter. Der Notar Dr. Schwarz (der im Typoskript geduzt, gemäß handschriftlicher Korrekturen gesiezt wird) gibt ihm den rätselhaften Rat, die Spielregeln einzuhalten, wenn er wichtig genommen werden wolle: „Wenn Sie erst einmal drinstecken in Ihrem Kostüm, dann sieht alles gleich ganz anders aus.“<sup>777</sup> Sebastian erfährt von ihm, dass das Erbe in dem besteht, was die Erben sich gegenseitig schenken würden, wenn sie die ihnen jeweils hinterlassenen Einzelteile des zerrissenen Testaments zusammenlegten (also wohl das Vertrauen), woraus er folgert, dass „nichts“ dahinter steckt. Vom Vorhaben, ihnen dies mitzuteilen, rät Dr. Schwarz ihm ab. Auch ihm hätte man dies nicht geglaubt. Dieses „Nichts“ sei ein Spiegel: „Jeder erblickt das darin, was er selbst ist. [...] Man wird es Ihnen sehr übel nehmen, wenn Sie ihnen [= den Leuten; B.S.] den Spiegel zeigen. Man wird nicht den Spiegel in Stücke schlagen, sondern Sie.“<sup>778</sup> Handschriftliche Zusätze deuten eine mögliche Fortführung der Handlung an, wonach Sebastian – anders als Dr. Schwarz – schließlich doch eine Art Sinn erkennt.<sup>779</sup>

Als letztes der vier Bilder möchte ich die mit 16 Seiten ausführlichste Theaterszene *Das Schulzimmer* darstellen, die in vielen Punkten dem Anfang von T XXVI entspricht oder ähnelt. In der Traumvision regnet es in einem Klassenzimmer unaufhörlich. Ein etwa vierzehnjähriger Knabe im Seiltänzeranzug liegt auf einem Katheder vor der Wandtafel. Auf

---

<sup>775</sup> Auch in T XIII ist vom „Skelett des Lichtes“ (S. 119) die Rede – so wie in T XXIV vom „Gerippe einer Stadt“ (S. 223).

<sup>776</sup> M-P-SP-4, *Die Wüste*, S. 1. In T XIII heißt es: „ES IST EIN ZIMMER UND IST ZUGLEICH EINE Wüste. Die kahlen Wände erheben sich fern und dunstig am Horizont. [...] Hoch oben im Zenit hängt eine weißglühende Sonne, oder ist es eine Lampe mit bläulich emailliertem Blechschirm? [...] Das Zimmer hat zwei Türen, die riesenhaft in die blaue Glut des Himmels eingelassen sind [...]“ (S. 119)

<sup>777</sup> M-P-SP-4, *Die Wüste*, S. 3.

<sup>778</sup> Ebd., S. 6.

<sup>779</sup> Dr. Schwartz erschießt sich demnach, weil er den Inhalt des Testaments für das Nichts hält. (vgl. ebd.) Das Feuermotiv erhält in den Notizen noch eine metaphysische Dimension: „Der Himmel ist eine blaue Stichflamme, in der die Erde zerschmilzt. Warum hat niemand erkannt, daß dies das Feuer ist? ‚Weil es blau ist.‘ ‚Durch dieses blaue Feuer muß man, wenn man zu den Menschen will. Kein anderer Weg.“ (ebd.)

den Schulbänken sitzen ein Beamter, ein Arzt, eine dicke alte Frau, eine junge Braut sowie zwei Kinder (ein mandeläugiges Mädchen und ein geflügelter Junge) unter Regenschirmen. Man wartet auf den Lehrer, von dem man weder weiß, wann er und ob er überhaupt kommt. Indem man den vermeintlich toten Knaben mit den Schirmen vor dem Regen abdeckt, erwacht er und versucht, die anderen dazu zu überreden, mit ihm diesen Ort durch die Kunst des „Traumwandeln“ zu verlassen, die er sie (offensichtlich ohne mit dem erwarteten Lehrer identifiziert werden zu wollen) vermitteln will. Man müsse dazu nur eine neue Geschichte erfinden und in sie hinüberspringen. Auf der Tafel skizziert er das Bild der improvisierten Bühne eines Theaterstücks. Er springt hinein und fordert die anderen dazu auf, es ihm rasch nachzutun – sie folgen, worauf der Regen die Zeichnung von der Tafel wischt. Auch in der Theaterszene wird ein Klassenzimmer mit Milchglasfenstern erwähnt. Der Farbton Grün herrscht vor. Sebastian liegt – wie der Traumwandler in T XXVI<sup>780</sup> – auf einem Katheder und trägt eine Kamikaze-Kopfbinde (womöglich infolge der Verletzung in der Kneipenszene). Anders als im *Spiegel im Spiegel* steht an der Wandtafel indes nicht die Formel des Studenten aus T III (bzw. des Bahnhofslautsprechers aus T IV), sondern: „Der Schlüssel zum Kosmos“<sup>781</sup>. Sowohl die Traumvision als auch die Theaterszene weisen einen Bezug zum Thema Schauspiel auf. Lehrt in T XXVI der Traumwandler die Anwesenden die Kunst, sich durch ein Improvisationsspiel einen neuen Traum zu erschaffen,<sup>782</sup> so ist *Das Schulzimmer* allerdings schwerer verständlich. Sebastian soll hier zu einer Rolle gedrängt werden, die er gar nicht spielen will; dies lässt erkennen, worauf sich der Hinweis auf das Kostüm in *Die Wüste* bezog. Endes Schlussbemerkungen legen explizit nahe, dass in dieser Szene Gedanken zum Themenkreis Reinkarnation und Karma verarbeitet sind, so dass die jeweilige „Rolle“ das individuelle Erdenleben als konkrete Person wäre. Schon zu Beginn wird Sebastian vom Inspizienten aufgefordert: „Sie müssen jetzt aufstehen, sie sind gleich dran.“<sup>783</sup> Er befindet sich wiederum in einem traumartigen Zwischenzustand, in den Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft hereinspielen. Er sagt: „Ich habe das Gefühl, ich bin gerade erst gestorben.“<sup>784</sup> Auch meint er, das Mädchen Katerina wiederzuerkennen („Ich habe Sie schon einmal gesehen. Vielleicht als Kind.“<sup>785</sup>), was sie zurückweist. Wie das mandeläugige Mädchen und der geflügelte Junge in T XXVI kommen sie auf das Paradies zu sprechen, das, wie es heißt,

<sup>780</sup> Im Typoskript wird er ursprünglich noch als „Traumtänzer“ ([Typoskript], S. 127) bezeichnet.

<sup>781</sup> M-P-SP-4, *Das Schulzimmer*, S. 1.

<sup>782</sup> Der Traumwandler lehrt das Prinzip des „unendlichen Spielens“, in dem es nicht auf den Sieg ankommt, sondern darauf, das Spiel niemals enden zu lassen. (vgl. Carse: *Endliche und unendliche Spiele*)

<sup>783</sup> M-P-SP-4, *Das Schulzimmer*, S. 1.

<sup>784</sup> Ebd., S. 2.

<sup>785</sup> Ebd., S. 1.

sich immer nebenan befinde. Mit Katerinas Mann, dem als Soldat bezeichneten Arnold (der vom Autor auch als Feuerwehrmann in Erwägung gezogen wird), kommt ein zynisches Moment ins Spiel. Just aber als ein aus ihrer Sicht vorzeitiger Kuss zwischen ihr und Sebastian seinen Zorn erregt, holt der Inspizient Arnold zu seinem Auftritt, was Sebastian fragen lässt, ob er Schauspieler sei. Darauf antwortet Katerina: „Natürlich, wir alle.“<sup>786</sup> Auch der anwesende Diener – Anton – wartet auf seinen Auftritt und verspricht sich „eine sehr schöne Rolle“<sup>787</sup>, gerade wie der Darsteller in T XXVII. In der Wir-Form wird dort berichtet, wie eine Truppe in einem als „Korridor der Schauspieler“ benannten Ort viele geschwächt erscheinende Wartende antrifft. Ein auf einem Schemel sitzender Alter erklärt ihnen, dass er hier auf sein noch nicht fertiggestelltes Kostüm harre: eine Königsrobe mit goldener Krone, die später durch eine papierne zu ersetzen sei. Er schildert ihnen auch den Inhalt des Mysterienspiels, in dem er den „Glücklichen Herrscher“ spielen soll, wird währenddessen aber wiederholt von Personen unterbrochen, die schweigend kommen, ihm Kleidungsstücke vorlegen und, diese mitnehmend, wieder gehen. Zu Beginn gebiete der Herrscher über ein grenzenloses Reich, sei aber – mit dem linken Fuß an den Thorn geschmiedet – nicht frei. Aufständische schlagen ihm das Bein ab, ersetzen die goldene durch eine papierne Krone und werfen ihn in eine Müllgrube. Lumpensammler finden und pflegen ihn, doch um sie nicht zu gefährden, begibt er sich mit Pfeilen und Bogen in die Wildnis der Berge. Merkwürdigerweise schwindet die Zahl seiner Geschosse. Die letzten sieben schickt er vom höchsten Gipfel unter Verwünschungen in den Himmel. Da lassen sich sieben weißgewandete Reiter auf Schimmeln aus den Wolken nieder. Jedem steckt ein Pfeil im Herzen. Sich vor ihm verneigend, legen sie die zu Gold gewordenen Geschosse vor ihm nieder. In diesem Augenblick erkennt er sie, wobei diese Erkenntnis im Text eine Leerstelle bleibt. Das Ende weiß der Schauspieler selbst nicht. Er werde es erst wissen, wenn er seine Rolle gespielt habe. Jedoch fragt er die Besucher, ob sie es für möglich halten, dass inzwischen ein anderer ihn ersetzt habe, was offen bleibt. In der Theaterszene aus dem Nachlass will Anton nicht den „Glücklichen Herrscher“, sondern den (ihm inhaltlich allerdings offensichtlich weitgehend entsprechenden) „König in Ketten“<sup>788</sup> darbieten. Er wartet ebenfalls noch auf sein Kostüm, das er Sebastian beschreibt: „Und Krücken werde ich auch haben, denn ich werde einbeinig sein.“<sup>789</sup> Damit ist ein Attribut angesprochen, das im *Spiegel im Spiegel* wiederholt vorkommt. Auch die (Papier-)Krone, die in mehreren Traumvisionen Erwähnung findet, ist im Stück vorgesehen. Sebastian

---

<sup>786</sup> Ebd., S. 5.

<sup>787</sup> Ebd.

<sup>788</sup> Ebd., S. 6.

<sup>789</sup> Ebd.



will dieses Kostüm irgendwo gesehen haben, was Anton ausschließt, der ihm durch die Schilderung seiner Rolle als Herrscher in Ketten ins Gedächtnis rufen möchte, was er selbst damit zu tun habe. Wie in T XXVII treten wiederholt Personen auf, die ihm Utensilien herbeibringen. Da es ein improvisiertes Stück ist, weiß Anton jedoch ebenfalls nicht genau, was geschehen wird, „denn das Stück, das wir spielen, ist niemals geschrieben worden und doch ist es vorhanden und deshalb muß es gespielt werden. [...] Wir müssen es [= das Paradies; B.S.] doch verwandeln. [...] Und das ist nicht anders möglich, als durch die freie Improvisation.“<sup>790</sup> Katerina meint, Sebastians Binde sei Teil seiner Rolle. Ein Spiegel zeigt ihnen vorweg, was sie spielen werden: Erst ist er ihr Beschützer, später tötet er sie. Katerina sagt: „Unser Spiel ist Wirklichkeit.“<sup>791</sup> Anton pflichtet dem bei: „Unser Theater bedeutet nicht die Welt, es ist die Welt. Ein Globus im Maßstab der Erde, verstehen Sie?“<sup>792</sup> Ein Unglück jedoch geschieht, als Sebastian vorzeitig durch Arnold den Namen erfährt, den er in dem Stück tragen soll: „Herold des großen Brandes“<sup>793</sup>. Dieser Name erinnert ihn an seine Zukunftsaufgabe, deren geballte Last ihn zusammensinken lässt, doch darf er nicht die Augen schließen. Anton mahnt ihn mit Sätzen, die der Junge im Seiltänzerkostüm in T XXVI fast identisch gebraucht, wonach es in dieser Welt „genügt eine Sekunde die Augen zu schließen und alles ist verändert, wenn Sie sie wieder öffnen“<sup>794</sup>. Weiters wird klar, dass Katerina offenbar den Brand verursachte. Der Inspizient will den angesichts der Last seiner Aufgabe gealtert wirkenden Sebastian zu seinem Auftritt abholen, doch der sackt in sich zusammen.<sup>795</sup>

Ein weiterer handschriftlicher Entwurf zeigt, dass Ende den Stoff von T XXVI bzw. der Schulzimmer-Szene auch auf andere Weise dramatisch zu gestalten erwog. Unter einer Skizze („Die Kinder fangen an zu spielen, sie tauchen ganz in ihr ‚Stück‘ ein und entrinnen so dem

---

<sup>790</sup> Ebd. Das Ende von T XXVII zeigt eine deutlichere Tendenz zur Offenheit im Vergleich zu einem maschinenschriftlichen, von Hand einer Revision unterzogenen Entwurf aus M 4, der nicht mit der Frage des Alten schließt, ob man es für möglich halte, dass ein anderer seine Rolle gespielt habe, sondern weist die Vermutungen über den Ausgang zurück. Das sogenannte Wahrscheinliche sei „nichts als eine faule Gewohnheit“ (M-P-SP-4, „IM KORRIDOR DER SCHAUSPIELER“, S. 65 [S. 4]). Sie verstünden nichts „[v]on der großen Improvisation“ (ebd.) Der Einsatz wäre verloren, wüsste man das Ende vorher: „Aber was begreift ihr [sic!] denn, wenn Ihr das nicht begreift?“ (ebd.) Indem der Text später jedoch nicht mit einer dezidierten Meinung und einem fragend formulierten Vorwurf ausklingt, sondern mit einer die Unsicherheit des Schauspielers anzeigenden Frage, verstärkt der offene Schluss das offene Ende des Stückes.

<sup>791</sup> M-P-SP-4, *Das Schulzimmer*, S. 12.

<sup>792</sup> Ebd.

<sup>793</sup> Ebd., S. 14.

<sup>794</sup> Ebd., S. 15. Auch Katerina versucht ihn mit dem Gedanken, dass derjenige, der liebt, nicht schläft, zusätzlich zu motivieren: „Alles was im Zeichen der Liebe kommt, ist ohne Wimpern und Lid.“ (ebd.)

<sup>795</sup> Eine handschriftliche Ergänzung formuliert auf S. 16 eine Änderung: „Katerina muß Sebastian dazu verführen wollen, das brennende Haus zu verlassen. [...] Doch sie wird durch Arnold gehindert, der ihr ‚Karma‘ ist und Sebastian dadurch alt macht, daß er ihm seine Rolle sagt, was die Frau verhindern wollte. Sebastian muß alt werden, weil er vorher mit Katarina euphorisch Leben vorweg genommen hat, das ihm zusteht.“

Regen. Als der Lehrer schließlich kam, fand er das Klassenzimmer leer.“<sup>796</sup>) notiert Ende, dass sieben Kinder vor der ganzen Welt ein Stück zu spielen beschließen, das wirklich geschehen solle. Dazu müssen sie in der Rolle von sieben Vögeln zu König Siebenvogel vordringen, um schließlich zu erkennen, dass sie selbst König Siebenvogel sind.<sup>797</sup>

Ehe ich nun zu anderen Theaterszenen übergehe, will ich formulieren, was sich als Erkenntnisse aus den vier hervorgehobenen Bildern ergibt: Ich habe die engen Verbindungen mit dem Buch gezeigt (Motive wie Brand und Erbstreit; Schauplätze wie das Haus eines Erblässers, eine Kneipe oder ein Wüstenzimmer; Figuren wie der alte Diener ...). Den Szenen liegt offenbar der Gedanke zugrunde, die Erdenleben als improvisierte Theaterrollen zu begreifen und mit dem Gedanken eines gemeinsamen Spiels mit offenem Ausgang zu verknüpfen. Zwar scheint ein Plan (Karma) vorhanden, doch ist dieser nicht (vollständig) bekannt bzw. muss sich nicht erfüllen, kennt also Freiräume. Unterschiedliche Zeiten durchdringen sich in Erinnerungen und Vorahnungen, was bedingt, dass sich auch die Personen in mehreren Rollen wiederfinden oder sich – wie im *Spiegel im Spiegel* – ineinander zu verwandeln scheinen. So liegt es nahe, einen Zusammenhang zwischen dem „schwarzen Mann“ in der Kneipe (= der Diener Anton) und Dr. Schwartz annehmen.<sup>798</sup> Mit Sebastian ist sogar namentlich ein kontinuierlicher Haupthandlungsträger identifizierbar, worin derselbe Unterschied zum *Spiegel im Spiegel* vorliegt, den auch die Tümpel-Geschichten zeigten; wiederum lässt sich zudem eine Reduktion von Namen feststellen. Neben den Zeiten und Personen fließen in den Szenen Wachen und traumartige Zustände (die auch die Phasen zwischen den Erdenleben markieren könnten) ineinander über, was den surrealen Charakter sowie die Art der Übergänge erklärt, die dadurch markiert werden, dass Sebastian die Augen schließt oder öffnet; in ähnlicher Weise können im *Spiegel im Spiegel* die „Bruchstellen“ zwischen den Texten als Ende des einen und Beginn des nächsten Traumes zu denken sein. Bei all den Andeutungen, die dieses in Fragmenten aufgefundene Drama aufweist, ist aber fraglich, wie viel der Zuschauer hiervon hätte verstehen können. Die komplexen Durchdringungen hätten ihm wohl viel abverlangt. Für Ende selbst bildeten die Texte freilich einen Bezugshintergrund, der allerdings auch dem Leser des *Spiegel im Spiegel* im Versuch, Zusammenhänge herzustellen, nicht zur Verfügung steht. Was der Autor aus den Szenen

---

<sup>796</sup> M-D-SP, *Die Hochschule des Glücks* [eigene Überschrift dieser unter den „Hochschule“-Notizen zu findenden Zeilen: *Das Klassenzimmer*], [S. 1].

<sup>797</sup> Dieser Gedanke taucht in verwandelter Form im *Krieg der Zauberer*-Projekt auf. Dies ist „die Geschichte von Zwölfen, die den Dreizehnten suchen und nicht wissen, daß sie selbst schon der Dreizehnte sind, und es ist die Geschichte des Dreizehnten, der die Ursache aller Wirkungen ist, die ihm vorausgehen“ (Ende: *Das große Michael-Ende-Lesebuch*, S. 44). Der gesuchte Ort (IOA) „kann sich in allen Zwölfen verkörpern“ (ebd., S. 45).

<sup>798</sup> Dass der Diener Vorbild für die Figur des Schauspielers in T XXVII ist, ist im Buch nicht mehr evident.

erklären könnte, wird für diesen zur Leerstelle. Wie für die Tümpel-Geschichten gilt auch hier, dass manche Elemente neu zusammengefügt wurden. Die Schulzimmer-Szene und das Warten des Alten auf seine Rolle als glücklicher Herrscher etwa treten dort in T XXVI und XXVII getrennt auf. Durch die Differenzierung in Texten mit eigenen Schwerpunkten bzw. Themen wird erreicht, dass die Traumvisionen sowohl als für sich stehend gelesen aber auch als Teile eines Ganzen durch den Leser vielfältig aufeinander bezogen werden können.

Will man diese frühen Theatertexte in Endes Gesamtwerk und Theatertheorie einordnen, ist zu bemerken, dass sich in ihnen bereits deutlich seine individuellen Vorlieben und Überzeugungen ausdrücken, die er später – nach einer künstlerischen Krise, ausgelöst durch die Auseinandersetzung mit den ihn zeitweilig stark beeinflussenden Theorien Bertolt Brechts<sup>799</sup> – umso stärker hervorkehrte. Zum einen ist die Tendenz zur Stilisierung und Andeutung zu erkennen, die sich ebenfalls in Endes Faszination für das japanische Kabuki- und No-Theater<sup>800</sup> ausdrückt, wie auch in seiner Überzeugung, dass das Theater in Konkurrenz zu Film und Fernsehen künftig nur in einem Rückbezug auf seine magischen Ursprünge überleben könne: „[N]ur sofern es Ritual ist, also nicht psychologisiert, wird es durch andere Formen nicht zu ersetzen sein. Dass allerdings setzt wiederum voraus, daß es ritualisierte Stoffe behandelt, also Mythen, Märchen, transzendente Begebenheiten.“<sup>801</sup> Daraus ergibt sich sein Konzept eines „magischen Theaters“, das Heike Jahnz ausgehend von verstreuten Bemerkungen des Autors in einer tabellarischen Gegenüberstellung mit Brechts epischem Theater vergleicht.<sup>802</sup> Demnach soll u.a. der Zuschauer im Zustand der Verzauberung den auf der Bühne inszenierten Traum mitträumen (sich also mit der Hauptfigur identifizieren) dürfen, ohne dass dabei didaktische Zwecke verfolgt würden. Stellt dabei die Bühne eine aus der Alltagswirklichkeit ausgegliederte Enklave dar, ist sie deshalb doch nicht weniger offen als das epische Theater. Sie wird vielmehr als Freiraum der Poesie und Phantasie begriffen.<sup>803</sup> Dagegen wäre aus der Sicht Kuhangels das „epische Drama“ keineswegs als per se als zur Offenheit strebend anzusehen, vielmehr werde „der offenen

---

<sup>799</sup> Dies zeigt die demokratische Rollenverteilung in den *Spielverderben*, wie Ende im Vorwort, S. 8f., bemerkt.

<sup>800</sup> Ende meint: „Die ‚leise Andeutung‘, das Grundelement dieser Theaterform, setzt beim Zuschauer Intelligenz, Sensibilität und eigene schöpferische Imaginationskraft als selbstverständlich voraus. Sie erweist ihm damit die höchste Ehre.“ (Ende: *Zettelkasten*, S. 166) So sieht er es als positiv an, dass es im modernen Theater „wieder sehr viele Bemühungen gibt [...] hochstilisierte Formen der Darstellung zu finden“ (Ende im Gespräch mit Gabriele Eickermann, zitiert nach: R. Hocke/Neumahr: *Magische Welten*, S. 141).

<sup>801</sup> R. Hocke/Neumahr: *Michael Ende*, S. 190. (Brief Endes an einen Leser, 28.07.1982)

<sup>802</sup> Ebd., S. 157. Auch Brechts Theorien sind aus zu unterschiedlichen Zeiten entstandenen Schriften herzuleiten. (vgl. Kuhangel: *Der labyrinthische Text*, S. 231) Ende hält es für einen glücklichen Umstand, dass Brecht „sich im Grunde herzlich [S. 11] wenig an sie gehalten hat“ (Ende: *Die Spielverderber*, S. 10f.).

<sup>803</sup> Von Wernsdorff zieht unter diesem Aspekt Parallelen zwischen dem Theaterverständnis der Romantiker (namentlich E.T.A. Hoffmanns) und Endes. (vgl. von Wernsdorff: *Bilder gegen das Nichts*, S. 56f.)

Form [...] ein geschlossener Inhalt zugeordnet“<sup>804</sup>, so dass man nicht von einer „Möglichkeit unterschiedlicher Deutungen“<sup>805</sup> sprechen könne. Hinsichtlich der Beteiligung der Zuschauer geht es beim epischen Drama also nicht darum, „selbst einen Sinn zu schaffen, sondern einen vom Stück verkörperten Sinn aufzufinden. Belehrung ist wesentliches Charakteristikum des epischen Dramas.“<sup>806</sup> Offenheit wäre weniger im Drama selbst zu sehen, als in der als veränderbar begriffenen Gesellschaft, „jedoch [muss] beachtet werden, dass es nicht um das Aufzeigen möglicher Facetten der Gesellschaft geht, sondern um eine Korrektur des Status Quo. Auch in dieser Hinsicht ist das epische Drama nicht auf eine ausgeprägte Freiheit der Deutung ausgerichtet.“<sup>807</sup> Endes Abkehr von Brechts Theatertheorie als vermeintlich offene, den Einbezug des Rezipienten wollende, bedeutet zudem eine Hinwendung zu obsolet Gewordenem. Es liest sich wie eine Replik auf Brechts berühmte Zeilen aus seinem Gedicht *An die Nachgeborenen*, wenn er gegen die oberflächliche Auffassung votiert, dass Verse, welche die Schönheit eines Baumes beschreiben, geringer geschätzt werden als etwa Argumentationen gegen die Zerstörung der Natur, denn: „Werte verteidigen ist eine Sache, aber Werte schaffen oder erneuern eine andere.“<sup>808</sup> Im Gespräch mit Beuys nimmt er sogar direkt auf Brechts *An die Nachgeborenen* Bezug, indem er sagt: „Für ihn [= Brecht; B.S.] war ein Gespräch über Bäume noch unpolitisch. Mittlerweile hat sich die Situation geändert; mittlerweile ist ein Gespräch über Bäume in höchstem Maß eine soziale und politische Frage geworden.“<sup>809</sup> Gewissermaßen als Pointe vergleicht er das gute Gedicht selbst mit einem Baum, indem er darauf hinweist, dass die äußere Umweltzerstörung mit einer ebenso gefährlichen Innenweltverwüstung einhergeht, gegen die im Versuch „gute Gedichte zu schreiben, [...] ein innerer Baum [...] gepflanzt“<sup>810</sup> werden könne – nicht nur aus Gründen des Nutzens, sondern weil man einen Baum auch um der Schönheit willen pflanze.

Bei den anderen für das Theater konzipierten Texten aus dem Nachlass fällt auf, dass diese eher als die behandelten vier Bilder den Eindruck für sich stehender Entwürfe erwecken. Die Begegnung zwischen der Hurenkönigin und dem Bettelkönig hat ihr mutmaßliches Vorbild in *Das Ende der Kaiserin Theodora*, einem vierseitigen, an der Maschine verfassten Text mit handschriftlichen Korrekturen in M 3. Der Wortwechsel zwischen den Akteuren Theodora und Belisar im alten Byzanz weist bereits sehr große Übereinstimmungen zu dem

---

<sup>804</sup> Kuhangel: *Der labyrinthische Text*, S. 238.

<sup>805</sup> Ebd.

<sup>806</sup> Ebd.

<sup>807</sup> Ebd., S. 239.

<sup>808</sup> Ende: *Zettelkasten*, S. 186.

<sup>809</sup> Beuys/Ende: *Kunst und Politik*, S. 111.

<sup>810</sup> R. Hocke/Neumahr: *Michael Ende*. S. 173. (zitiert nach einem Typoskript aus dem Nachlass)

zwischen Bettler und Hurenkönigin in T XXI stattfindenden auf, nur geht hier das Unheil von einer Reliquie aus. In der Prosafassung rückt Ende von dieser historischen Verankerung ab, so dass der Text wie die übrigen einen von allen Fixierungen losgelösten, überzeitlichen Charakter und ein größeres Aktualisierungs- und Beziehungspotenzial erhält.

Zu T XXV existieren mehrere dramatische Vorstufen. In der Traumvision laufen ein Dschin und ein Knabe in Matrosenkleidung an heruntergekommenen Häuserzeilen eine Straße entlang. Es soll sich um die erste Unterrichtsstunde des Jungen handeln. Ihrem Gespräch mit einem Straßenkehrer ist entnehmbar, dass in den Gebäuden Huren – Trösterinnen – tätig sind und dass die Straße unter den Schritten des auf ihr Gehenden wachse, aber nicht länger sei als ein Leben. Sie werden nun Zeuge, wie das Auftreten eines Mannes sofort die einander in ihrer morbiden Hässlichkeit gleichenden Trösterinnen auf den Plan ruft. Eine von diesen tritt zu dem Gestürzten hinzu und beginnt, mit ihrer dünnen schwarzen Zunge seine Lippen zu lecken. Er schildert, apathisch werdend, wie er das Paradies gesucht habe und nun wünschte, er hätte es nie gefunden, denn es sei ein schauerlicher Ort gewesen, an dem ihm eine Art geflügelter Riesenspinne begegnet sei, die in ihrer Einsamkeit nach den verbannten Menschenkindern gerufen habe. Die Trösterin verlockt ihn mit der Aussicht, dass er seine Sehnsucht bei ihr vergessen werde. Der Knabe will ihn abhalten, wird jedoch von einem Schlag des Mannes zurückgewiesen. Der Straßenkehrer belehrt ihn, dass das Böse immer mit dem Vergessen einer Sehnsucht beginne bzw. – wie der Dschin bemerkt – schon mit einer verlorenen Hoffnung. In den Vorstufen dieses Textes sucht der zum Bleiben verführte, von Sehnsucht erfüllte Reisende allerdings nicht das Paradies, sondern ursprünglich die ihm bestimmte oder verheißene Geliebte, ohne sie finden zu können. Ermattet tröstet er sich mit der Illusion, sie nun in Gestalt einer anderen Frau gefunden zu haben. Interessant ist auch eine Umsetzung der Grundidee, die offensichtlich als Typoskript für ein Hörspiel gedacht ist. Durch die Beschreibungen einer Sprecherin, anfangs unterlegt durch einen „vielstimmige[n] Klangblock, der sich in sich ständig verändert, ohne bestimmten Takt“<sup>811</sup>, wird das in einem Hörspiel notwendigerweise sonst zu kurz kommende visuelle Element kompensiert, indem eine Fülle poetischer Bilder transportiert werden (etwa im Vergleich des Begleiters des Knaben mit einer „hohe[n] Säule aus wirbelnden Insekten“<sup>812</sup>). Dabei werden sogar Vorstellungsinhalte vermittelt, die über reine Visualisierung hinausgehen (wie etwa

---

<sup>811</sup> M-P-SP-4, *Die erste Unterrichtsstunde*, S. 1.

<sup>812</sup> Ebd.

sollte eine „steinerne[ ] Trauer“<sup>813</sup> aussehen?). Dieses Verfahren verstärkt die geheimnisvolle Wirkung des Geschehens. Womöglich wurde es deshalb im Buch beibehalten. (vgl. Kap. 7.3)

Die letzte Traumvision steht in Verwandtschaft zu szenischen Entwürfen, die vor einer im Mauerbruchstück einer Ruine befindlichen, freistehenden Tür spielen, die von zwei Soldaten bewacht wird. In dem einen Beispiel ist sie im Garten eines königlichen Palastes situiert. Ariadne und Theseus bereden sich vor ihr über sein Vorhaben, das Ungeheuer, das dahinter existiert, zu töten. Auch Ariadne spricht vom Minotaurus als „eine[r] Mißgeburt“<sup>814</sup>, doch zweifelt, ob das seine Schuld sei. Schließlich verschwindet der Held wie in T XXX (jedoch mit einem Faden aus ihrer Hand), worauf sie ihren Bruder, in den er sich verwandelt haben wird, bedauert. Im Vergleich zum Prosatext ist auffällig, dass Ende dort wiederum auf die historischen bzw. der Sage entnommenen Namen verzichtet, während hier neben Ariadne, Theseus und dem Minotaurus auch noch Dädalus explizit genannt wird. Eine weitere in M 3 befindliche Szene (*Der Minotaurus*, ebenfalls als 1. Bild ausgewiesen) besteht aus zwei karierten, von Hand beschriebenen, zusammengehefteten Blättern. Das Gespräch der beiden hier in einer Herbstlandschaft Wache haltenden, nun Maschinenpistolen tragenden Soldaten, zeigt modernere Bezüge und Ähnlichkeiten mit dem Dialog der Wachposten in T XXX.<sup>815</sup>

Ein weiterer handschriftlicher Entwurf findet sich in der Mappe „Dramatisches“ und ist wiederum als „1. Bild“ bezeichnet; am Rand ist als Titel *Spiegel im Spiegel* vermerkt. Der Wachablösungs-Dialog der beiden auftretenden Soldaten (= Aiku und der ältere Papusch), weist wie deren Bewaffnung (Maschinenpistolen) erneut einen stärkeren Bezug zur Neuzeit auf und handelt wie im Buch u.a. von Raben. Der signifikanteste Unterschied besteht darin, dass der zurückbleibende Papusch versucht, durch die Tür zu dem dahinter Vermuteten zu sprechen. Den Ursprung als Bühnentext lässt T XXX an szenischen Anmerkungen ähnelnden Stellen („Auseinandergehen. Kehrtwendung. Waffentausch.“, S, 317) erkennen.

Rekapitulieren wir im Hinblick auf den *Spiegel im Spiegel* nochmals, was sich in der Übersicht der Theatertexte ergibt: Es war (wie bei den Prosatexten) festzustellen, dass die in ihnen noch benannten historischen oder mythologischen Figuren im Buch nicht mehr eindeutig identifizierbar sind, was dem Leser einen größeren Auslegungsspielraum gestattet. In demselben Sinne ist die Loskoppelung von geschichtlichen Zusammenhängen und Orten (etwa das vormals noch präsente Byzanz) zu verstehen, denn die reduzierte Konkretheit

---

<sup>813</sup> Ebd., S. 8.

<sup>814</sup> M-P-SP-3, *Minotaurus*, S. 2.

<sup>815</sup> Die Verbindung des *Spiegel im Spiegel* mit den *Spielverderbern* zeigt sich hier an einem auf der Rückseite des zweiten Blattes mit dem Untertitel des Stückes überschriebenen Gespräch mit Personenentsprechungen.

erlaubt dem Leser, durchaus unterschiedliche, eigene Bezüge herzustellen oder, sofern ihm die Anklänge an tradierte Stoffe bewusst werden, diese aus einer völlig neuen Perspektive kennenzulernen. Der Zusammenhang der Traumvisionen erscheint loser, als sie bei jenen szenischen Bildern gegeben ist, die offenbar Teile eines größeren Stückes darstellen. In diesen nämlich ist die Hauptfigur durchgehend anhand ihres Namens (Sebastian) identifizierbar. Zudem steht, ebenfalls kontinuierlich, ein bestimmtes, zu verhinderndes Ereignis im Vordergrund: Die Gefahr des Brandes infolge des Versagens der Erben, die sich nicht einigen können. Zwar kennt auch *Der Spiegel im Spiegel* Themen und Figuren, welche die einzelnen Texte verbinden (vgl. Kap. 5), doch sind stärkere Variationen und komplexere Strukturen festzustellen. Über die verbindenden Kernmotive des Werkes hinaus (Labyrinth, Spiegel und Traum) fokussieren die einzelnen Traumvisionen in je eigenen Realitäten spezielle Fragekomplexe, wie etwa die Geldproblematik, die in der ganz aus Banknoten errichteten Bahnhofskathedrale in T IV ihren dichterischen Ausdruck findet. So vermehren sie die semantischen Bezugfelder um vielfältige Aspekte. Dies wiederum steigert die Interpretationsmöglichkeiten des Werkes. Desgleichen geschieht durch die Ausfächerung eines Gegenstands in unterschiedliche Ansichten. Der Gedanke eines Spiels oder spielerischen Tuns mit offenem Ausgang, der im *Schulzimmer*-Bild auftaucht, findet sich im *Spiegel im Spiegel* gleich mehrfach aus unterschiedlichen Perspektiven wieder, so im Zug der Gaukler, die auf ihrem Weg über die Welt ein ihnen selbst unbekanntes Wort als Spur hinterlassen (T VI), in der unvollendet anmutenden Bühnenvorstellung des Pagad, der sich darauf mit seinem einzigen Zuschauer, dem Kind verbündet, um im Zweifelsfall eine neue Welt zu zaubern, die völlig unkonkret bleibt (T XXIV), oder in dem Schauspiel vom Glücklichen Herrscher (T XXVII), das am deutlichsten an das *Schulzimmer*-Bild erinnert.

Am Ende diese Betrachtung ergibt sich nun die Frage, was Ende durch die Verlegung der Theatertexte auf die „Bühne der Vorstellung“ für den Lektüreprozess bewirkte. Zunächst scheinen mir hier Aspekte berücksichtigungswert, welche die Bedingungen modernen Dichtens bzw. den modernen Rezeptionsvorgang im Allgemeinen charakterisieren.

In der Antike war die Wirkungsästhetik noch auf die öffentliche Rede und das Drama fokussiert, etwa in der Poetik-Lehre des Aristoteles, welcher der Tragödie eine kathartische Wirkung zuschreibt, indem der Zuschauer mit Furcht oder Mitleid auf das Schicksal einer Figur reagiert und sich aus seiner Distanz heraus im Durchleben der Affekte von ihnen befreien kann. Hieran knüpft Gotthold Ephraim Lessing, den Aspekt der Identifikation des

Zuschauers mit der Figur betonend, an.<sup>816</sup> Zunehmend aber vollzog sich die Auseinandersetzung mit literarischen Werken im Wesentlichen über den individuellen Lektüreprozess, Fragen der äußeren Wirkung rückten in den Hintergrund. Friedrich Schillers „in einem Brief an Christian Garve formulierter Begriff der ‚Gemütsfreiheit‘ des modernen, des einsamen Lesers bezeichnet den Wendepunkt in der Entwicklung der Wirkungsästhetik des 18. Jahrhunderts“<sup>817</sup>. Damit ist gemeint, dass der moderne Schriftsteller nicht mehr die Möglichkeit hat, mit dem Ausdruck der Rede und Gesten auf das Gemüt des Rezipienten einzuwirken, sondern dass dies nurmehr mittels abstrakter Zeichen über den Verstand geschehen könne.<sup>818</sup> Daraus aber folgt, dass der Leser nicht zu konkreten Reaktionen „genötigt“ wird. In der Rezension *Über Matthisons Gedichte* löst Schiller den dem modernen Dichten zugrundeliegenden, vermeintlichen Widerspruch, einerseits die Einbildungskraft des Lesers in eine freie Betätigung versetzen, andererseits die Absicht einer bestimmten Wirksamkeit verfolgen zu wollen, dadurch auf, dass er als Ziel des Dichters formuliert, „daß er unserer Einbildungskraft keinen andern Gang vorschreibt, als den sie in ihrer vollen Freiheit und nach ihren eigenen Gesetzen nehmen müßte, daß er seinen Zweck durch Natur erreicht und die äußere Notwendigkeit in eine innere verwandelt“<sup>819</sup>. Daraus folgert er, „daß die höchste Freiheit gerade nur durch die höchste Bestimmtheit möglich ist“<sup>820</sup>. Subtilere Mittel – etwa die Andeutung – müssen folglich eher „effekthascherische“ ersetzen.

In der Prosa-Fassung der Traumvisionen bekommt der Leser nun keine fertigen Bühnenbilder präsentiert, sondern muss die Szenarien vor seinem inneren Auge anhand weniger Anhaltspunkte selbst hervorbringen, worauf er indirekt durch das Beispiel des Kinds in T XXIV hingewiesen wird, das sich dazu aufgefordert sieht, sich am Vorgang der Materialisation des Magiers gedanklich zu beteiligen, damit die Vorstellung (doppeldeutig!) beginnen kann.<sup>821</sup> Damit geht einher, dass die auf Außenwirkung bedachten Elemente zurücktreten müssen zugunsten subtilerer Ansprachen des Rezipienten, die ihn auf seine eigenen Bewusstseinsprozesse aufmerksam machen. Bereits T I, die Inszenierung einer Erfahrung an der Grenze zwischen Schlaf und Wachen, stimmt den Leser auf diese

---

<sup>816</sup> vgl. Kim: *Lessings Tragödientheorie im Lichte der neuen Aristoteles-Forschung*, worin allerdings auch erörtert wird, es sei Aristoteles – anders als Lessing – „um eine ‚Kultivierung‘, das heißt: eine Steigerung der beiden Affekte [Furcht und Mitleid; B.S.] zu ihrer optimalen Form“ (ebd., S. 167) gegangen.

<sup>817</sup> F. Schlegel (Achtung, Namensgleichheit!): *Sich ‚von dem Gemüthe des Lesers Meister‘ machen*, S. 205.

<sup>818</sup> Ersatzweise fungieren Repräsentationsfiguren des Autors in mittelalterlichen Bilderhandschriften.

<sup>819</sup> Schiller: *Sämtliche Werke. Bd. 5*, S. 994.

<sup>820</sup> Ebd.

<sup>821</sup> Neben anderen, bereits behandelten Prosa-Fassungen, existiert zu dieser Traumvision auch ein als „Prolog“ bezeichneter Entwurf, der als eine vor Beginn eines Stückes anzusiedelnde Theaterszene gedacht ist, in welcher der Direktor vor den Vorhang tritt und die Zuschauer um ihre Kooperation bittet. (vgl. MP-P-SP-4, „Der Direktor tritt vor den Vorhang. Nachdem er das Publikum eine“)



Rezeptionshaltung ein. Deutlich macht dies auch der Auftakt in T XI, wo aus der Innenperspektive des Protagonisten geschildert wird, wie aus dem Dunkel dessen Umwelt entsteht, indem seine Gedanken deren In-Erscheinung-Treten bzw. Wahrnehmung bewirken. In einem Prosatext kann detailliert die Konkordanz innerer Vorgänge (Gefühle, Gedanken, Wahrnehmungen) mit im Außen angesiedelten Geschehnissen vermittelt werden. Das Theater hat hier eingeschränktere, d.h. indirekte Möglichkeiten, wie am *Ersten Bild* zu sehen ist, in dem Sebastian aus dem Dunkel heraus zu sich kommt. Der Zuschauer kann das Erwachen nur von außen verfolgen. In den Prosa-Fassungen der Niemanns-Sohn-Geschichte vermag Ende hingegen den Leser aus der Innenperspektive an allem teilhaben zu lassen: „Ich möchte heimkehren, sagt die Stimme in der Finsternis. Oder ist es nur ein Gedanke? Es ist das Einzige, woran sein Bewußtsein sich halten kann. Sonst ist nichts da.“<sup>822</sup> Wenn Schiller (s.o.) sagt, dass der Autor die Lektüererfahrung der neueren Zeit berücksichtigen müsse, die sich wesentlich vom Bühnenerlebnis unterscheide, kann Endes Werk in diesem Kontext gedeutet werden, insofern es für das Theater konzipierte Texte in einen inneren Kosmos verlegt.

Ein weiterer, hiermit zusammenhängender Grund der Verlegung auf die „innere Bühne“ könnte in einer Weiterentwicklung der Idee des Welttheaters hin zum Traumtheater bestehen. Dieser nicht unmittelbar einleuchtende, aber wichtige Aspekt bedarf der Erläuterung: Ende war von der Idee des Welttheaters fasziniert. Anlässlich eines auf lange Sicht angelegten „Weltkomödien“-Projekts Christoph Meckels bemerkt Kraft, dass dessen in Text und Bild verwirklichte Entwürfe wundersamer Szenarien „viele Entsprechungen zu Michael Endes Verständnis von phantastischer Kunst [haben]“<sup>823</sup>, und Ende selbst meint, dass sein (so eng mit dem *Spiegel im Spiegel* verwobenes!) Stück *Die Spielverderber* „ein bißchen ein Welttheater war“<sup>824</sup>. Zum Begriff „Welttheater“ möchte ich zunächst klarstellen, dass ich darunter konform mit Ende in den Worten Ulrich Müllers „die allegorisch-symbolische Darstellung der Welt, der Menschen und Götter und deren Geschichte mit Hilfe des Theaters“<sup>825</sup> verstehe, verbunden mit der „Vorstellung von der Welt als einer Theaterbühne, wo Götter und Menschen ihre Rolle spielen“<sup>826</sup>. Anstelle des handlungslogischen Zusammenhangs tritt eine lockere Aneinanderreihung der Szenen in Bildern, die (einschl. der Figuren) die Wirklichkeit in einem großen Panorama repräsentieren. Oft ist eine starke

---

<sup>822</sup> M-P-SP-3, „Ich möchte heimkehren, sagt die Stimme in der Finsternis. Oder“, S. 1.

<sup>823</sup> R. Hocke/Kraft: *Michael Ende*, S. 52. Ende schenkte Ingeborg Hoffmann Weihnachten 1962 ein Buch zu diesem Projekt mit Widmungstext. Die beiden Autoren hatten sich in einem Café kennengelernt, wie Meckel mir 2005 bei meinem Besuch in seiner Wohnung in Freiburg schilderte. Der bescheiden-sympathisch wirkende Ende sei zu dieser Zeit noch kein berühmter Schriftsteller gewesen.

<sup>824</sup> Vogdt: *Wie Shakespeare über die Rampe gekommen* (Interview), S. 927.

<sup>825</sup> U. Müller: <*Welttheater*>, S. 12.

<sup>826</sup> Ebd.

Affinität zu musikalischen Ausdrucksformen, dem Mysterienspiel und Rituellen Theater feststellbar. Zu Endes Weltbild liegt eine Entsprechung vor, insofern es auf der Vorstellung gründet, „daß der gesamte Kosmos wie ein riesiges Amphitheater von Göttern und Dämonen erfüllt ist, die mit atemloser Spannung zuschauen, was wir hier machen“<sup>827</sup>. Ist das Leben selbst ein Spiel, so das Theater ein zur poetologischen Selbstreflexion veranlassendes „Spiel im Spiel“.<sup>828</sup> Dies zeigt die *Schulzimmer*-Szene, in der die Idee des Welttheaters aufscheint und das Schauspiel selbst Gegenstand der Darstellung wird.

Den Bezug zum Traum halte ich für ebenso deutlich wie den Bezug zum Welttheater. Bereits das *Das erste Bild* zeigt, dass das Geschehen aus einem Traumzustand hervorgehend zu denken ist, anhand von Sebastians (tatsächlichem oder auch nur geträumtem?) Erwachen. Ein Wechsel seiner Bewusstseinszustände (Schließen und Öffnen der Augen) bedingt einen Wandel der Szenerie. Diese Aspekte mag man angesichts der Grundüberzeugung Endes reflektieren, wonach Traum und Theater eine ähnliche Funktion besitzen: „Theater ist für die Gesellschaft, was der Traum für das einzelne Individuum ist: Jener unerläßliche Spiel-Raum des schönen oder auch schrecklichen Wahnsinns, der notwendig ist, um die wache Vernunft gesund zu erhalten.“<sup>829</sup> Für entscheidender halte ich in diesem Kontext jedoch den Bezug zum Theater August Strindbergs respektive zum Traumtheater, das als eine Weiterentwicklung der Idee des Welttheaters begriffen werden kann. Strindbergs Dramen hatten für Ende nachweislich eine große Bedeutung.<sup>830</sup> 1983 nimmt er einen Auszug aus dessen *Traumspiel* in sein *Lesebuch* auf.<sup>831</sup> Zu Beginn des angeführten Textes begegnet der Leser – wie im *Spiegel im Spiegel* und in den *Spielverderbern* – einem Gebäude, das organische Eigenschaften zu haben scheint (bei Strindberg einem Schloss, das „gewachsen“ ist). Von Endes Beschäftigung mit Strindberg zeugt außerdem sein im *Zettelkasten* gedruckter Aufsatz *Nur ein Zufall?*, in dem er erklärt, dass er sich vor dreißig Jahren – legt man das Erscheinungsdatum des *Zettelkastens* zugrunde also circa 1964 – eingehend mit Strindbergs *Blaubüchern* auseinandersetzte.<sup>832</sup> Biographische Quellen verweisen auf eine noch weiter zurückliegende Zeit in den 40er Jahren, in der Ende, Boccarius und eine Fia genannte Kunstmalerin sich

---

<sup>827</sup> A. Müller: *Playboy Interview: Michael Ende*, S. 75.

<sup>828</sup> Vgl. das Vexierspiel mit den Wirklichkeitsebenen in Pedro Calderón de la Barca *La vida es sueño* (dtsch.: *Das Leben ist ein Traum*), entstanden 1634/35. Das Spiel im Spiel findet sich dann auch – ironisiert – in der Romantik wieder, so z.B. in Ludwig Tiecks *Gestiebeltem Kater*, „[e]ine verspiegelte Szenarie, die übermütig mit dem wirklichen und dem imaginären Publikum, mit der Autorschaft, mit Fiktion und Wirklichkeit, mit Schauspieler- und Schauspielerrollen spielt“ (Safranski: *Romantik*, S. 96).

<sup>829</sup> Ende: *Die Spielverderber*, S. 11.

<sup>830</sup> Vgl. R. Hocke/Kraft: *Michael Ende*, S. 157.

<sup>831</sup> Vgl. Ende (Hg.): *Mein Lesebuch*, S. 234–247.

<sup>832</sup> Vgl. Ende: *Zettelkasten*, S. 211. Ende thematisiert die Auffassung Strindbergs, dass Christus Schriftliches hinterlassen habe und führt Parallelen hierzu an (Eusebius, Anna Katharina von Emmerich, Jakob Lorber).

„immer wieder für Strindberg, seine Einakter, sein *Traumspiel* [begeisterten]“<sup>833</sup>. 1955 führte Ende am Münchner Volkstheater u.a. bei Strindbergs *Gustav Wasa* Regie<sup>834</sup> und schrieb durch ihn angeregt das unveröffentlicht gebliebene Stück *Die Hässlichen*.<sup>835</sup> Worin aber lag die Faszination, die Strindbergs Werk auf Ende ausübte? Anhand eines Briefes Strindbergs an Emil Scherig (München 1924) behandelt Marianne Kesting dessen Überzeugung, dass sein Leben in Szene gesetzt sei, damit er das Erlittene schildere. Die Welt an sich begreift er im *Blaubuch II* als Spiegelung des eigenen Inneren und des Inneren der Anderen. Dies bedeute

nichts anderes als die Ausweitung des eigenen Ichs [...] zu einem exemplarischen, quasi zu einem Welt-Innenraum, in dem sich traumhaft und traumatisch vollzieht, was Strindberg als condition humain ansah: Leid, Schuld und Suche nach einem transzendentalen Sinn, ja, das Gefangensein im Zirkel der Wiederholung, die aus dem Gefangensein im Zimmer, nach Ausbruch aus diesem Zimmer, die Gefangenschaft in einem Weltgefängnis erklärt.<sup>836</sup>

Kesting führt eine gespenstische Kloster-Szene aus Strindbergs erstem Traumspiel *Nach Damaskus* an, in welcher „der Unbekannte“ sich fragt:

„Ich sehe sie wie in einem Spiegel. (...) Wird hier irgendein Schauspiel aufgeführt?“ [...] Imagination und Erinnerung des Unbekannten haben dieses Traumspiel, in dem er selbst herumwandert, hervorgebracht. Das Schauspiel aber, das die Figuration und Abspaltungen des eigenen Ichs versammelt, ist traumhafte Spiegelung des Ichs [...].<sup>837</sup>

Hiermit sind weitere wichtige Gedankenzusammenhänge Strindbergs angesprochen, die für die Wirkung des *Spiegel im Spiegel* eine herausragende Bedeutung gewinnen, da sich in ihm ebenfalls eine Durchdringung von innen und außen vollzieht, indem Fragmente der Außenwelt in surreale „Innenwelten“ hereingenommen und in ungewöhnliche Beziehungen zueinander gesetzt werden. So verschwimmt auch dem Protagonisten in T XXII die Grenze zwischen Innerem und Äußerem, „zwischen dem, was er hinzuerschuf, und dem, was ihm tatsächlich vor Augen lag, bis er schließlich das eine vom anderen nicht mehr unterscheiden konnte und seinen eigenen Geist als ein Äußeres und die Gegenstände als sein Inneres erlebte“ (S. 209). Wie zu sehen ist, werden die Bezüge von Endes frühen dramatischen Entwürfen, den „Keimzellen“ des *Spiegel im Spiegel*, zu Strindberg offenbar. Und auch bezüglich des Buches selbst spricht er nicht von ungefähr von einer

---

<sup>833</sup> Boccarius: *Michael Ende*, S. 186. Boccarius schildert auch, wie er und Ende im noch zerbombten Stuttgart einen Ort suchten, um Strindbergs *Gespenstersonate* zu proben. (vgl. ebd., S. 165, sowie S. 171f.)

<sup>834</sup> Vgl. R. Hocke/Neumahr: *Michael Ende*, S. 49.

<sup>835</sup> Vgl. R. Hocke/Kraft: *Michael Ende*, S. 84.

<sup>836</sup> Kesting: *Welttheater des Ichs*, S. 42. Hier sei daran erinnert, dass Ende erwog, im Titel des Buches von einem Gefangenen im Spiegel-Labyrinth zu sprechen. Das Thema des Gefangenseins ist mehrfach variiert, so in XXIX als Gefangensein in einem Traum. (vgl. Kap. 4.2.1)

<sup>837</sup> Ebd., S. 43.

„Welt(innen)raumfahrt“<sup>838</sup> und nimmt das Spiegel-Motiv im Titel auf. Die Traumvisionen wären demnach als vom Verfasser „vorentworfen“ Szenarien zu verstehen, in denen der Leser in fremden Rollen, die ihm zur Identifikation angeboten werden, seine eigene Innenwelt erkunden, d.h. sich selbst deuten kann. So beschreibt Kesting den von Strindberg über Artaud zu Ionesco führenden, „als Traumspiel formulierte[n] Weg eines Ichs, das sich ausweitet zu einem Welttheater des Ichs, das Räume und Zeiten durchschreitet“<sup>839</sup>. Dabei werde die subjektive, direkte szenische Metapher zur allgemeinen, insofern sie „einen Bedeutungsspielraum [...] innerhalb des jeweiligen Dramas [eröffnet], der nicht an ein Ende kommt, [S. 52] auch wenn das Theaterspiel zu Ende ist“<sup>840</sup>.

So erweist es sich als erhellend, die frühen dramatischen Entwürfe wie auch den *Spiegel im Spiegel* in Analogie zum Traumtheater zu sehen, nämlich hinsichtlich der Hereinnahme der Welt in das eigene Ich oder der Projektion desselben in die Welt (bzw. der Ausfächerung des Ich als Welt). Anstelle eines einheitlichen Weltkonzepts rückt im 20. Jahrhundert eine Innen-Welt, die das Allgemeine höchst individuell verarbeitet und zusammenfügt. Dabei bietet das Buch (wie das Welttheater) nicht eine in sich geschlossene Handlung, sondern reiht Traumsequenz an Traumsequenz und bietet Anlass zur poetologischen Selbstreflexion. Welche Rolle aber spielt der Einbezug des Lesers?

Zunächst ist zu beachten, dass auch das „klassische“ Welttheater anstrebte, den Rezipienten einzubeziehen, wie Jürgen Kühnel in Anknüpfung an Manfred Karnicks Einordnungsversuch einiger Typen des spätmittelalterlich-frühneuzeitlichen „*theatrum mundi*“ formuliert: „Der ‚ludi regens‘ des ‚Spiels im Spiel‘, der ‚zuschauende Gott im Innern des Spiels und der zuschauende Mensch außerhalb treten in Beziehung.‘ Der Zuschauer wird durch das ‚Spiel im Spiel‘, das ihm der ‚ludi regens‘ vorführt, [...] zu einer Stellungnahme herausgefordert [...]“<sup>841</sup>. Auch im Traumtheater erkennt Kestings einen Bezug zum Rezipienten („Welttheater wird es auch im Sinne der Zuschauer, wenn sie ihre eigenen Fragen in diesem Spiel gespielt sehen.“<sup>842</sup>). Die völlige Verlagerung auf die „innere Bühne“ im Prosatext dürfte aber mehr noch dem Anliegen, den Adressaten einzubeziehen, und dem intimen Charakter des Traumes wie auch der Steigerung der poetologischen Selbstreflexion

---

<sup>838</sup> Ende: *Der Niemandsgarten*, S. 303. Im *Spiegel im Spiegel* tritt hierzu passend, zunächst als Randfigur, „ein Mann in der unförmigen, silberglänzenden Montur eines Astronauten“ (S. 186; T XX) auf. In T XXV dann ist der gescheiterte Paradieses-Sucher ebenfalls „ein Mann in der unförmigen, silberglänzenden Montur eines Weltraumpiloten“ (S. 240). Die nahezu identischen Formulierungen forcieren den wechselseitigen Bezug. In T XXVII wird dem wartenden Schauspieler immerhin noch „ein [ ] lederne[r] Pilotenanzug“ (S. 270) vorgelegt.

<sup>839</sup> Kesting: *Welttheater des Ichs*, S. 51.

<sup>840</sup> Ebd., S. 51f.

<sup>841</sup> Kühnel: *Isomorphie und Polymorphie*, S. 27.

<sup>842</sup> Kesting: *Welttheater des Ichs*, S. 52.

entsprechen. Denn ist der Mensch im Traum Schöpfer, Zuschauer und Akteur zugleich, so gilt für den Lektürevorgang Ähnliches: Der Leser bringt die Welt seiner inneren Anschauung im Vorstellungsakt selbst hervor und kann sich innerhalb dieser in fremden Rollen erleben. Hierbei kommt auch die von mir bereits angesprochene Zergliederungstendenz des Buches (Auflösung des einheitlichen Handlungsträgers, Schwerpunktbildungen in den einzelnen Traumvisionen ...) zum Tragen. Der Verzicht auf einen kontinuierlichen, stets im Vordergrund stehenden Handlungsträger bewirkt, dass der Rezipient im Herstellen von Kohärenz stärker auf sich selbst – seinen Beitrag – aufmerksam wird, während die selbstreflexive Haltung im Schauspiel beim Darsteller stärker ausgeprägt sein mag.<sup>843</sup> Der Leser ist das verbindende Element, indem er sich in seine ihm vom Text angebotenen, entindividualisierten „Alter Egos“<sup>844</sup> hineinprojiziert und „ihre schrecklichen Träume mitträumen [kann]“<sup>845</sup>. Klimek formuliert – allerdings ohne diese Hintergründe zu entwickeln – zutreffend, dass „die negative Welt Darstellung mitsamt aller tragischen Figuren als eine Inszenierung des Erkenntnisprozesses beim Leser [fungiert]“<sup>846</sup>, und bemerkt im Hinblick auf die Involvierung des Minotaurus-Stoffes, dass „[d]ie fragmentarische Zerstückelung des Mythos und der [die?; B.S.] Zuordnung einer eigenen Geschichte zu den Mythosfiguren [...] die klassische überindividuelle Sphäre auf[löst]“<sup>847</sup>. Dabei wird das Erzählte in jedem Einzelfall zu einem Drama des eigenen Ichs. Ende „verschiebt den Fokus vom Archetyp auf das Individuum und schickt [...] jede einzelne Figur in ein Labyrinth. [...] Der Weg, den man immer wieder neu finden und beschreiten muss, ist der Weg zu sich selbst.“<sup>848</sup> So lässt sich bspw. sagen: „Die Prüfungssituation, in die der theseische Held gerät, wird in Endes Erzählungen zu einer Probe- oder Prüfungssituation des Subjekts und ist als eine Frage des Bewusstseins ausgewiesen.“<sup>849</sup> Dadurch aber rückt der Stoff dem sich mit den Figuren identifizierenden Leser umso näher: „Die Lehrhaftigkeit des Mythos schlägt in eine Rätselhaftigkeit um, welche den allgemeinen Mythos zu einer eigenen Angelegenheit macht.

---

<sup>843</sup> In Goethes *Wilhelm Meister* ermöglicht die Schauspielkunst dem aus der bürgerlichen Existenz getretenen Darsteller einen Weg zur harmonischen Entfaltung der individuellen Anlagen, in Christian Weises „protestantischem Schultheater“ (17. Jhd.) eine Einübung in die Welt durch Erprobung der Wirkungen von Ausdrucksweisen, während bei Brecht der Akteur selbst kritisch über die von ihm verkörperten Rollen nachdenken, sie mit einer inneren Distanz spielen soll. (vgl. Saße: *Die Theatralisierung des Körpers*)

<sup>844</sup> „In diesen entindividualisierten Gestalten“, schreibt Klimek, „findet sich der Leser nicht nur wieder, sondern erkennt, dass auch er seine innere Individualität im Gegenzug zu einer äußerlichen Konformität aufgegeben hat.“ (Klimek: *Künstlerische Labyrinth*, S. 22)

<sup>845</sup> Ebd., S. 37.

<sup>846</sup> Ebd., S. 38.

<sup>847</sup> Ebd., S. 33. Die vom Mythos wegführende Tendenz zeigt Meike Aissen-Crewett anhand von Pieter Brueghels *Landschaft mit dem Fall des Ikarus*. (vgl. Aissen-Crewett: *Brueghels ‚Landschaft mit Fall des Ikarus‘*)

<sup>848</sup> Klimek: *Künstlerische Labyrinth*, S. 37.

<sup>849</sup> Ebd., S. 35.

Auch der Leser befindet sich während des Lesens im Labyrinth seines Ichs.<sup>850</sup> *Der Spiegel im Spiegel* wird somit tatsächlich zu einer „Allegorie des modernen, entindividualisierten und fremdbestimmten Subjekts“<sup>851</sup> oder (positiv ausgedrückt) zu einem „Buch des ICH“ (so gesehen ist es vielleicht kein Zufall, dass alle Namensvariationen Hirs in den Entwürfen stets drei Buchstaben aufweisen; vgl. Kap. 4.2.1). Was rein subjektbezogen erscheint, hat eine durchaus gesellschaftsrelevante Dimension, insofern die Auseinandersetzung mit dem in der Massengesellschaft, im System unterdrückten Individuellen forciert wird.

Die Zergliederung, die keinen kontinuierlichen Handlungsträger und „plot“ bietet, sowie der innerweltlich-intime Charakter dürften mit Gründe dafür gewesen sein, dass das Buch für eine Verfilmung nicht vorgesehen wurde, zumal der Autor in der Zeit seiner Veröffentlichung äußerst negative Erfahrungen mit der Leinwandversion der *Unendlichen Geschichte* machen musste, so dass er schon vor deren Fertigstellung warnte: „[W]enn dieser Film genau das macht, was in dem Buch angeprangert wird, wenn er nämlich dazu beiträgt, die innere Welt des Zuschauers eigentlich zu zerstören, anstatt die schöpferischen Kräfte des Zuschauers anzuregen, dann ist der Film ein Widerspruch in sich.“<sup>852</sup> Zwar glaubt er rückblickend, dass es trotz der entstellenden Verfilmung „Kraft genug besitzt, um dem Leser seine eigenen Vorstellungen wiederzugeben“<sup>853</sup>, und ist immer noch davon überzeugt, es müsse einst eine europäische Fassung geben, die nicht auf Action, sondern einer künstlerischen Konzeption und dem Andeutungsprinzip aufzubauen hätte.<sup>854</sup> Und doch sieht er im *Spiegel im Spiegel*, wie Hiller mir schildert, „nur ein Buch [...] also keine Oper, kein Schauspiel, kein[en] Film“<sup>855</sup>. Es scheint, als wollte er den Rezipienten möglichst wenig festlegen. Denn Hiller sagt auch, dass er „nie von einer Musikalisierung des *Spiegel im Spiegel* [sprach] [...]. Vermutlich deshalb, weil durch eine szenisch-musikalische Darstellung dieser Kurzgeschichten die von ihm erweckten Bildwelten zu sehr konkretisiert würden.“<sup>856</sup>

---

<sup>850</sup> Ebd., S. 34.

<sup>851</sup> Ebd., S. 35.

<sup>852</sup> Adams: *Zu Besuch bei Michael Ende* (Filmdokumentation).

<sup>853</sup> Braun: ‚*Verwandt’ mit E.T.A. Hoffmann, Tieck und Kafka* (Interview), S. 3984.

<sup>854</sup> Vgl. ebd.

<sup>855</sup> [Fragebeantwortung Hiller] (Rickatschwende, den 10.04.2010), S. 1.

<sup>856</sup> Ebd. Ende war auch bei seinen Bühnenwerken die offenlassende Ansprache der Vorstellungskraft des Rezipienten wichtig. Hiller schreibt, dass der Autor beim *Rattenfänger* von Beginn an wollte, dass der Hauptdarsteller sich nur durch sein Instrument mitteilt, d.h. „weder singt noch spricht. Das beinhaltet, daß seine Antworten mehrdeutig sein können. [...] Die erste Idee ging von einem Tänzer oder Pantomimen aus.“ (ebd.) Hat beim *Rattenfänger* der Zuhörer so „die Möglichkeit, die Melodien, Klänge und Rhythmen individuell zu deuten“ (ebd., S. 5), muß beim *Traumfresserchen* „das Publikum mitsingen und wird so an der Szene beteiligt“ (ebd.).

## 5. Die transzendierende Wirkung der Struktur

### 5.1 Schnittstellen und verbindende Elemente aufeinanderfolgender Traumvisionen

In diesem Kapitel möchte ich zunächst skizzieren, wie im linearen Übergang der Traumvisionen auf der Handlungsebene konsequent die Technik des „harten Schnittes“ verbunden wird mit der assoziativen Verknüpfung, so dass sich vielfältige Retentionen ergeben (hierin sind auch Edgar Endes nie unmittelbar aufeinander folgende Bilder eingebunden). Dadurch wird zugleich nachvollziehbar, wie die Struktur den wandernden Blickpunkt des Lesers lenkt, die Konsistenzbildung bedingt und zugleich unterläuft.

Ein auffälliges Merkmal besteht zunächst darin, dass die Traumvisionen keine Titel aufweisen, sondern nur das formale Kriterium der Großschreibung der ersten Zeile eines neuen Textes. Titel und Überschriften haben die eher pragmatische Funktion, ein Werk oder den Teil eines Werkes möglichst eindeutig zu identifizieren (wobei der Zusammenhang oft loser, assoziativer Natur ist) und Interesse zu wecken.<sup>857</sup> Sie evozieren eine Erwartungshaltung und „deuten“ vielfach das Bezeichnete.<sup>858</sup> Sie können somit dazu eingesetzt werden, dem Leser eine bestimmte Rezeptionshaltung vorzugeben oder vorzuschlagen, weshalb Horst-Jürgen Gerigk, der sie als eigenständige Textsorte begreift, formuliert: „Titelträume sind in den Sand geschriebene Prä-Texte“<sup>859</sup>. Dass *Der Spiegel im Spiegel* der Titel entbehrt, bewirkt zunächst eine Irritation des Lesers.<sup>860</sup> Zudem wird er nicht im Vorfeld auf eine bestimmte Interpretation konditioniert. Die Texte bleiben offener für seine individuellen Wertungen und Assoziationen. Unter Umständen wird er der besseren Memorierbarkeit und Unterscheidung wegen die einzelnen Traumvisionen selbst benennen, wobei diese „Ersatz-Titel“ (bzw. „Ersatz-Überschriften“) als solche natürlich nur für ihn selbst (oder eine diese Benennung akzeptierende Gruppe von Lesern) Gültigkeit hätten. Eine solche inhaltlich orientierte „Taufe“ der einzelnen Traumvisionen könnte sich aber erst während oder nach der Lektüre ergeben. Damit wären die üblicherweise den Lesevorgang konditionierenden Bedingungen umgedreht: Gibt normalerweise der Titel respektive die Überschrift eine bestimmte Deutung des so bezeichneten Textes vor, ist der Leser des *Spiegel*

---

<sup>857</sup> So sind sie vorrangig für die empirische Wirklichkeit relevant. Selten kommt ein Titel (wie in der *Unendlichen Geschichte*) in der innerfiktionalen Realität gedoppelt vor. (vgl. Gerigk: *Lesen und Interpretieren*, S. 10)

<sup>858</sup> In ähnlicher Weise tun dies auch Gattungs- oder Genrezuordnungen, wenn sie im Anschluss an Titel und Untertitel mit angegeben werden. Zu beachten sind auch Sonderfälle, in deren Titeln erst rückblickend eine Ironie oder Doppelbödigkeit erkennbar wird, so dass sie umgekehrt durch das Werk gedeutet werden.

<sup>859</sup> Gerigk: *Lesen und Interpretieren*, S. 15.

<sup>860</sup> Die Irritation ergibt sich aus der Unüblichkeit dieses Verfahrens. Die in der Malerei häufig sogar explizite Bildunterschrift „Ohne Titel“ habe sich in der Literatur, so Gerigk, von Ausnahmen abgesehen (z.B. bei Gedichtzyklen), deshalb nicht durchgesetzt, weil „ein literarischer Text [...] nicht an der Wand [hängt] und [...] deshalb nicht früher zu sehen [ist] als sein Titel“ (ebd., S. 14).

*im Spiegel* umgekehrt eher dazu veranlasst, den jeweiligen Text durch einen selbst formulierten Titel „zu deuten“, wobei er diese Benennung immer variieren könnte, wenn er eine neue Bedeutungsdimension erkennt. Die fehlenden Titel können insofern als Leerstellen begriffen werden. Indem keine einzelnen, verbindenden Elemente aus den Traumvisionen durch Titel selektiert werden, präsentieren sie sich dem Leser auch zugänglicher für unterschiedliche Verknüpfungsmöglichkeiten. In beiden Hinsichten lassen sie der Offenheit der Zeichen und Textsegmente einen großen Entfaltungsraum im Sinne Kuhangels. Durch den Gesamtzusammenhang wird gleichwohl bis zu einem gewissen Grad die Richtung vorgezeichnet, in welche die Assoziationen und Verknüpfungen gehen dürften.

Da im *Spiegel im Spiegel* die Titel der Werke Edgar Endes erst am Schluss in einer Übersicht angeführt sind, veranlassen sie bei kontinuierlicher Lektüre ebenfalls nicht zu früh zu einer bestimmten Deutung der Abbildungen bzw. der Texte. In diesem Kontext interessant ist eine Schilderung des Sohnes, der zufolge das Finden eines Bildtitels seinen Vater oft vor ein großes Problem stellte, so dass er dazu sogar auf die Hilfe der Familie und Freunde zurückgriff, denn: „Es sollte ein Titel sein, der den Betrachter anregt, ohne ihn in irgendeiner Richtung festzulegen. [...] In manchen Fällen, wenn die Zeit drängte, entschied sich mein Vater für einen völlig nichtssagenden Titel, der lediglich das Bild bezeichnen sollte. Von großer Wichtigkeit ist keiner.“<sup>861</sup> Ende, der mit diesen Zeilen den Betrachter vor dem Kurzschluss bewahren will, „aus den Bildtiteln auf eine literarische ‚Bedeutung‘ der Bilder zu schließen“<sup>862</sup>, erklärt sogar: „Am besten – und durchaus im Sinne Edgar Endes – wäre es, jeder einzelne ließe sich dazu anregen, die Bilder auf seine eigene Weise zu benennen.“<sup>863</sup>

Der Titel, den *Der Spiegel im Spiegel* zwecks Unterscheidbarkeit und Identifizierung tragen muss, hebt allerdings (zusammen mit dem Untertitel) die für den Lektüreprozess noch entscheidenderen grundlegenden Kompositionsprinzipien hervor: das Spiegelungsverfahren und die für Ende ohnehin typische, an Jorge Luis Borges‘ Texte erinnernde labyrinthische Erzählstruktur<sup>864</sup>. Beide bedingen, dass der Leser das Buch als ein zusammenhängendes Kunstwerk und nicht nur als eine Sammlung einzelner Texte wahrnimmt, als die sie aufgrund ihrer formalen und stilistischen Unterschiede erscheinen könnten.

Die Kleinbuchstaben in folgender Darstellung, die detailliert die Zusammenhänge der unter römischen Ziffern angeführten Traumvisionen analysieren soll, bezeichnen gemäß der Übersicht in Kap. 2.3 die Bilder Edgar Endes, denen hier größere Beachtung zukommt, da sie

---

<sup>861</sup> Ende: *Zettelkasten*, S. 85.

<sup>862</sup> Ebd.

<sup>863</sup> Ebd.

<sup>864</sup> Vgl. den Eintrag zu Michael Ende in Zondergeld/Wiedenstried: *Lexikon der phantastischen Literatur*, S. 119. In der neueren deutschen Literatur ist diese Erzählstruktur in Daniel Kehlmanns Roman *Ruhm* wiederzufinden.



in anderen Teilen meiner Arbeiten zugunsten der Textbetrachtung zurückstehen. Die Titel der Bilder werden nur sekundär berücksichtigt, da sie im kontinuierlichen Lektürefluss keine Rolle spielen, insofern sie erst ganz am Schluss des Buches aufgeführt werden.

(a) >> I: Auf (a) stützt sich ein aufgerichteter Stier mit den Vorderhufen auf die Lehne eines Stuhles in der Bildmitte. Auf der Sitzfläche liegt ein Bündel Trauben. Die Umgebung ist ein geometrisch konstruierter Raumausschnitt, an dessen hinterer Wand eine hügelige Landschaft, durchsetzt von vereinzelt, kargen Bäumen, abgebildet ist.<sup>865</sup> Darüber sind Sternbilder mittels durch Linien verbundener weißer Punkte angedeutet. Der Zusammenhang zwischen (a) und T I ergibt sich über den abgebildeten Stier allerdings erst rückblickend über T XXX, in der das im Labyrinth vermutete Wesen als „Stierkopf“ (S. 317) bezeichnet und mit demselben Namen benannt wird wie der Labyrinthbewohner in T I: Hor.

I >> II: Die im Präsens stehende Rede Hors in T I endet mit den Worten: „Mein Name ist Hor.“ (S. 14) Es erfolgt ein „harter Schnitt“. T II konfrontiert den Leser im ersten Satz unvermittelt mit einer anderen Geschichte: „DER SOHN HATTE SICH UNTER DER KUNDIGEN Anleitung seines Vaters und Meisters Schwingen erträumt.“ (S. 15; abrupt wirkt auch die Verwendung des bestimmten Artikels) Im Fortgang der Lektüre zeigen sich aber Verbindungen: Hors Bau in T I wird als labyrinthartig beschrieben, der Schauplatz in T II ist „die Labyrinthstadt“ (S. 16). Der Protagonist im ersten Text zieht Erinnerungen hinter sich her „wie eine Schleppe, die schon endlos durch die Säle und Zimmer schleift und immer noch wächst und wächst“ (S. 13). Hieran erinnert nächstfolgend der Jüngling mit dem „Fischernetz, das wie eine lange Schleppe hinter ihm [...] schleifte“ (S. 17).

II >> (b): (b) zeigt einen Nackten, der Schwingen anstelle von Armen hat und dicht am Boden fliegt, auf den sein Schatten fällt. So korrespondiert er mit dem Geflügelten in T II. Im Hintergrund sind ein einzelnes linkes und rechtes Unterbein in Bewegung zu sehen.

II >> III: Wiederum erfolgt ein „harter Schnitt“: T II endet mit dem Scheitern des Jünglings, welcher nach nicht bestandener Prüfung der Labyrinthstadt nicht entkommen kann: „Denn nun gehörte er dazu.“ (S. 22) T III hebt an mit den Worten: „DIE MANSARDENKAMMER IST HIMMELBLAU [...]“. (S. 23) Allerdings erlaubt die genannte Farbe hiermit einen im vorangehenden Text genannten Ort assoziativ zu verbinden: „Er [= der Jüngling; B.S.] wußte, daß die Geliebte auf ihn wartete, daß er am Ende des Tages nach bestandener Prüfung zu ihr kommen würde in ihr himmelblaues Zimmer.“ (S. 17; Herv.

---

<sup>865</sup> Hierzu bemerkt Klimek in *Erzählte Bilder* auf S. 10, dass es nicht sicher sei, „ob der Raum ein Teil jener [Landschaft] ist. Zeit und Raum werden ihrer Grenzen enthoben [...]. Die Semantik des Wortes Raum wird durch die bildliche und wörtliche Ent-Grenzung negiert [...]“

B.S.)<sup>866</sup> Es stellt sich zudem heraus, dass sich der Bewohner der Mansardenkammer wie dieser in einer Prüfungssituation befindet: Er steht als Student kurz vor seinem Examen.

III >> IV: Die Schlusszene in T III beschreibt, wie der Student in den Staub einer Tischplatte die für das Examen auswendig zu lernenden Formeln einzuschreiben versucht und darüber einschläft. T IV beginnt auf einer „Scholle aus schiefergrauem Gestein, die [nicht als einzige; B.S.] durch den leeren, dämmernden Raum dahinschwebte“ (S. 39). Auf dieser befindet sich die Bahnhofskathedrale, ein immer noch unfertiges, illuminiertes Bauwerk, in dem zahllose Bettelgestalten unterwegs sind, die große Geldmengen umhertransportieren. Ist hier allenfalls eine grobe Entsprechung der Form des Gegenstands Tisch mit dem Schauplatz Scholle gegeben, liegt kurz darauf ein desto eindeutigerer Bezug in den Sätzen vor, welche im Bahnhofsbereich über Lautsprecher verkündet werden. In T III heißt es: „d sigma hoch zwei gleich c hoch zwei dt hoch zwei ... führt man die imaginäre Zeitkoordinate Wurzel minus eins c t gleich x vier ein, dann [...].“ (S. 38) In T IV ist zu lesen: „Der Ersatzzug aus [S. 40] Richtung d sigma hoch zwei wird fahrplanmäßig zum Zeitpunkt t plus dt auf Gleis ct einlaufen ...“ (S. 39f.)<sup>867</sup> Der weitere Inhalt beschreibt eine Situation, die eine gesteigerte Bedrohung durch Feuer darstellt, wie sich aus einer kurzen Rekapitulation der im Verhältnis zu anderen Traumvisionen recht umfangreichen Handlung ergibt: War in T III noch ein Brand durch das unvorsichtige Verhalten der Erben im Haus des Erblassers zu befürchten, so steht nun der Bahnhofskathedrale ein entsprechendes oder sogar noch schlimmeres Schicksal bevor. Am Bahnsteig, von dem aus die Gleise in die Schwärze hinausragen, trifft (bezeichnenderweise!) ein Feuerwehrmann auf eine junge Frau, die behauptet, es sei eine Lüge, dass hier Züge ankämen und abführen.<sup>868</sup> Sie verrät, dass sich in der Tasche, die er ihr abnimmt und aus der ein Ticken erklingt, eine Bombe befinde, die immer wieder zu einem zurückkehre (was sie mit dem Medaillon der Hurenkönigin in T XXI gemeint hat). Von hier ab wird der Leser immer wieder auf einen Countdown aufmerksam gemacht, der über den Bahnhofslautsprecher verkündet wird. In der Schalterhalle, die sie nun betreten, wird der Protagonist Zeuge des Rituals der Wundersamen Geldvermehrung aus dem Nichts, zu dem die Frau, von Orgelmusik begleitet, singt, was ihn zutiefst anrührt. Dabei wird ihm ihre Tasche gestohlen, was ihr jedoch gleichgültig ist. Sie plant mit dem animalisch beschriebenen, blinden Orgelspieler die Flucht. Beide wälzen sich in plötzlich verzweifelt-leidenschaftlicher Raserei über den Boden.

---

<sup>866</sup> Hierzu sagt Klimek: „Auf diese Weise greifen die Geschichten auf zuvor erwähnte Raumelemente zurück und tauchen verändert in einem neuen Zusammenhang auf.“ (Klimek: *Künstlerische Labyrinth*, S. 11)

<sup>867</sup> Für die Anschlussreisenden in T IV sind diese Platzhalter-Informationen wertlos. Sie beachten sie gar nicht. Hingegen sind sie für den Leser ein Signal, beide Texte aufeinander zu beziehen.

<sup>868</sup> Da sich die (allerdings meist unbewohnt scheinenden) Schollen in unterschiedlicher Geschwindigkeit durch den Raum bewegen, könnte man sie allerdings auch selbst als „Gefährte“ deuten.

Eben noch kann der Feuerwehrmann verhindern, dass durch ein paar von ihnen umgestoßene Kerzen ein Feuer ausbricht. Er will das Ritual der Wundersamen Geldvermehrung unterbinden,<sup>869</sup> da das ganz aus Geldscheinen errichtete Gebäude jederzeit in Flammen aufgehen könnte, wird aber, für einen Ungläubigen gehalten, vom Mob beinah getötet. Er schleppt sich, wieder bei Bewusstsein, in einen Beichtstuhl, vernimmt dort die Stimme eines ungeborenen Kindes in der anderen Kammer, in der er aber nur die Tasche vorfindet, die er mit seiner Feuerwehraxt zu zerstören sucht, um so die Explosion auszulösen. Doch es geschieht nichts, außer dass sich das Ticken der Bombe unter den Countdown legt. Als der Lautsprechercountdown fast heruntergezählt ist, gelangt er an den Bahnsteig zurück.

IV >> V: Hier ist der Übergang „weicher“. Die junge Frau in T IV trägt „eine [S. 41] Art Büßergewand, eine Mönchskutte aus schwerem, [sic!] schwarzem Stoff“ (S. 40f.). Der Feuerwehrmann findet es zum Ende der Geschichte in der Nähe des Bahnsteigs und seine Hände streichen darüber, während „die teilnahmslose Stimme die letzten Zahlen herunterzählte“ (S. 60). T V rekurriert sogleich hierauf („SCHWERES SCHWARZES TUCH“, S. 61), nur handelt es sich nun um einen Bühnenvorhang, hinter dem ein Tänzer vergeblich den Beginn seines Auftritts erwartet. Dies erinnert an die Stimmung der Büßerin, eine unerfüllte (bei ihr in Verzweiflung getauchte) Erwartung. Sie leidet darunter, dass „der Zauber hier nicht aufhört“ (S. 41)<sup>870</sup>, und sehnt sich danach endlich anzukommen. Die von ihr gesungenen Zeilen steigern diese Erwartung ins Religiöse hinein: „Wanderer im Weltgetriebe / ziellos in der Zeit sind wir. / Nur durch selbstlos reine Liebe / kommst du an im Jetzt und Hier. / Seele, mache dich bereit: / Jetzt und hier ist Ewigkeit.“ (S. 49)

V >> VI: Beide Traumvisionen sind erneut über ein ähnliches Objekt verbunden. T V endet mit: „Aber er [= der Tänzer; B.S.] blieb stehen, [...] vor sich das schwere schwarze Tuch, das sich nach oben und nach den Seiten im Dunkeln verlor.“ (S. 66) In T VI wird zu Beginn ein gleichfarbiger Vorhang, der ein Kutschenfenster bedeckt, von der reisenden Dame beiseitegeschoben. Die sich zeigenden Gaukler rufen (wie zuvor der Tänzer und davor die Büßerin/Sängerin) das semantische Feld „Artistik“ auf. In T VI bekommt die Stimmung des Wartens erneut einen quasi religiösen Beiklang: Die Protagonistin hält es für möglich, eines Tages Zeuge zu werden, wie die gegenwärtig im Zerfall begriffene Welt sich wandelt.

(c) >> VI: Sowohl in T VI als auch auf (c) taucht das Gaukler-Motiv auf. Auf dem Bild deutet eine in einem Eimer in die Tiefe herabgelassene Figur im Harlekinkostüm auf das ihm aus der Erde oder dem Felsen wie entgegenwachsende Gesicht eines bärtigen Mannes im

---

<sup>869</sup> In Sedlářová: *Michael Ende*, S. 34, wird als Hintergrund die biblische Szene der Vertreibung der Händler aus dem Tempel durch Jesus gesehen.

<sup>870</sup> Dies wäre allenfalls durch die Bombe möglich, aber: „Man kann nur warten, bis es soweit ist.“ (S. 53)

Profil. Auf einem weiter unten in größerer Dunkelheit befindlichen Feld, das teils mit schachbrettartigem Muster ausgefüllt ist, liegt ein Fisch. Dieser verstärkt als mögliches Christussymbol (= Ichthys) die Anklänge in T VI an das religiöse Repertoire, insofern das Zusammenhang stiftende Wort als Anspielung auf die sich im Prolog des Johannes-Evangeliums ausdrückende Logos-Lehre verstanden werden könnte. (vgl. Kap. 10.2)

VI >> VII: Mit den von der Protagonistin an den Kutscher gerichteten Worten „Wer weiß, vielleicht werden wir irgendwann Zeuge auch dessen [= der Wandlung der Welt; B.S.] werden. Und jetzt fahr los!“ (S. 72) schließt T VI, worauf T VII im Stil eines Protokolls eröffnet wird, der das Wort „Zeuge“ aufgreift: „DER ZEUGE GIBT AN, ER HABE SICH AUF einer nächtlichen Wiese befunden [...].“ (S. 73) Auf dieser werden bei einer ritualartigen Handlung mehrere Beteiligte getötet. Wie in T VI und auf (c) wird auf Christus angespielt, indem der Zeuge ein über den Ort des Geschehens gespanntes Seil erwähnt, „an welchem eine menschliche Gestalt in gekreuzigter Haltung gehangen habe“ (S. 76), die möglicherweise „selbst als Verbindungsstück ausgespannt gewesen sei“ (ebd.).

VII >> (d): Das in T VII eingefügte Bild erscheint bezugslos zum Text. Der darauf zu sehende Januskopf – der Kopf des römischen Gottes des Anfangs und Endes – könnte ein Hinweis auf die Todes und Geburtsproblematik sein, denn nach dem Morden in T VII wird in T VIII die Inkarnation einer Seele thematisiert. Der sich nach unten verbreiternde Hals gibt einen Durchlass preis, so dass er (mit dem vom Profil des alten Gesichts herabhängenden Bart) wie ein zum Betrachter hin geöffnetes Zelt erscheint, durch das eine Linie verläuft, auf der ein geflügeltes Rad zu erkennen ist. Im rechten Hintergrund ist ein Gebilde zu sehen, das an einen Felsen oder eine in ein Gewand gehüllte menschliche Gestalt erinnert. Womöglich entspricht in diesem Fall die Situation des Betrachters der des Zeugen, insofern beide mehr oder weniger im Dunkeln tappen (ersterer ganz konkret, aber auch – wie der letztere – in seinem Versuch, die Zusammenhänge zu begreifen).

VII >> VIII: T VIII verbleibt über das Wort „Zeuge“ im semantischen Bereich „Justiz“: „DER MARMORBLEICHE ENGEL SASS UNTER den Zuhörern im Gerichtssaal als Zeuge der Verhandlung.“ (S. 77) Das drastisch geschilderte „Gottesurteil“ (S. 87), das über die Legitimität der Verkörperung einer ungeborenen Seele entscheiden soll, erinnert an die grausamen Ereignisse in T VII. Man hat es wiederum mit einem rituellen Geschehen mit Todesfolge zu tun, da eine am Verfahren beteiligte Frau erschlagen wird. Sie trägt ein weißes Hemd und erinnert damit an die in T VII Versammelten, die ihre weißen Gewänder in das Blut der Erschlagenen tauchen sollten. „Befleckt“ ist in T VIII auch der Engel, und zwar durch die aus einem Gefäß auf ihn herabtropfende Tinte.

VIII >> IX: Das meist schlummernde „massige Weib mit dem erdbraunen Gesicht“ (S. 90), das in T VIII Zuschauerin des Prozesses ist, nimmt in Körpermaßen, Antlitzfarbe und seiner Neigung zum Einschlafen die zentrale Gestalt in T X vorweg: „MOORDUNKEL IST DAS GESICHT DER MUTter. Breithuftig hockt sie auf dem Tisch und kaut.“ (S. 91) Auch thematisch gibt es eine Entsprechung: T VIII behandelte den Weg zur Geburt. In T IX geht es um den Vorgang des Gebärens an sich. Während sich draußen wie in Zeitraffer das Aufgehen, Blühen und Verwelken des Samens ereignet, vollziehen sich im Hausinneren mehrere Geburten.

IX >> X: So wie in T IX die Mutter und später die Tochter auf einem Tisch sitzt, befindet sich der Protagonist in T X gleich zu Beginn auf einer sich drehenden Tischplatte im Innern eines Raumes. Dessen „große, alte Standuhr, welche Sonne und Mond zeigt“ (S. 93), gemahnt an die im vorigen Text erwähnte Standuhr, beschrieben als „ein Riese, der die Stunden schlägt ohne Pause“ (S. 91). Nun aber geht es nicht mehr um das physische Geborenwerden, sondern um eine „höhere“ Geburt. Der Protagonist, von allem Äußeren abgeschlossen wie ein Säugling in seinem Mutterleib, muss sein vertrautes Umfeld verlassen, um einen wichtigen Entwicklungsschritt zu vollziehen.<sup>871</sup> Ein nicht näher konkretisierter Sprecher bzw. Erzähler wendet sich an ein indirekt als männlich apostrophiertes „Du“. Er suggeriert ihm, im Zentrum einer runden, sich drehenden Tischplatte, die eine Welt en miniature abbildet, zu sitzen. Im Zuge eines Erdbebens entsteht ein Spalt im Gemäuer. In der Umdrehung wird dem Du drei Mal eine Gestalt sichtbar, die es als kleinen Blutsbruder zu sich rufen will und es immer dringlicher auffordert, diese Welt zu verlassen. Dazu müsse es fallen lernen. Das Du aber kann kein Vertrauen zu dem vermeintlichen Blutsbruder finden und verharret. Der Spalt schließt sich. Doch nichts bleibt wie zuvor: Die alte Welt löst sich auf. Es bleibt dem Du nichts anderes übrig, als in das Nichts zu fallen, ohne es gelernt zu haben.

X >> (e): Der inmitten von T X abgebildete *Pflanzenmann* scheint nicht zum Inhalt der Geschichte zu passen: Er steht vor einem felsenartigen Gebilde, das entfernt den vergrößerten Umrissen seiner Gestalt ähnelt, den linken „Fuß“ auf einer Art Scholle gesetzt. Auf dem Haupt trägt er einen großen Stein, während ihm aus den Füßen zwei Zweige wachsen, die sich in der Leibesmitte kreuzen. Etwa auf Höhe des Halses hält er sie mit angewinkelten Armen fest. Seine Körperhaltung könnte auf die Assoziation des Gekreuzigten mit dem Unbekannten im Text rekurrieren, der anscheinend „in der Handwurzel das blutige Mal eines Nagels“ (S. 96) zeigt. Man hätte es jeweils mit einem Repertoire-Element zu tun, das in dem einen Fall

---

<sup>871</sup> Indem ihn der ihn dazu Auffordernde als „kleiner Blutsbruder“ (S. 94) anspricht, kommt ein „vergeistigtes“, d.h. nicht durch Familienbande gegebenes (Wahl-)Verwandtschaftsverhältnis zum Ausdruck.

noch deutlicher als in dem anderen auf Christus rückverweist.<sup>872</sup> Möglich, dass über mehrere Assoziationsglieder auch das „Verwachsensein“ mit seinem Standpunkt bzw. die Unbeweglichkeit als Verbindung erscheint.

X >> XI: T XI setzt dort an, wo T X endet, nämlich in einem Zustand, in dem die äußere Welt nicht mehr (bzw. noch nicht) vorhanden ist: „DAS INNERES EINES GESICHTS MIT GESchlossenen Augen, sonst nichts.“ (S. 103) Beide Texte spiegeln sich kontrastierend. So wie in T X aufgrund des Zögerns des Protagonisten die Umgebung durch sich belebende Schatten Schritt für Schritt aufgelöst wurde, muss sie nun von der aktuellen Hauptfigur vorstellend aufgebaut werden. Geht es zuvor darum, die Sicherheit eines illusionären Zuhauses zu verlassen, so sehnt sich der Niemandsson nun danach, heimzukehren, weiß aber nicht, wie er es anstellen soll, „wieder klein zu werden“ (S. 107), um es zu betreten. Zudem ist er sich bewusst, dass „in seiner langen Abwesenheit [...] die Ratten [bzw. ein rattenähnliches Wesen, wie sich herausstellt B.S.] von seinem Haus Besitz ergriffen [haben]“ (ebd.). Wie in T X liegt also ein Versäumnis des Protagonisten vor.

XI >> (f): Ein vierrädriger Wagen mit gerundetem Dach samt kleinem Schornstein befindet sich in der rechten Bildhälfte von (f). Links davon steht ein Stuhl. Aus dem Inneren des entfernt an einen Schäferwagen erinnernden, nach vorne geöffneten Gefährts steigt ein Vogelschwarm in die Höhe. Vor dem hellen Hintergrund des Himmels sind die stilisierten Körper der Tiere schwarz, vor dem dunklen Innenraum weiß wiedergegeben. Hier liegt ein Bezug zu der die Lithographie einschließenden Traumvision vor, insofern sie sowohl von dem an einen „großen Taubenschlag“ (S. 106) erinnernden Haus des Protagonisten als auch von sich am Horizont abzeichnenden Schwingen spricht.

XI >> XII: Die Brücke wird vom Neben- zum Hauptmotiv. Vormalig fand ein „steinerne[r] Brückenbogen, der sich über den noch immer reglosen Fluss krümmt“ (S. 105) im Umkreis des Protagonisten Erwähnung. Nun heißt es: „Wie eine ausgestreckte Hand, die niemand ergreift, ragt sie [= die Brücke; B.S.] über die steilen Klippen unserer Landesgrenze hinaus, unter denen der schwarze bodenlose Abgrund sich dehnt.“ (S. 115) Symbolisch steht sie für die undenkbare und doch reale Beziehung zwischen einem „Diesseits“ und einem „Jenseits“, da ein reger Verkehr über das vorgeblich unfertige Bauwerk geht.

XII >> XIII: In T XII ist die Rede von Eheschließungen zwischen Menschen, die von diesseits und solchen, die von jenseits der Brücke stammen. Im letzten Absatz werden die paradoxen Formeln des Hochzeitszeremoniells zitiert. So paradox wie das Bauwerk in T XII ist auch der Schauplatz von T XIII beschrieben: „ES IST EIN ZIMMER UND IST

---

<sup>872</sup> Die Figur auf (e), vielmehr die Art, wie sie das Blattwerk hält, bildet allerdings eher ein Andreaskreuz (X) ab.

ZUGLEICH EINE Wüste.“ (S. 119) Zudem entwickelt der Text das Themenfeld der Hochzeit/Liebe weiter und rückt es in den Mittelpunkt: Braut und Bräutigam müssen sich ständig verfehlen. (zu den Variation desselben Themas vgl. Kap. 3.1.1)

XIII >> (g): Der Titel von (g) – (*Bewaffnete Liebe*) – als auch die zu sehende intime Geste, die zugleich bedrohlich wirkt, verknüpfen Bild und Text über das Thema „Liebe“. In einen Raum ragt nach rechts eine Hand hinein, die ein symmetrisches, stabsähnliches Gebilde hält. Zusammen mit einem anderen, das an der hinteren Wand befestigt ist und eher noch einer Lanze gleicht, markiert es den Ausgang. An dieser ist auch ein Bild angebracht, auf dem eine Gestalt die Hüfte einer anderen, die mit dem Rücken zu ihr steht, umschlingt. Letztere wirkt eher weiblich, ist heller und gesichtslos. Beide haben keine Haare.

XIII >> XIV: In T XIV wird das Hochzeitsthema variiert und bis zum in T XIII noch unmöglichen Sich-Finden weitergeführt: „DIE HOCHZEITSGÄSTE WAREN TANZENDE Flammen [...]“. (S. 135) Das Fest der Eheschließung dauert bis zum Morgen.

XIV >> (h): Hier ist der Zusammenhang ähnlich dunkel wie bei (d) im Verhältnis zu VII. Ein nacktes Kind steht, dem Betrachter von (h) zugewandt, in einem ausschnittsweise zu sehenden Raum mit erhobenen Händen inmitten einer runden Wanne. In der hinteren Wand wird eine Vertiefung sichtbar, in der etwas von der Größe eines Tintenfassens zu stehen scheint. Links unten sitzt eine Ente, während rechts ein Krug zu erkennen ist. Darüber stützt sich eine Frau mit nacktem Oberkörper auf den Rand eines erhöhten Fensters. Von ihrem Kopf aus ergießt sich ein Wasserstrahl über das Kind in die Wanne, was allenfalls mit dem Vorgang des Sich-Verflüssigens des Schlosses aus Wachs in T XIV verknüpfbar wäre.

XIV >> XV: Die Verbindung beider Texte liegt wohl in der Bewegung des Tanzens – hier der Hochzeitsgäste, dort des vor Zuschauern kopfunter über den zugefrorenen Himmel ziehenden Schlittschuhläufers, der rätselhafte Spuren (Schriftzeichen?) im Eis hinterlässt, die von niemandem gedeutet werden können. Die Zeugen vergessen den Vorfall bald.<sup>873</sup>

XV >> (i): Ein Zusammenhang zwischen dem *Käfigwagen* (i) und der vorigen Traumvision ist nicht offenkundig: Inmitten eines Käfigs, der sich auf einem vierradrigen Untersatz befindet, liegt ein lockiger Kopf, wie von einer Statue herrührend, die Augen („Blindheit“ ausdrückend?) geschlossen. (Eher scheint das Bild mit T XVI verknüpfbar, da der Wagen eine vage Assoziation an deren Schauplatz, einen Jahrmarkt, erlaubt.)

XV >> XVI: In T XVI spielen wiederum Schriftzeichen eine Rolle: „DIESER HERR BESTEHT NUR AUS BUCHSTABen.“ (S. 141) Der Erzähler weist damit demonstrativ auf

---

<sup>873</sup> In Sedlářová: *Michael Ende*, S. 54, wird zudem auf die Folge des Verlöschens der Flammen im vorigen Text hingewiesen: Der Eintritt der Kälte ist so gesehen quasi Voraussetzung des zugefrorenen Himmels.

einen Mann, dessen Existenz scheinbar allein in seiner „Literarizität“ besteht, denn er setzt sich „[a]us sehr vielen Buchstaben [...], aber eben doch nur aus Buchstaben“ (ebd.) zusammen. Bezeichnenderweise wird nicht gesagt, ob diese Zeichen einen Sinn ergeben und ob dieser Sinn von den Menschen seines Umkreises verstanden wird. So bleiben sie wohl ebenso unbegriffen wie die mögliche Botschaft des Schlittschuhläufers im vorigen Text. Doch scheint es sich nun eher um eine mit einem Minderwertigkeitsgefühl einhergehende Identitätskrise zu handeln. Womöglich versteht der Herr aus Buchstaben nicht einmal sich selbst? Er weigert sich gegenüber seiner Freundin „aus Fleisch und Bein“ (S. 141) auf sein eigenes Spiegelbild zu schießen,<sup>874</sup> da er „sich durchaus nicht wirklich genug [fühlt], um [...] zwischen sich und seinem Spiegelbild zu unterscheiden“ (S. 142). Kurz darauf zerfällt er „zu einem kleinen Haufen winziger Minuskeln und Majuskeln, über den die Menge wegtrampelt“ (ebd.).<sup>875</sup> Zum Ende wird dem Leser eine Frage gestellt, deren Beantwortung ihm überlassen bleibt: „Da hätte er [der Herr; B.S.] eigentlich ebensogut schießen können, nicht wahr?“ (S. 142)

XVI >> XVII: Der Metzgermeister in T XVI bereitet gleichsam das Schlachten der von einer Gruppe Menschen in einer Halle versteckt gehaltenen, ablieferungspflichtigen Schafe vor, um das es im folgenden Text geht. Das Schaf – schon im Alten Testament als Opfertier und im Christentum als Symbol für den sich unschuldig hingebenden Christus verstanden – wird hier ebenso bezeichnet („Hol’ das Opfer! Trag das Opfer! / Wer kein Opfer bringt, wird Opfer ...“, S. 146; Kursivsetzung im Original). Klimek bemerkt, dass der Leser in diesem Text „ein Gleichnis der Judenverfolgung“<sup>876</sup> sehen könne. Wie im vorigen Text wird eine Krise des Selbstverständnisses bzw. des Selbstbilds ausgelöst. Im Sinne des (höchst fragwürdigen!) Gesetzes ist der Protagonist schuldig. Deshalb muss er Harmlosigkeit gegenüber den Metzgern vortäuschen. Dass er sich jedoch – stets in Angst, die verborgenen Schafe könnten sich vernehmen lassen – schließlich von ihrem suggestiven Singsang einlullen lässt, als sie durch die Halle große Fleischstücke, eine Tür passierend, hinab transportieren, ja dass er sogar mit einstimmt, könnte man als symbolischen Ausdruck eines tatsächlichen Mitschuldigwerdens (oder der inneren Bereitschaft dazu) deuten. Ein wie immer zu

---

<sup>874</sup> Dass er gleichsam auf sich selbst schießen müsste, erinnert an das Ziel des Zen-Schützen, der im übertragenen Sinne „auf sich selbst zielt und dabei vielleicht erreicht, daß er sich selbst trifft“ (Herrigel: *Zen in der Kunst des Bogenschießens*, S. 12); Ende schätzte Herrigels Buch sehr. (vgl. R. Hocke/Kraft: *Michael Ende*, S. 157)

<sup>875</sup> Dies verbildlicht die Angst des Literaten vor der realen Liebe und des Geschlechtsaktes, ausgedrückt durch den Vorgang des Schießens. Sein triumphierender Konkurrent, der Metzger, ist eine „wirklichere“, für seine „fleischliche“ Freundin besser geeignete Gestalt.

<sup>876</sup> Klimek: *Erzählte Bilder*, S. 19. Die Schafe stünden für die Juden, die Metzger für die Nationalsozialisten. In Sedlářová: *Michael Ende*, S. 59, wird auch eine Kritik der „KZs“ der Massentierhaltung erwogen.



verstehender Zwiespalt, einhergehend mit einem Verschwimmen der Kategorien (Mensch/Tier) offenbart sich jedenfalls, als der Ich-Erzähler seine Frau doppelt zu sehen meint, d.h. schafssichtig wird, und blökend auf die Knie fällt. Wie der Herr aus Buchstaben verliert er (offenbar) seine menschliche Existenzform.

XVII >> (j): Auf einem schwarzen Untergrund, über den weiße Linien auf den Fluchtpunkt zustreben, ragen auf dem in T XVII zu sehenden Bild (j) zwei leicht in die jeweils entgegengesetzte Richtung gebogene Baumstämme in die Höhe. Mit ihren Arme und Händen ähnelnden Wurzeln erscheinen sie wie zu einem Menschen gehörig, der einen Handstand vollführt (entsprechend der durch ihr „Spalier“ bzw. rechts davon zu sehenden Gestalt). Beide münden in eine anscheinend gemeinsame, nicht vollständig abgebildete Krone, aus deren Blätterwerk ein bärtiges Gesicht herabhängt. Hierzu vermerkt Klimek: „Wurzeln sind semantisch eindeutig Pflanzen zuzuordnen und einen Handstand kann nur ein Mensch vollführen. Das Bild jedoch hebt diese semantischen Restriktionen auf und überträgt sie jeweils auf Mensch und Pflanze.“<sup>877</sup> So auch führt Ende eine Kontamination zweier Begriffe durch, indem er aus dem menschlichen Protagonisten zuletzt ein Schaf macht: „Die Verarbeitung des Bildes im Text liegt hier auf der Metaebene der Rezeption und vor allem auch der Perzeption.“<sup>878</sup>

XVII >> XVIII: Zunächst ist der Zusammenhang zwischen T XVII und XVIII nicht erkennbar, auch wenn in beiden in (Ehe-)Paar auftritt. Erst im weiteren Fortgang des Textes findet sich ein klarer Bezug. Der Titel der Ausstellung, welche die Protagonisten in T XVIII besuchen, lautet „Gegenstände“ (S. 156; Kursivschrift im Original). Das erste Kunstobjekt, welches das Paar sieht, ist ein „Schaf [...], das [...] in einer Ecke steht“ (ebd.) und laut Begleitkatalog den Titel „Schaf“ (ebd.; Kursivsetzung im Original) trägt. Für den Leser, der nur T XVIII liest, wird hieran indes lediglich der satirische Umgang mit der zeitgenössischen Kunstszene augenfällig, während für den Leser beider Traumvisionen dieses Textelement als Retention die Opferthematik stärker mit einbezieht.

XVIII >> XIX: Gegen Ende der XVIII. Traumvision wird von einer Explosion im Ausstellungsgebäude berichtet sowie von einem verletzten Feuerwehrmann, der von Sanitätern fortgetragen wird. In T XIX tritt mit dem ersten Satz wiederum ein Mediziner, ein junger Arzt, in Erscheinung, der (nun als Protagonist) eine beobachtende Funktion in einem Behandlungszimmer ausübt. Die anwesende Patientin wird als „ungemein dick“ (S. 165) bezeichnet, was sie mit den Kartenverkäufern der vorigen Traumvision verbindet. Der erste

---

<sup>877</sup> Klimek: *Erzählte Bilder*, S. 11.

<sup>878</sup> Ebd., S. 24.

ist „ein ganz ungewöhnlich dicker, kahlköpfiger Mensch“ (S. 151), eine weitere „so ungeheuerlich dick, daß sie fast den ganzen Raum ausfüllt“ (S. 152), ein dritter ein „ebenso dicker junger Mann“ (S. 153); Entsprechendes gilt für die übrigen. Die in T XIX behandelte Dame (Diagnose: „progressive[ ] Gravitation“, S. 166) muss zur Gewichtserleichterung beständig Nahrung zu sich nehmen. Sie sitzt dabei in einem Sessel, der an einer Stange je nach momentanem Gewicht auf- und abgleitet. Dies hält einen Kolben in Bewegung, der einem in einem Glaszylinder gefangenen, spinnen- bzw. krakenähnlichen Tier schmerzhaft Schläge versetzt.<sup>879</sup> Der Arzt zerstört das Gefäß, um es von seinem offenbar sinnlosen Leiden zu befreien (anders als gegenüber der Patientin empfindet er Mitgefühl), worauf der Sessel verharret. Er folgt der in die Nacht entfliehenden Kreatur bis in einen Hausgang, wo sich ihr bald ein käfer- und ein heuschreckenähnliches Wesen hinzugesellen und sie einen bis zum Morgenrauen währenden, überirdisch schönen Dreiklang erzeugen. Interessant ist hierbei, dass im vorigen Text gemäß eines Kunstkritikers anhand einer ausgestellten Dose die Unmöglichkeit der Kommunikation ausgedrückt wurde; in T XIX kann die Musik (als nonverbale oder nicht verbalisierbare Kommunikation?) erst vernehmbar werden, nachdem die Kreatur aus dem Zylinder (Assoziation: Dose) befreit wurde. Als der Arzt wieder aus dem Hausgang austritt, trifft er auf den Bänken einer Parkanlage bäuerlich gekleidete Menschen, die seine Sprache nicht verstehen. Ein Hahn kräht. Die Bauern deuten lachend auf eine Frau. Abermals erschallt der Hahnenschrei. Die Frau zieht einen Sack hervor, der zur Hälfte mit Eis gefüllt ist, auf dem das gerupfte Tier sitzt und zum dritten Mal kräht.

XIX >> (k): *Die Nackten vor dem Obstladen*, die T XIX folgen, suggerieren einen Zusammenhang zum Attribut der Korpulenz mittels üppiger Speisen: Eine bekleidete Gestalt sitzt etwa mittig mit dem Rücken zum Betrachter in einem Raum vor einem reich mit Obst gedeckten Tisch, der die Breite der fehlenden hinteren Wand einnimmt. In Blickrichtung sind in einem weiteren Raum große, nackte Frauengestalten von den Unterschenkeln bis auf Halshöhe zu sehen, die womöglich auch ein „appetitliches Angebot“ darstellen sollen.

XIX >> XX: Der Satzsatz des früheren und der einleitende Satz des späteren Textes lassen noch keine auffälligen Gemeinsamkeiten erkennen. Doch schon im zweiten Absatz werden die Texte miteinander „verwoben“. Die Kittel der Menschengruppe am Schluss von T XIX zeigen unbekannte Schriftzeichen: „Er [= der Arzt; B.S.] hielt sie für kyrillisch.“ (S. 172)<sup>880</sup> In der folgenden Traumvision erlebt der sogenannte Mann mit den Fischaugen eine

<sup>879</sup> Ähnlich sadistisch wird das Rattenwesen in T XXIX in einem Schaufenster gequält. (vgl. S. 301)

<sup>880</sup> Das Kyrillische scheint hier die Assoziation an den byzantinisch geprägten Kulturraum zu bedingen, in welchem auch die Kunst der Ikonographie gepflegt wurde: „Auf der Haut des Busens [der am Ende der Bank sitzenden Bauersfrau; B.S.] war eine Ikone gemalt, kostbar und zum Teil mit Blattgold belegt.“ (S. 172) Heiliges

Überraschung bei seiner Zeitungslektüre auf der feierabendlichen Heimfahrt in der Straßenbahn. Es finden sich teils „ganze Abschnitte in einem unbe-[S. 176]kannten Alphabet gedruckt. Vielleicht griechisch oder kyrillisch.“ (S. 175f.) So wie der Arzt wird auch er sein gewohntes Umfeld verlassen und Geheimnisvolles erleben.<sup>881</sup> Dieser folgte der rätselhaften Kreatur jedoch freiwillig. Der Mann mit den Fischaugen indes gerät unfreiwillig (doch seiner ihm unbewussten Sehnsucht entsprechend) in unbekannte, exotische Gegenden.

XX >> (1): *Der Waldteufel* erscheint dem Betrachter mit bedrohlichem Gesicht, das sich in den Jahresringen eines Baumstumpfs abzeichnet. Zwei nach hinten ragende Astansätze erinnern an Hörner. Im Hintergrund ist mit schwarzen Farbsprengeln eine Art Wolken- oder Rauchgebilde angedeutet, so dass der Betrachter den Eindruck eines Unwetters oder einer Explosion hat. Abgesehen davon, dass die Ereignisse auf den Protagonisten in T XX ebenfalls höchst bedrohlich wirken, bleibt der Zusammenhang eine Leerstelle.

XX >> XXI: Die vermeintliche, „sehr ferne Gebirgskette“ (S. 187; Herv. B.S.) am Horizont bzw. die „Türme aus Opal“ (S. 188; Herv. B.S.), die in der XX. Traumvision im drittletzten Absatz als Metapher der Meereswellen genannt werden, bereiten möglicherweise den assoziativ hieraus entwickelbaren Schauplatz der nächsten Traumvision vor: „DER BORDELLPALAST AUF DEM BERGE erstrahlte in dieser Nacht in kaltem Glanz.“ (S. 189) „[D]as weiße, langmähnige Pferd“ (ebd.), das den papiergekrönten Bettler dort hinauf bringt, stellt eine Retention dar. Der Leser erinnert sich an das entsprechend beschriebene Reittier in T XX: „Ein weißes Pferd jagte neben dem Wagen her, direkt unter seinem Fenster. Es war auf orientalische Art gesattelt und gezäumt [...]“. Auch der Schimmel in T XXI ist „auf prunkvolle Art aufgezäumt und gesattelt“ (S. 189). Wie die nur Leidenschaft kennende Hurenkönigin scheint auch der Mann mit den Fischaugen echter Liebe zu entbehren, aber aus ganz anderen Gründen; etwaige Beziehungen werden jedenfalls nicht erwähnt.

XXI >> XXII Der Schauplatz von T XXII beinhaltet schon im ersten Absatz eine Reminiszenz an T XXI. Beide beziehen sich auf das Milieu der Prostitution. Der Protagonist lässt sich auf den Stufen eines Gebäudes, „eine[s] chinesischen Bordell[s] offenbar“ (S. 205), nieder. Doch das unschuldig wirkende Mädchen, das ihn einlädt, kontrastiert die Gestalt der lasterhaften Hurenkönigin. Es ist „sehr klein und von kindhafter Zartheit“ (S. 207). Diese Geisha-Gestalt bittet „den erhabenen Herrn [...], die unzulänglichen Dienste ihrer unwürdigen Person anzunehmen“ (ebd.), und verharrt „in schüchterner Gebärde“ (ebd.). Der Weg in das

---

verbindet sich hier mit Fleischlich-Natürlichem. Die sexuelle Bedeutung des Busens stellt wiederum einen Bezug zu den nackten Frauen auf (k) dar.

<sup>881</sup> Wenn etwa „zwei dicke alte Frauen“ (S. 177) erwähnt werden, ist nicht sicher, ob diese auf die korpulente Dame der XIX. Traumvision anspielen sollen. Der Text selbst würde jedoch – unabhängig von der Absicht des Autors – durch seine prinzipielle Verweisstruktur solchen gedanklichen Verknüpfungen Vorschub leisten.

Bauwerk, das von innen größer zu sein scheint als von außen, führt denn auch offenbar gerade in jene (seelischen) Dimensionen hinein, welche der nur an der Oberfläche „liebenden“ Hurenkönig vorenthalten bleiben, nämlich ins Innere der Geheimnisse der Welt und des eigenen Selbst. Am Ende schreiten beide „schweigend nebeneinander den inneren Sälen zu, jungfräulichen Kontinenten und morgendämmernden Ozeanen entgegen“ (S. 216). Das Adjektiv „jungfräulich“ verstärkt den Kontrasteffekt zur vorigen Traumversion.

XXII >> XXIII: Die „morgendämmernden Ozeane[ ]“ (S. 216), die in T XII im letzten Satz erwähnt werden, rufen (wie zuvor der Schauplatz der Hafenstadt) den Assoziationskreis „Seefahrt“ auf. Nun wird in T XXIII geschildert, wie ein Seefahrer beim Abstieg aus dem Mastkorb einen auf der Rahe des größten Segels balancierenden Seiltänzer trifft. Ersteren kennzeichnet, dass er sein Gegengewicht am Himmel suchte, wie es letzterem um das Gleichgewicht geht: „Es ist mein Beruf, es immerfort zu verlieren, um es immerfort neu zu gewinnen.“ (S. 221) Beide tauschen am Ende die Rollen bzw. Richtungen.<sup>882</sup>

XXIII >> (m) Das auf T XXIII folgende Bild zeigt zwei Arme und Hände über einer geometrisch strukturierten Ebene, auf denen felsartige Gebilde ruhen, die ihrerseits runde Scheiben tragen. Der Bedeutungszusammenhang bleibt unergründlich. (Vielleicht, dass auch sie ausbalanciert werden müssen, wie das Gewicht des Seiltänzers im Text?)

XXIII >> XXIV: T XXIV spielt – wie die vorige – unter einem düsteren Himmel. Damit sich während einer Jahrmarktsvorstellung der Magier verkörpern kann, der noch „ständig in Gefahr [ist], in ein Häuflein Buchstaben zu zerfallen“ (S. 226), muss das Publikum, wie eine Lautsprecherstimme erklärt, „mit ganzer Kraft an einen Seiltänzer (...) denken. Sehen Sie ihn?“ (ebd.)<sup>883</sup> Damit wird indirekt die Imaginationskraft des Lesers angesprochen. An die Schiffsmasten in T XXIII erinnert die Beschreibung, wie der Seiltänzer in großer Höhe „zwischen zwei Masten“ (ebd.) seiner Kunst nachgeht. Der Text endet mit der Zweierkonstellation des Pagads und des Kindes (seines einzigen Zuschauers), die sich aufmachen, um eine neue Welt zu finden oder zu erschaffen.

XXIV >> (n): Auf *Das Blattgesicht* in T XXIV erscheint im Inneren eines zentralperspektivischen Raumes ein ernst anmutendes Gesicht mit leeren Augen, umrahmt von langen Blättern, auf deren sich überkreuzenden Spitzen es zu stehen oder sich fortzubewegen scheint. Das Licht fällt von links auf das Motiv, im Hintergrund des Gesichts

---

<sup>882</sup> Wiederum wird (nicht mit explizitem Bezug) auf ein Symbol des Christentums angespielt: Der Seiltänzer bemerkt: „Du hast ein anderes Kreuz gesucht.“ (S. 220) Der Seemann bestätigt: „Ich kenne alle Sterne [...]. Aber nicht das Kreuz. Darum will ich das deine brechen.“ (S. 221)

<sup>883</sup> Diese Stelle zeigt, wie sich punktuell mehrere Elemente aus unterschiedlichen Texten verbinden können: Eine Lautsprecherstimme wie in T IV, ein nur aus Buchstaben bestehender Herr wie in T XVI und ein Seiltänzer wie in T XXIII (und später in T XXVI, wo ein Knabe im Seiltänzerkostüm auftaucht). Dazu mehr in Kap. 5.3.

sind die Umrisse einer brennenden Kugel erkennbar. Vom Kopf aus weisen flammenartige Formen nach rechts, wo auch etwas zu sehen ist, das sowohl ein Stab als auch eine schmale Säule sein könnte. Die Zusammenhänge mit dem Text bleiben rätselhaft.

XXIV >> XXV: Eine neue Zweierkonstellation ersetzt die vorige: „HAND IN HAND GEHEN ZWEI EINE STRASSE hinunter [...]“ (S. 231) Die Auftretenden – ein Dschin und ein Knabe – beobachten, wie eine quasi als Prostituierte agierende Trösterin einem Mann die Sehnsucht nach dem Paradies austreibt, das er entdeckt zu haben glaubt, jedoch als einen arg verwüsteten, alptraumhaften Ort. Sowohl in dieser als auch in der vorigen Traumvision tritt somit das Motiv der Suche auf: Im späteren Text erscheint sie rückwärtsgerichtet (das Paradies als verlorenes „goldenes Zeitalter“), im früheren in die Zukunft gerichtet (Schaffung einer besseren Welt). Womöglich soll die in T XXIV beschriebene öde Wüstenlandschaft eine Wirklichkeit repräsentieren, die sich weit von ihrem „gottgewollten“ Zustand entfernt hat.

XXV >> (o): Wird in T XXV die Tätigkeit der Trösterinnen im Gespräch zwischen dem Knaben und einem Straßenkehrer mit dem „sündhaften“ Gewerbe der Huren gleichgesetzt, zeigt (o) eine Frau, die der Titel als Sünderin identifiziert. Der Griff ihres Regenschirms ist kreuzförmig. An ihm hängt eine Christusgestalt. Die Abgebildete zeichnet mit dem Finger auf den Boden. Diese Elemente erinnern an Joh 8, 1–11, wo Christus gefragt wird, wie mit einer Ehebrecherin zu verfahren sei. Dort allerdings schreibt er selbst mit dem Finger auf die Erde. Die Wand zur Rechten zeigt mit ihren sich identischen, fensterähnlichen Einlassungen eine gewisse Ähnlichkeit zu dem Gebäudezug der langen Straße, aus dessen einander ebenso gleichenden Fenstern die Trösterinnen blicken.

XXV >> (p): Die auf T XXV folgende Lithographie *Kranke Zeit*, die einen Mann, (wohl einen Arzt) an einem (Kranken-)Bett zeigt, auf dem anstelle eines Kopfkissens ein Ziffernblatt zu sehen ist, wirkt wie ein Kommentar zum Text. Die „Diagnose“ könnte lauten, dass unser Zeitalter, welches die menschliche Sehnsucht nach dem Paradies zu nivellieren sucht, tatsächlich und beinahe hoffnungslos „krank“ ist. Das Ziffernblatt zeigt 5 vor 12! Im nächsten Text liegt der Traumwandler gar wie ein Toter auf einer Bahre.

XXV >> XXVI: In T XXV sollte der Knabe lernen, dass das Böse mit dem Vergessen einer Hoffnung beginnt. Auch T XXVI beschreibt eine Lernsituation, nun in einem Klassenzimmer, in dem die Anwesenden von der Kunst des Traumwandeln hören. Das zuvor bedeutsame Motiv des Paradieses klingt hier im Gespräch zwischen dem Mädchen und dem geflügelten Jungen (den einzigen Kindern unter den Schülern!) an. Es behauptet, „daß es immer nebenan ist“ (S. 255), aber deshalb auch unerreichbar: „Wenn wir da draußen wären,

wäre es auch dort nicht mehr. Aber jetzt ist es da. Ganz bestimmt.“ (S. 256)<sup>884</sup> Das Mädchen vermutet, er sei ein Engel. Doch der Junge weiß nicht (oder nicht mehr?), was die Begriffe Paradies und Engel bedeuten.

XXVI >> (q) Die auf T XXVI folgende Lithographie *Lazarus wartet* ist unter mehreren Aspekten an den Text anschließbar. Unter ausgespannten Regenschirmen ragt von links etwa die Hälfte einer fahrbaren Bahre hervor, bestehend aus einem Brett, an dessen unterer Seite Räder angebracht sind. Auf deren Oberfläche sind mutmaßlich Oberkörper und Kopf eines aufgebahrten, in weiße Tücher gewickelten Leichnams zu sehen. Dieses Motiv erinnert an T XXVI, in der die auf den Lehrer Wartenden einen zuerst für tot gehaltenen Knaben mit Schirmen vor dem permanenten Regen schützen, worauf er erwacht. (Der biblische Lazarus wurde durch Christus von den Toten aufgeweckt. Indem der Titel hieran erinnert, wird beim „repertoirekundigen“ Betrachter eine subtile Spannung erzeugt: Demnächst könnte der Verstorbene zu neuem Leben gelangen.)

XXVI >> XXVII: Das auf die Tafel gezeichnete (damit doppelt „künstliche“) Bühnenbild, in das die Schüler in T XXVI hinüberwechseln, ohne zu wissen, was sie erwartet, ist ein „lange[r] Korridor voller Türen“ (S. 262), ein Ort also, der einerseits an den Korridor ihres Schulhauses erinnert, andererseits aber auch eine Fülle von Optionen bereithält, denn der Knabe erklärt: „Man muß sich alle Möglichkeiten offen lassen [...].“ (S. 262) Die folgende Traumvision beginnt „IM KORRIDOR DER SCHAUSPIELER“ (S. 265). Auch hier scheinen noch alle Möglichkeiten offen, denn zu seinem referierten Stück sagt der Hauptdarsteller: „Wenn ich meine Rolle gespielt haben werde, dann werde ich es wissen [wie es ausgeht; B.S.] – und ihr auch. Wozu wäre sonst das ganze Spiel notwendig?“ (S. 271)

XXVII >> XXVIII: Das Stück, das der alte Schauspieler in T XXVII aufführen soll, nimmt bereits das zentrale Thema von T XXVIII vorweg. Die Hauptrolle ist die des „Glückliche Herrscher[s]“ (S. 266), der zu Beginn an seinen steinernen Thron geschmiedet ist und von seinen Feinden gestürzt wird. Der im neuen Text auftretende Diktator befindet sich in einer ähnlichen Situation: Er kann aus inneren oder seiner Natur entsprechenden Zwängen nicht von der Macht loslassen. Von Feinden verfolgt, gelangt er in einen „lange[n]

---

<sup>884</sup> Bilder und Fenster haben bei Ende wiederholt eine verwandte Funktion. In seinen *Katakomben von Misraim* im *Gefängnis der Freiheit* bezeichnet der in einem unterirdischen Labyrinth von Gängen hausende Iwri seine Zeichnungen als „Fenster“ (Ende: *Das Gefängnis der Freiheit*, S. 162). Dies zeigt an, dass ein Bild einen transzendenten Erfahrungsbereich vermitteln kann, insofern es „auf die Wirklichkeit [verweist] und [...] diese zugleich zu repräsentieren [vermag]“ (Baumgartner: *Macht und Ohnmacht der Bilder*, S. 33). Insofern ist im Hinblick auf die zitierte Stelle in T XXVI die Aussage des wie Ende der Romantik verpflichteten Künstlers Friedensreich Hundertwasser zu beachten, der erklärte: „Für mich sind Bilder Tore, die ich – sofern es mir gelingt – in eine andere Welt öffnen kann, die uns zugleich sehr nah und sehr fern ist [...]. Unsere Parallelwelt, von der wir uns gewissermaßen selbst entfremden. Und das ist das Paradies.“ (Rand: *Hundertwasser*, S. 29)

schnurgerade[n] Korridor, der bis zum Horizont zu reichen schien“ (S. 276). Mit diesem Ort ist ein Bezug zu T XXVII und dem dort erwähnten Korridor der Schauspieler gegeben.<sup>885</sup>

XXVIII >> (r): Die in XXVIII zu sehende Radierung zeigt einen bärtigen Mann mit Krone, der in der einen Hand eine Krücke, in der anderen einen Stab hält, wie auf einem Streichinstrument spielend. Unterhalb des linken Knies trägt er eine schlichte Prothese. Über den Gegenstand, auf dem er sitzt, ist eine Decke gebreitet. Neben ihm steht ein Gefäß mit einem Besteckteil. Vom Betrachter aus zur Linken sitzt eine kindsähnliche, kniende Gestalt; zur Rechten, teils hinter dem Mann verborgen, ist eine sich auf ihre Hand stützende Frau gelagert. Von ihrem verschleierte Gesicht sind nur die Augen und ein Teil der Stirn und Nase zu sehen. Als Umgebung figuriert eine minimalistisch-rudimentär gezeichnete Straße mit Gebäuden. (r) steht sowohl über den Titel *Der Bettelkönig* als auch über die zentrale Figur in Verbindung zum Text, insofern beide auf den Sturz oder Fall eines Herrschers anspielen, wovon auch T XXVIII handelt. Auf weitere Verbindungen weise ich in Kap. 5.3 hin.

XXVIII >> XIX: T XXVIII endet mit einem Untergangsszenario: „Hinter der schwarzen Gruppe der Kinder und der Alten ging plötzlich die ganze, riesige Zitadelle in Flammen auf.“ (S. 288) Das Bild des Flammeninfernos leitet zur nächsten Erzählung über: „DER ZIRKUS BRENNT.“ (S. 289) Zeigte T XXIX alles aus der Perspektive eines Unterdrückers, erlebt der Leser hier nun die Schilderung einer alptraumhaften Realität aus der Sicht eines Unterdrückten: „*Es ist verboten aufzuwachen. Schon der Wunsch aufzuwachen gilt als Fluchtversuch, als Hochverrat. Man muß ihn geheim halten.*“ (S. 290; Kursivsetzung im Original)<sup>886</sup> Er, der Clown, wird unfreiwillig in Aktivitäten der Aufständischen involviert, wobei es ihm (offenbar anders als diesen), nicht um eine Veränderung dieses Traums geht, sondern darum aufzuwachen. Er bricht zusammen, als ihn bei einer geheimen Versammlung ein Bierkrug „mit der Gewalt einer steinernen Granate an der Stirn [trifft] und zerbirst“ (S. 314). Der Vergleich mit der Granate assoziiert die Kampfsituation um die Zitadelle.

XXIX >> XXX: Zwischen T XXIX und der folgenden ist nur ein loser Zusammenhang gegeben. Das Figurenpaar über das es heißt: „Die Uniformen der Männer sind schwarz und glänzend, auch die Helme und Stulpenhandschuhe. Beide halten Maschinenpistolen

---

<sup>885</sup> In Sedlářová: *Michael Ende*, S. 89, wird als weiteres verbindendes Element genannt, dass die Wunden in den Herzen der himmlischen Reiter im vorigen Text sich in den Wunden des Imperators widerspiegeln. Der rote Punkt an der Stirn des Traumwandlers als drittes Auge (T XXVI) und die Stirnwunde des Imperators als „böses“ drittes Auge (T XXVIII) sind ebenfalls einander ähnelnde Attribute, die mal mit einer positiv, mal mit negativ aufzufassenden Figur verknüpft sind.

<sup>886</sup> Es ist bezeichnend, dass dieser Text, in dem es um das Aufwachen geht, kurz vor Ende der Traumvisionen steht, und dass der Protagonist sich fragt: „*Vielleicht ist dieses Feuer nichts anderes als der erste Strahl der Morgensonne einer anderen Wirklichkeit, der sich unter meine geschlossenen Lider drängt.*“ (S. 290; Kursivsetzung vom Original übernommen)

schußbereit unterm Arm.“ (S. 315), stellt nicht nur eine Reminiszenz an die zwei verummten Gewehrträger auf der Brücke in T XI, sondern auch einen Bezug zum vorausgehenden Text dar. In diesem werden „zwei [...] Schwarzuniformierte mit Maschinenpistolen unterm Arm“ (S. 296) von dem Clown gemaßregelt, indem er vortäuscht, er habe etwas zu sagen. Das vormalige Suchen des „Ausgangs“ aus einer als grausam und schal erlebten Wirklichkeit ist in diesem Text allerdings ersetzt durch eine gegenteilige Bewegung. Die von den Soldaten bewachte, freistehende Tür hat hier (aus Perspektive des in Begleitung der Königstochter erscheinenden, angehenden Helden) eher den Charakter eines Eingangs, nämlich in das Labyrinth, wo er das Ungeheuer töten möchte. Der Weg, den er auf sich nimmt, ist ein Weg der Wandlung bzw. des wiederholten Sterbens von (Traum-)Rolle zu (Traum-)Rolle. Er erklärt: „Ich fürchte mich vor dem Sterben. Darum übe ich mich darin“ (S. 323). Damit wird zugleich das Metamorphosenprinzip der Texte beschrieben. Auch die Königstochter sagt: „Du wirst durch viele Verwandlungen gehen, aus einem Bild ins andere. Und jedesmal wirst du glauben zu erwachen und dich nicht mehr an deinen vorigen Traum erinnern.“ (S. 328)<sup>887</sup> Am Schluss wird er, wie sie prophezeit, sich in den verwandelt haben, den er töten wollte (womit Tötungs- und Sterbeabsicht zusammenfallen).<sup>888</sup>

XXX >> (a) >> I: Der letzte Text stellt die Verbindung zu T I her und spielt zugleich am deutlichsten auf den Minotaurus-Stoff an. Indem Anfang und Ende aufeinandertreffen, wird der Leser zuletzt wieder an den Ausgangspunkt des Labyrinths zurückgeführt.<sup>889</sup> So bezieht sich die Frage der Königstochter in T XXX „Und wohin geht alle Erinnerung der Welt, wenn wir Menschen sie längst vergessen haben?“ (S. 327) auf den Beginn, wo es heißt, dass Hors „ganzes Dasein angefüllt [ist] mit den Schrecken und Wonnen von Erlebnissen, die nach der Weise plötzlichen Erinnerns seine Seele überfallen“ (S. 13). Der junge Mann wiederum wird keine Erinnerungen mitnehmen können („unser Erinnern reicht nur bis zu dieser Schwelle hier“, S. 327) und am Schluss mit dem „[a]rme[n], arme[n] Hor“ (S. 329) identifizierbar. Handlungs- bzw. kausallogisch gedacht, wäre T I als Resultat der Vorgänge in T XXX anzusehen. Die Traumfiguren bzw. Protagonisten könnte man als Metamorphosen (oder sukzessive entfaltete Persönlichkeitsanteile) des jungen Mannes auf dem Weg zu Hor

<sup>887</sup> Das übergreifende Wissen des Mädchens, das zugleich ein Wissen um das Nicht-Wissen, d.h. das Vergessen ist, macht es zu einer Figur, die nicht wie die meisten übrigen in dem Kontext der jeweiligen Traumvision aufgeht. (In der *Unendlichen Geschichte* gibt es mit der Kindlichen Kaiserin ebenfalls eine Gestalt, die zwar innerhalb der entworfenen Welt steht, sie aber auch „überragt“. Ihr eigentlicher Ursprung bleibt rätselhaft.)

<sup>888</sup> Diese Stelle ist zugleich eine Retention im Hinblick auf T XXVIII, in welcher der priesterliche Alte gegenüber dem Diktator erklärt: „Und so [...] bist du der geworden, den du bekämpfen wolltest. Und das geschieht immer wieder. Darum kannst du nicht sterben.“ (S. 283)

<sup>889</sup> In Platons *Euthydemos* vergleicht Sokrates eine philosophische Untersuchung mit dem Gang durch ein Labyrinth. Scheinbar an das Ende gelangt, „mußten wir wieder umwenden und befanden uns wie am Anfang der Untersuchung“ (Platon: *Sämtliche Werke. Bd.2: Menon ...*, S. 92 bzw. 291 b-c).



verstehen, der sich schließlich fragt: „Fühlt ihr mich, Glieder meines verstreuten Leibes?“ (S. 14) Jedoch scheint es mehr im Sinne der Texte, das Geschehen auf einer mythischen, d.h. „traumzeitlichen“ Ebene anzusiedeln. Es wiederholt sich als solches zu jeder Zeit und ist allgegenwärtig.<sup>890</sup> Indem nämlich der junge Mann die Tür durchschritten hat, wird er von der Prinzessin augenblicklich als Hor angesprochen. „Drüben“ ist er immer Hor.

Die strategischen Leerstellen, die sich ergeben, wo zwei Texte aufeinandertreffen und die Darstellungsperspektiven (nicht auf denselben Traum, sondern auf das Traumgewebe) wechseln, sind, wie gezeigt, durchgängig so gestaltet, dass sich der spätere Text nicht in gerader (= handlungslogischer) Fortführung aus dem vorangehenden ableiten lässt. So erschweren sie die Vorstellungsbildung, d.h. den Versuch, eine kohärente Gestalt zu erzeugen: Der Leser sieht sich dort, wo die Perspektive des „wandernden Blickpunkts“ plötzlich umspringt, veranlasst, die durch die jeweiligen Segmente gegebenen Positionen zueinander in Beziehung zu setzen. Die geschilderte Realität ist jeweils eine andere, es treten neue Protagonisten auf und die bis dahin ausgeführten Handlungsstränge brechen ab, oft ohne vollends aufgelöst zu werden.<sup>891</sup> Die „Sprünge“ von einer Traumvision zur nächsten gehen vielfach mit formal-stilistischen Unterschieden einher, z.B. eines Wechsels der Zeitform oder des Erzählers. (vgl. Kap. 7.1) Doch bei allen Unterschieden zeigt mindestens ein Element einen Zusammenhang an.

Da es vom Werk her intendiert ist, die Texte als Träume zu begreifen (schon in T I vergleicht sich Hor mit einer der Stimmen, die man an der Grenze zum Schlaf vernimmt), ist die Vermutung legitim, die durch keine vermittelnden Beschreibungen ausgefüllte „Leere“ zwischen den sie trennenden Schnittstellen mit den Phasen des Tiefschlafes gleichzusetzen. Aus dieser Sicht würde der rhythmische Wechsel zwischen jenseits des Wachens angesiedelten Bewusstseinszuständen nachempfunden: Setzt gleichsam der Schlaf ein, endet der jeweilige, zu einem Höhepunkt gelangte Traum bzw. verwandelt sich durch verborgene, unbewusste Prozesse hin zu einer neuen, traumartigen Realität. Das im Werk selbst stattfindende „Erwachen“ ist immer nur ein relatives, d.h. ein Erwachen in einem weiteren Traum. Gelegentlich kann man den Eindruck haben, dass dieses Versinken in die Dunkelheit des Schlafes auch auf szenisch-bildlicher Ebene vom Schluss eines Textes gespiegelt wird. T XXI endet bspw. mit den Worten: „Eine nach der anderen erloschen die Lampen des

---

<sup>890</sup> Vgl. hierzu im Zitat in der vorvorigen Fußnote: „Und das geschieht immer wieder.“ (S. 328) Auch in T XIII ist das Sich-Verfehlen von Braut und Bräutigam als ein sich immerzu wiederholender Vorgang beschrieben.

<sup>891</sup> Insofern die Traumvisionen stets nur Ausschnitte eines der äußeren Erfahrungsrealität des Lesers gegenüber fremdartigen „Kosmos“ präsentieren, hat dieser den Eindruck, dass das „Ganze“ ihm verborgen bleibt.

Bordellpalastes, bis er und mit ihm die ganze Hurenstadt im Dunkel verschwand.“ (S. 204) Im Übergang von T II zu T IV lautet der letzte Satz: „Sein Kopf [= der Kopf des Studenten; B.S.] sinkt langsam auf die Tischplatte, und mit der Wange auf den Formeln im Staub schläft er ruhig und mit tiefen Atemzügen wie ein Kind.“ (S. 38) Umgekehrt wird das Entstehen einer Traumbilderwelt aus der Dunkelheit und Formlosigkeit des Tiefschlafes zu Beginn teils ebenfalls nachempfunden (vgl. T V: „SCHWERES SCHWARZES TUCH, NACH DEN Seiten und nach oben sich im Dunkeln verlierend [...]“, S. 61); entsprechend gestaltet ist auch das Ende des Textes. T XI beschreibt gar zu Anfang einen Zustand, der zunächst nur durch das innere Erlebnis von Dunkelheit und Leere bestimmt ist. Am auffälligsten ist der Auftakt von T XXIX, wo der Clown den Zirkusbrand als Zeichen des nahen Aufwachens deutet. Aber die Schnittstellen markieren nicht nur die Grenzbereiche zwischen Traum und Schlaf bzw. (potenziell) Traum und Wachen, sie rufen auch Assoziationen an den Übergang zwischen Leben und Tod hervor.<sup>892</sup> T VIII versetzt den Leser, wie er allerdings erst im Verlauf der Lektüre erfährt, in einen Gerichtsprozess, der vor der Inkarnation eines Menschen stattfindet. Und am Ende von T XXIX scheint das Sterben des Clowns beschrieben, als er schwer verletzt „steif wie eine Wachfigur vornüber auf den scherbenbedeckten Dielenboden“ (S. 314) stürzt, ebenso in T XX, als dem Mann mit den Fischaugen laut Erzähleraussage das Herz stehen bleibt. Über die Schwelle der Geburt ist es dem unsterblichen Diktator in T XXVIII möglich, seine Wirklichkeit zu verlassen: „Dann begann der Schoß der Erde sich langsam, unmerklich langsam zu schließen.“ (S. 288) Zuletzt kann auch ein kollektives Untergangsszenario das Ende einer Traumwelt markieren, wie in T IV, wo der mutmaßlich katastrophale Ausgang indes nicht mehr erzählt wird.<sup>893</sup> Die Texte verschweigen, wie manche dieser Beispiele zeigen, vieles. Sie erscheinen (gerade an den Schnittstellen) als zusammenhängendes, in seinem Zusammenhang aber dunkles, ergo „offenes“ Gebilde.

### *5.2 Entwicklungskomplexe über mehrere aufeinanderfolgende Traumvisionen*

Dass jeweils zwei in Nachbarschaft stehende Texte deutliche Bezüge aufweisen, konnte im vorigen Kapitel als durchgehendes Gestaltungsprinzip nachgewiesen werden. Überblickt man mehrere aufeinanderfolgende Traumvisionen, wird augenfällig, wie sich auch auf längere

---

<sup>892</sup> Dahinter mag die geläufige Analogie von Schlaf und Tod stehen, die z.B. Lessing aufgreift: „Die alten Artisten stellten den Tod [...] nach der Homerischen Idee als den Zwillingbruder des Schlafes vor [...].“ (Lessing: *Werke und Briefe*. Bd. 6, S. 723) In der Literatur des 20. Jahrhunderts knüpft Robert Schneider (vgl. dessen Roman *Schlafes Bruder*) in origineller und zugleich poetischer Weise an diese Tradition an.

<sup>893</sup> So beenden oft extreme, emotional aufgeladene Situationen – Erregungszustände oder „Höhepunktmomente“ – den Text. Erfahrungsgemäß gehen viele Träume entsprechend in den Wachzustand über.

Sicht hin angelegte Entwicklungen und Metamorphosen vollziehen. Einen von diesen Komplexen habe ich bereits unter dem Aspekt der Perspektivik angeführt.

Hier möchte ich zunächst den Anfang des Werkes betrachten, wozu die aufgezeigten Bezüge zwischen T I und II, bzw. II und III sowie III und IV miteinander zu verknüpfen sind, um einen möglichen „roten Faden“ zu erkennen. Als zentraler Inhalt von T I wurde oben bereits die Existenz eines in einem labyrinthartigen Bau existierenden Wesens benannt. Hors denkt darüber nach, was sich jenseits einer hypothetisch angenommenen „letzten Mauer“ befinden könnte, doch hat sich insgesamt in sein eintöniges Leben eingefunden – wenn man von seinen anderen andeutenden Träumen (Ausdruck einer verdrängten Sehnsucht?) und dem Versuch der Kontaktaufnahme zu einem „Du“ absieht. In T II jedoch verfolgt der Protagonist als bewusstes Ziel, seine ähnlich beengende Heimat, die Labyrinthstadt, zu verlassen, und zwar mithilfe selbst erträumter Flügel.<sup>894</sup> Der Beginn des Textes ist, im Unterschied zu Hors vermeintlicher Gleichgültigkeit, gekennzeichnet von einer anfangs geradezu euphorischen, von keinem Zweifel getrüben Aufbruchsstimmung. An die Farbe Himmelblau werden entsprechend positive Konnotationen geknüpft, nämlich als Farbe des (in T I noch gar nicht vorkommenden!) Himmels, in den der Jüngling sich erheben will, um die Labyrinthstadt zu verlassen. Außerdem ist es die Farbe des Zimmers, in welchem seine Geliebte wohnt und von wo aus sie in seiner Vorstellung aufbrechen werden: „Dann würde sie sich leicht wie ein Mondenstrahl in seine Arme schmiegen, und in dieser unendlichen Umarmung würden sie sich über die Stadt erheben [...], sie würden über andere Städte hinfliegen, über Wälder und Wüsten, Berge und Meere, weiter und weiter bis an die Grenzen der Welt.“ (S. 17) Die Überschwänglichkeit des jugendlichen Gefühls drückt sich sprachlich an Wortwiederholungen aus: „Er war so glücklich, daß er meinte, auch [S. 17] ohne Flügel schweben zu können, denn er liebte. Er liebte mit der ganzen Inbrunst seines jungen Herzens, er liebte rückhaltlos und ohne den Schatten eines Zweifels.“ (S. 16f.; Herv. B.S.) Zugleich aber macht der Text selbst all diese Zukunftshoffnungen auf subtile Weise fragwürdig, indem der Erzähler schon früh erklärt: „Die Gesetze, unter denen jeder Labyrinthbewohner stand, waren paradox, aber unabänderlich. Eines der wichtigsten lautete: Nur wer das Labyrinth verläßt, kann glücklich sein, doch nur der Glückliche vermag ihm zu entrinnen.“ (S. 16) Im

---

<sup>894</sup> Man fühlt sich hier auch an das Motiv der geflügelten Seele erinnert, das schon bei Platon auftritt und später z.B. bei von Eichendorff zu finden ist. Im *Phaidros* etwa wird die Seele als ursprünglich geflügelt dargestellt: die „vollkommene [...] [246c] und befiederte schwebt in den höheren Gegenden“ (Platon: *Sämtliche Werke. Bd.2: Lysis ...*, S. 567 bzw. 246b–c). Doch sie verliert ihr Gefieder und geht ihren Gang zur Verkörperung, „bis sie [...] einen erdigen Leib annimmt“ (ebd. bzw. 246c). Die Ursache des Verlusts wird damit erklärt, dass einst das Göttliche als das Schöne, Weise und Gute es wachsen ließ, „durch das Mißgestaltete aber, das Böse und was sonst jenem entgegengesetzt ist, zehrt es ab und vergeht“ (ebd. bzw. 246e). So gesehen unternimmt der Jüngling den Versuch, durch eigene seelische Anstrengungen wieder emporzusteigen.

Augenblick des durch solche Signale schon vorweggenommenen bzw. angedeuteten Scheiterns tritt eine zweite Farbe auf, der gleichfalls eine symbolische Bedeutung zukommt, nämlich Schwarz, traditionell für die Gefühle Trauer und Resignation stehend, die sich als Resultat des Versagens bzw. angesichts des abgestorbenen Traumes einstellen:

Im letzten erlöschenden Tageslicht sah er [= der Jüngling; B.S.], wie dort unten seine Geliebte, ganz in schwarze Gewänder gehüllt, aus der Tür geführt wurde. Dann erschien eine von zwei Rappen gezogene schwarze Kutsche, deren Dach ein einziges großes Bildnis war, das von Trauer und Verzweiflung erfüllte Gesicht seines Vaters. Die Geliebte stieg in die Kutsche, und das Gefährt entfernte sich, bis es im Dunkel verschwand. (S. 21; Herv. B.S.)

Hierauf verwelken die im Traum erschaffenen Flügel des Jünglings, der nun weiß, „daß er nie wieder [S. 22] fliegen würde, und daß er nie wieder glücklich sein konnte, und daß er, solange sein Leben währen mochte, im Labyrinth bleiben würde“ (S. 21f.). T III schließt an diesen von Resignation gezeichneten Schluss an. Die Wände der Mansardenkammer des als Protagonisten auftretenden Studenten sind zwar himmelblau, doch „[k]alt und feucht ist der ganze kleine Raum. Und nun ist auch noch das elektrische Licht ausgefallen“ (S. 23). „Er muß den Kopf einziehen, um nicht an die Decke zu stoßen.“ (S. 24) So repräsentiert das Himmelblau in diesem Kontext eine frühere, hoffnungsvollere Seelenstimmung, an die der Student in den aktuellen, niederdrückenden Verhältnissen am liebsten nicht mehr erinnert werden möchte (woraus sich seine jetzige Antipathie für diese Farbe erklären ließe). Durch den Kontext erscheint eine Erfüllung der mit ihr assoziierten Zukunftsträume noch illusorischer. Zudem befindet sich der himmelblaue Raum nicht mehr in einem turmartigen Gebäude, sondern in der engen Dachkammer eines morbiden Hauses. Für den Studenten handelt es sich auch um keine Prüfung von quasi existenzieller Bedeutung (wie für den Jüngling in T II), sondern um ein ungleich banaleres Examen. In T IV tritt die Farbe Himmelblau wiederum auf, zeigt jedoch, dass sämtliche Zukunftsträume – und damit die Zukunft selbst – endgültig gestorben sind. Es scheint nichts anderes zu geben als den ins Endlose fortgesetzten Alptraum der Gegenwart.<sup>895</sup> Greifbar wird die Trost- und Hoffnungslosigkeit symbolisch an „ein[em] himmelblaue[n] Kindersarg“ (S. 43), aus dessen halboffenem Deckel Geldscheine quillen, und den Worten einer ungeborenen Kinderseele.<sup>896</sup> Die Büberin und ihr Gefährte wollen dieser Realität entfliehen. Mit dem glücklichen Pärchen, dessen Entkommen aus der Labyrinthstadt dem Jüngling anfangs fraglos ist, hat offenbar eine

---

<sup>895</sup> In der XXIX. Traumvision findet sich eine Formulierung, welche diesen Zustand deutlich beschreibt: „*Die Hölle ist ein böser Traum, der nie endet.*“ (S. 301; Kursivsetzung im Original)

<sup>896</sup> „Lieber Gott, wo bist du ... ? Und wo ist die Welt geblieben ... ? Ich kann sie nicht finden ... Sie ist nicht mehr da ... ich bin schon tot ... und bin überhaupt noch nicht zur Welt gekommen ...“ (S. 58)

negative Verwandlung stattgefunden. Den Zusammenhang – jedoch nicht zwingend eine Identität – zeigt das schwarze Gewand an, das die Geliebte in T II bzw. die Büßerin in T IV trägt. Die Hauptfigur indes befindet sich in letzterer nicht mehr in der Rolle eines Eskapisten.

So kann der Leser insgesamt eine sich über mehrere Traumvisionen vollziehende, absteigende Entwicklung erkennen: vom Scheitern der Zukunftsträume über eine verinnerlichte Resignation bis hin zum Erlebnis des vermeintlichen Todes jeder Zukunft.<sup>897</sup> Wie aber das ursprünglich eigentlich positiv konnotierte Himmelblau mit einem Gegenstand aus einer negativ besetzten Bedeutungssphäre verknüpft wird (nämlich dem Sarg), so deutet das Schwarz, das traditionell Tod und Trauer repräsentiert, nach dem dramatischen Finale von T IV einen Neubeginn an, denn der fünfte Text versetzt den Leser in die Situation vor Beginn einer Tanzaufführung, in der zunächst nichts zu sehen ist als ein schwarzes Tuch.<sup>898</sup> Gleichwohl geschieht noch nichts. Es scheint, als sei ein toter Punkt oder ein „Ruhemoment“ erreicht, ehe neue Motive stärker in den Vordergrund treten. Man könnte (was keineswegs ausschließlich gemeint ist!) diesen Entwicklungsbogen z.B. mit der Überbegriff des Strebens nach „Freiheit“ oder „Befreiung“ bezeichnen (der religiös konnotierte Begriff der „Erlösung“ wäre auf T IV anwendbar) und die vier „Abschnitte“ wie folgt zusammenfassen: 1. Hor sehnt sich in seinem einsamen „Gefängnis“ unbewusst nach Freiheit.<sup>899</sup> 2. Der Jüngling strebt (mit seiner Partnerin) bewusst nach Freiheit. 3. Der an seine Karriere denkende Student hat resigniert und sucht sich mit den Umständen zu arrangieren (was am Ende des Textes bis zur symbolischen Übernahme einer nur scheinbar nützlichen Funktion, des de facto vergeblichen Staubwischens nämlich, geht). 4. Der Feuerwehrmann verzweifelt daran, dass eine Befreiung aus der alpträumerhaften Realität der Bahnhofskathedrale nicht möglich erscheint und will darum deren Vernichtung forcieren. – So wird also nicht eine zusammenhängende Geschichte erzählt, vielmehr zeichnet sich eine übergeordnete, fast „archetypische“ Struktur in den einzelnen Texten ab. Im Übrigen ist festzustellen, dass die Protagonisten von T II–IV einen

---

<sup>897</sup> Später (T XIII) sind, wie als „Nachhall“, die Türen des Mittagszimmers „in die blaue Glut des Himmels“ (S. 119; Herv. B.S.) eingelassen. Hier geht es wiederum um ein Paar, aber auch erneut um die Enttäuschung der Liebeshoffnung.

<sup>898</sup> Da der blaue (irdische) Himmel auch den Himmel im geistig/geistlichen Sinn repräsentiert, wäre allerdings doch eine Verbindung zum Tod möglich, wie umgekehrt die Farbe Schwarz einen undifferenzierten Ursprung meinen kann, sofern man mit ihr die Dunkelheit vor der Schöpfung, im Mutterleib oder das Dunkel, aus dem die Träume entstehen, assoziiert. So schwingt bei jeder der beiden Farbe etwas von der symbolischen Aussagekraft der anderen mit, worin (wie strukturell bei T I und T XXX) Anfang und Ende verschränkt sind.

<sup>899</sup> Freilich auch (was die Selektivität – nicht Arbitrarität! – der Benennung belegt) nach Kommunikation!

Bezug zu den aufeinanderfolgenden Lebensphasen eines Menschen aufweisen (Jüngling/Student/Feuerwehrmann = Jugend, Ausbildung, Beruf).<sup>900</sup>

Die nächstfolgenden Traumvisionen sind nun keineswegs unabhängig von diesem Entwicklungsbogen, sondern variieren seine Figurenkonstellationen und Motive. Unter übergeordneten Gesichtspunkten lassen sie sich ihrerseits zu neuen „offenen Einheiten“ zusammenschließen: Tritt zu Anfang von T VI das im vorigen Text ausgebliebene, ersehnte Ereignis ein (der dunkle Stoff hebt sich), so handelt es sich doch nicht mehr um einen Bühnenvorhang, sondern um ein schwarzes Tuch, das ein Kutschenfenster bedeckt. Die Kunst, die in T IV nur eine Randerscheinung darstellte (Gesang der Künstlerin beim Ritual der Wundersamen Geldvermehrung) und in T V ins Zentrum rückte (Bühnensituation vor dem Auftritt), bleibt ein Hauptthema des Textes, so dass wir einen „Dreierkomplex“ ausmachen können, der Signale der Hoffnung beinhaltet.<sup>901</sup> Wir hätten einen K 1 (= Komplex 1) aus T I–IV unter dem Leitthema „Freiheit/Befreiung“, in den sich (überlappend) als K 2 die Auseinandersetzung mit der Rolle der Kunst (T IV–VI) schiebt. Doch die in VI angeklungene Hoffnung wird rasch kontrastiert, indem im nächsten Text ein brutales Morden zu Protokoll gegeben wird. Dadurch rückt (K 3) die Gerichtsthematik stärker in den Vordergrund, die schon im Ausspruch der Dame in VI, dass sie vielleicht eines Tages „Zeuge“ dessen würden, wie das geheimnisvolle Wort gefunden werde, anklingt. Auf das Zeugenprotokoll in T VII folgt in der nächsten Traumvision die Schilderung der vorgeburtlichen Gerichtsverhandlung, die ihrerseits das Thema von T IX und X bzw. K 4 vorgibt, nämlich die Geburt.<sup>902</sup> In T IX geht es dann um den Vorgang des Gebärens als solchen, in T X um eine Art vergeistigter Geburt. T XI lässt sich (wie V) wiederum als Übergang begreifen. Er beginnt in einer Situation, die dem Ende des vorigen Textes vergleichbar ist – nämlich mit der Erfahrung der

---

<sup>900</sup> Hors Dasein gleicht einer pränatalen Vorstufe. Er existiert (wie ein Säugling) in einem ringsum abgeschlossenen Bereich. Sein Bewusstsein ist ein unbeschriebenes Blatt. (Allerdings markiert Hor aus Sicht von T XXX auch das Ende eines Weges.)

<sup>901</sup> Anders als in T IV scheint ein positiver Ausgang wahrscheinlicher. Wenn man aber nach Endes Hinweis das Buch umgekehrt liest, könnte der früher stehende Text die Resultate der später erzählten Vorgänge beschreiben. Das Auseinanderfallen der Welt (T VI) wäre Ursache der durch den leeren Raum treibenden „Inseln“ (T IV).

<sup>902</sup> Die hier durchgeführte Verquickung metaphysischer Vorgänge mit der Justizsphäre findet sich bei Kafka vorgezeichnet, der dabei laut Grözinger auf der Kabbala aufbaut. (vgl. Grözinger: *Kafka und die Kabbala*) Kafka und der Kabbalist Friedrich Weinreb zählten zu den Autoren der für Ende wichtigsten Werke. (vgl. R. Hocke/Kraft: *Michael Ende*, S. 157) Von Christian Schneider, Weinrebs Herausgeber, erfuhr ich am 25.11.2006 bei einem Gespräch in Lörrach, dass Ende, der laut Selbstaussage „ein Leben lang um das Verständnis dieser [kabbalistischen; B.S.] Überlieferung bemüht“ (Ende: *Zettelkasten*, S. 171) war, durch ihn auf diese Beiträge zur jüdischen Tradition aufmerksam geworden sei. Schneider hatte nach Lektüre der *Unendlichen Geschichte* Kontakt zu Ende gesucht. Seine Ideen zur Verfilmung begeisterten den Autor so sehr, dass er ihn mit dem Schreiben des Drehbuchs beauftragte, wie mir Schneiders Ehefrau, Antonie Schneider, via Email (20.10.2011) mitteilte. Das tatsächlich verwendete, nicht von Schneider stammende Drehbuch war nicht in Endes Sinne.

„Leere“ –, und lässt aus dieser Leere heraus seine Umgebung entstehen.<sup>903</sup> Darauf beginnt ein neuer Komplex, den ich im Kontext der Perspektivik unter das Thema „Liebe“ gestellt habe. So ergibt sich ein vielschichtiges Sinn-Gewebe, aus dem je nach Selektionsentscheidung bzw. Aufmerksamkeitsrichtung des Lesers einzelne Themen deutlicher hervortreten können.

Auch an anderen Stellen des Werkes lassen sich entsprechende Komplexe bilden, die teils allerdings durchbrochen, d.h. nicht völlig zusammenhängend sind. Ein unverständener Text kommt sowohl in T XV vor (Schriftzeichen des Schlittschuhläufers) als auch in T XIX und XX (jeweils mutmaßlich kyrillische Buchstaben), ist aber nur in ersterer von wesentlicher Bedeutung. Dagegen tun sich weitere Nebenverzweigungen auf. Der Leser könnte über die Schriftlichkeit eine Verbindung herstellen zu T XVI, in der jener Herr, der nur aus Buchstaben besteht, die Auflösung seiner Gestalt erlebt (und somit allerdings auch „unverstanden“ bleibt), oder (weniger eindeutig) zu T XVIII und T XXII. In T XVIII geht es um die Titel von Kunstwerken, die nicht in ihrem Anliegen verstanden werden, in T XXII um das Zuteilwerden mystischer Offenbarungen in rätselhaften Sätzen und zuletzt im Schweigen. T XX, XXII und XXIII könnte man unter dem Begriff des „Reisens“ zusammenfassen. T XX wäre als Ende der Lebensreise des Mannes mit den Fischeugen zu deuten, T XXII erzählt von dem Weltreisenden, der seine Wanderungen zu beenden beschließt, und T XXIII vom alten Seemann, der schon gar nicht mehr weiß, wie lange er im Mast unterwegs war.<sup>904</sup> Für den dazwischenstehenden Text gilt dieser Bezug jedoch nicht (wogegen das Reisemotiv durchaus mit dem Zug der Gaukler in T VI verbunden gesehen werden kann). T XXII ließe sich aber auch als Teil eines (ebenfalls nicht durchgängigen) Komplexes begreifen, den man in Beziehung zur käuflichen Liebe setzen mag (und der insofern einen Kontrast zum Komplex Ehe/Zweierbeziehung bildet): T XXI spielt im Bordellpalast und hat die Hurenkönigin zur Protagonistin, in T XXII betritt der Weltreisende ein vermeintliches Bordell. Nach einer Unterbrechung tritt das Thema der käuflichen Liebe dann (mit religiösem Bezug) wiederum in T XXV zutage: Trösterinnen, die mit Prostituierten gleichgesetzt werden, berauben die Reisenden (hier also wieder ein Anklang an das Reise-Motiv!) ihrer Erinnerungen an das Paradies. T XXIV, XXV und XXVI dagegen könnte man, wie das „Stichwort“ Paradies zeigt, aber auch unter dem Begriff der Suche nach einer besseren Welt zusammenfassen und somit einen weiteren größeren Komplex identifizieren. In T XXIV ist diese angesichts einer

---

<sup>903</sup> Dies könnte als Fortschritt gegenüber T V gewertet werden, wo der „Anfang“ einer neuen Aufführung innerhalb des Textes lediglich eine unerfüllte Erwartung darstellt.

<sup>904</sup> Der Assoziationskreis Meer/Seefahrt würde einen anderen, durchbrochenen Zusammenschluss erlauben: das Meer als Ziel der Reise (T XX) >> die Hafenstadt und die morgendämmernden Ozeane (T XXII) >> der alte Seefahrer (T XXIII) >> der Knabe im Matrosenanzug (T XXV). Die dazwischenstehende Zivilisationswüste mit verdorrten Flussbetten (T XXIV) ist als Kontrast und Anklang an die Wüste in T XIII interpretierbar.

bedrückenden Realität von der Zweierkonstellation Pagad-Kind erst noch zu schaffen, in T XXV steht sie als Erinnerung an das scheinbar für immer verlorene Paradies im Raum und klingt als solche erneut in T XXVI an. Zwar ist das Paradies hier unerreichbar, wie aus einem Gespräch unter den Schülern hervorgeht, aber die Kunst des Traumwandels bietet, vielleicht als Ersatz, das Eingehen in eine andere Wirklichkeit als Möglichkeit an. T XXVII–XXIX variieren abschließend Aspekte des Themas „Herrschaft“. Der alte Schauspieler (T XXVII) soll den „Glücklichen Herrscher“ spielen, der durch eine Verschwörung entmachtet wird. Der unsterbliche Diktator (T XXVIII) ist Opfer der Logik der Macht. Ihm wird eine Geschichte erzählt, die im Titel das Theaterstück von T XXVII aufruft, aber einen anderen Inhalt – doch mit wohl ähnlicher Aussage – hat. Der Clown (T XXIX) lebt in einem von einem totalitären Regime beherrschten Traum, in dem es verboten ist, aufzuwachen.<sup>905</sup>

Mit diesen Ausführungen wurde deutlich, dass die vom Leser herzustellenden Bezüge zwischen aufeinanderfolgenden Texten auch dort möglich sind, wo es sich nicht nur um zwei, sondern mindestens drei beieinanderstehende Traumvisionen handelt. Dabei werden Erzähl-Komplexe geschaffen, in denen ein einzelnes Thema vorübergehend stärker in den Vordergrund tritt, und oft Kontrapunkte gesetzt. So folgt auf eine in eine scheinbar ausweglose Situation mündende Handlung wiederum die Möglichkeit eines Neubeginns, wenn auch unter den Gegebenheiten einer wiederum anders beschaffenen Realität, die sich im nächsten Text weiter metamorphosiert. Damit ließen sich die Traumvisionen als konkrete Bebilderungen einzelner Stationen abstrakt vorgegebener Entwicklungsbögen begreifen, die Teil einer aus Geschichten zusammengesetzten Meta-Geschichte sind. Die vorige bzw. spätere Realität ist als solche aber allzumeist nicht im Bewusstsein des Erzählers oder der Akteure präsent, sondern nur in dem des Lesers, dem dergestalt die Konsistenzbildung überlassen bleibt. Die Grenzen der bildbaren Komplexe sind indes unscharf, sie selbst teils durchbrochen. Für die Konsistenzbildung bedeutet dies, dass es dem Leser nie gelingt, eine ideale Gestalt des Werkes zu rekonstruieren. Alles geht ineinander über. Meint er, etwas eindeutig erkannt zu haben, können bald andere mögliche Beziehungen aufscheinen. Die Leerstellen begünstigen die Fülle der Lesarten, worin sich die Offenheit des Werkes zeigt.

### *5.3 Beispiele für Querverbindungen*

Im Werk treten eine Vielzahl an assoziativen Anspielungen auf weiter zurückliegende oder erst später folgende Erzählungen auf, bei denen man nicht direkt von Komplexen sprechen

---

<sup>905</sup> Insofern der von den Schülern erwartete, autoritär gedachte Lehrer in T XXVI und die Königstochter in T XXX auch „Herrschergestalten“ sind, ist zu diesen Texten hin noch eine lose Anknüpfungsmöglichkeit gegeben.



kann. Diese „Verflechtungen“ seien hier in Anlehnung an Ende („Manchmal gehen auch Spiegelreflexe quer durch das ganze Buch und nehmen Motive auf, die in viel späteren oder früheren Geschichten kommen.“<sup>906</sup>) als „Querverbindungen“ bezeichnet. Besonders signifikant in dieser Hinsicht ist T XVIII, die dem Leser das komplexe Beziehungsnetz deutlichst erkennbar werden lässt. Denn die Gegenstände, die das Paar in einer Kunstausstellung unter dem Motto „*Gegenstände*“ (S. 156; Kursivsetzung im Original) zu sehen bekommt, gehören zum „Inventar“ der übrigen Texte, wie folgende Übersicht zeigt.<sup>907</sup>

1: Im ersten Raum sieht das Paar ein Schaf, das „leise und betrübt [blökt]“ (ebd.). Der Ausstellungskatalog gibt „*Schaf*“ (ebd.) als Titel (im Original stets kursiv gesetzt) an. Objekt 1 verweist damit auf die unmittelbar vorangehende Traumvision, in der das Verbergen von Schafen untersagt ist. 2: Im nächsten Raum befindet sich ein in einer Glasvitrine gezeigter Staubwedel mit dem Titel „*Staubwedel*“ (ebd.), womit die Erinnerung an T III aufgerufen wird, in welcher der alte Diener einen solchen dem Studenten in die Hand drückt. 3: „Das anschließende Zimmer ist knöcheltief mit Wüstensand gefüllt. Und natürlich ist der Titel des Werkes *Wüstensand*.“ (ebd.) Damit lässt sich T XIII assoziieren. Nun wird auch die dortige, irritierende Ineinsetzung des Wüstenschauplatzes mit einem Zimmer als Vorausdeutung auf die Gegebenheiten in T XVIII interpretierbar. Der Protagonist von T XX durchquert ebenfalls „eine Wüste aus Sand“ (S. 184).<sup>908</sup> 4: Die im nächsten Raum zu sehende „brennende Fackel mit dem Titel *Brennende Fackel*, die in einem Gestell zusammen mit Äxten und Beilen steckt“ (S. 157), stellt eine Reminiszenz an T VII dar, nämlich an die Ermordung der Fackelträger mit entsprechenden Werkzeugen. 5: Das „sehr lange[ ] Netz mit dem Titel *Netz*, welches schräg durch den ganzen Saal gespannt ist“ (ebd.), lässt an T II denken, in welcher der Prüfling in ein solches gehüllt ist.<sup>909</sup> Ferner könnte man die Spinnenweben um die Mumien in T III und T XXIX hinzuziehen sowie die vom Engelsjäger in T XI ausgelegten Netze.<sup>910</sup> 6: Die „Standuhr mit dem Werktitel *Standuhr*“ (ebd.) hat einen doppelten Bezug: Eine Standuhr kommt bereits in T X vor, wo sie zum Inventar der Kuppelhalle gehört, wie auch in T IX, in welcher sie zugleich ein die Stunden schlagender Riese ist. 7: Der „große[ ] hölzerne[ ] Taubenschlag mit dem Werktitel *Taubenschlag*“ (S. 158) verweist auf das Haus in

---

<sup>906</sup> <http://www.oobe.ch/ende02.htm>. (Brief Endes an Zurfluh, 25.08.1988)

<sup>907</sup> Nicht immer ist eine klare Raumzuordnung des jeweiligen Gegenstands gegeben. Allzu weit abseitsliegende Assoziationen (Objekt 5: ausgespanntes Netz <> T VII: ausgespanntes Seil am Himmel) übergehe ich en gros, was natürlich je eine subjektive (eventuell erweiterbare) Selektion darstellt.

<sup>908</sup> Vergleichend wird auch der Schauplatz von T XXIV als Wüste beschrieben, aber kein Sand erwähnt.

<sup>909</sup> Dieses steht sekundär auch mit der Schleppe, die Hor hinter sich herzieht, in Kontext. (vgl. Kap. 4.2.1 )

<sup>910</sup> Das „Haarnetz“ (S. 153) in T XVIII erscheint eher als zufälliges Accessoire ohne entsprechende „Bedeutungsladung“. In T XXIV wird allerdings durch den Ansager verkündet, dass der zu imaginierende Seiltänzer ohne Netz arbeitet, so dass das Objekt immerhin noch „negativ“ präsent wäre. (vgl. S. 226)

T XI, das „einem großen Taubenschlag [gleich]“ (S. 106). 8: Ein Gebilde aus Dynamitstangen, Drähten und tickendem Wecker „trägt [...] den Titel *Bombe mit Zeitzünder*“ (S. 159). Dieser Gegenstand macht die Ereignisse von T IV wieder präsent, namentlich die mutmaßliche Zerstörung der Bahnhofskathedrale durch eine Bombenexplosion (wie sie sich in kleinerem Maßstab auch in T XVIII selbst ereignen wird). 9: „Im nächsten Raum finden sie mit großen roten Buchstaben das Wort *grün* an die Wand gemalt. Erstaunlicherweise heißt diesmal der Titel nicht *grün*, wie der Mann vermutet hatte, sondern *Buchstaben*.“ (S. 159) Dem Leser mag hier zunächst der aus Buchstaben bestehende Herr in T XVI einfallen, vielleicht auch die in einem unbekanntem Alphabet in den gefrorenen Himmel geschriebene Nachricht („Jetzt zeigte es sich, daß es Buchstaben waren [...]“, S. 139; T XV) sowie die mutmaßlich in Kyrillisch gesetzten Texte in T XIX und XX. Über den Schriftzug Grün (gesetzt in die Komplementärfarbe) ließe sich eine assoziative Verknüpfung zu den grünen Türen in T XXVI, XXVIII und XXX herstellen. XXVI: „Die Tür [...] hatte die Farbe von altem, abgestandenem Spinat.“ (S. 251); T XXVIII: „In beiden Wänden [des Korridors; B.S.] befand [S. 277] sich in gewissen Abständen immer die gleiche spinatgrüne Tür.“ (S. 276f.); T XXX: „Darin [= im Ruinenstück; B.S.] befindet sich eine Tür. Eine ganz gewöhnliche, geschlossene Haustür, apfelgrün gestrichen [...]“, (S. 315). „[I]n apfelgrünen Kitteln“ (S. 79) treten aber auch die Männer und Frauen in T VIII in den Gerichtssaal.<sup>911</sup> 10: Im nächsten Raum „steht ein großer Behälter voller Fischaugen. Der Titel ist, wie vorauszusehen war, *Fischaugen*.“ (S. 159) Das gezeigte Objekt ist das markante Attribut, das den Protagonisten in T XX, den Mann mit den Fischaugen, auszeichnet. 11: Bei dem mit dem Satz „Es handelt sich um eine ganz gewöhnliche, zylinderförmige, allseits geschlossene Blechbüchse mit dem Titel *Blechbüchse*.“ (ebd.) bezeichneten Gegenstand liegt kein eindeutiger Bezug vor.<sup>912</sup> 12: „Sie finden im nächsten Raum eine Krücke mit dem Titel *Krücke* [...]“ (S. 161) Dieser Gegenstand weist voraus auf den bekrönten Bettler in T XXI, der sich auf Krücken stützen muss, sowie auf die Requisite des Glücklichen Herrschers in T XXVII. Aber es handelt sich auch um einen Rückblick auf die Krücken des Lumpenvolks in T IV und den Bettler, der dem Jüngling in T II eine Krücke ins Netz (siehe wiederum Objekt 5!) flechtet. 13 + 14: Das „Ei mit einem welken Blatt daneben, jeweils mit *Ei* und *Blatt* betitelt“ (ebd.), stellt in diesem Arrangement eine Verbindung zu T XXII dar, in der es heißt: „Aus einem welken Blatt, einem weißen Ei, einer Vogelfeder traten ihm Welten [S. 210] um Welten entgegen.“ (S.

<sup>911</sup> Neben den Farben Himmelblau und Schwarz wird hier also auch Grün besonders hervorgehoben. Weitere Erwähnungen dieser Farbe im Buch erscheinen indes nicht in derselben Weise exponiert, wiewohl das „kupferne[ ], grünspanüberzogene[ ] Gesicht“ (S. 231) des Dschin als Formulierung originell anmutet.

<sup>912</sup> Die von den Kindern in T XXVIII u.a. mitgeführten Büchsen und ein „Blecheimer“ (S. 20) wirken unerheblich.

209f.) 15: Auf den ein Fernrohr benutzenden alten Seefahrer in T XXIII deutet das nächste Objekt, „ein Fernrohr aus schwerem Messing, das den Titel *Fernrohr* trägt“ (S. 161). 16: Es folgt „eine[ ] Peitsche [...], deren Schnur um den kurzen Stiel gewickelt ist. Der Titel heißt *Zirkuspeitsche*.“ (ebd.) Der Protagonist der XXIX. Traumvision verwendet eine solche, um sich Respekt zu verschaffen.

Der Leser, der die retrospektiven Bezüge erkennt, wird die übrigen womöglich als „Ankündigungen“ des Kommenden auffassen (oder sich fragen, ob er etwas überlesen bzw. vergessen hat). T XVIII führt ihm aber in dieser Hinsicht nur besonders eindrücklich den Zusammenhang der Texte vor Augen, der ihm schon vorher aufgefallen sein muss. Wie ich für die Lautsprecherstimme geltend machte, sind auch die Objekte bzw. die sich als reine Bezeichnungen selbst entwertenden Titel für die handelnden Figuren irrelevant, vielmehr haben sie eine Signalfunktion für den Rezipienten. So kann das Ehepaar nichts mit ihnen anfangen. Nur ein Kunstkritiker, der erst für ein Kind gehalten wird, das sich verlaufen hat, vermag die *Blechbüchse* als Meisterwerk zu erkennen und dessen Botschaft zu deuten. Dessen paradoxe Erklärung ist aber parodistisch gezeichnet.<sup>913</sup> So ergibt sich als Verweisstruktur (<< steht für einen Retentionen, >> für einen Protentionen forcierenden Bezug):

1. Schaf: XVII <<; 2. Staubwedel: III <<; 3. Wüstensand: XIII << und >> XX; 4. Brennende Fackel: VII <<; 5. Netz: II / III / XI << und >> XXIX; 6. Standuhr: IX / X <<; 7. Taubenschlag: XI <<; 8. Bombe mit Zeitzünder: IV << (+ selbstbezüglich XVIII); 9. Buchstaben: XV / XVI << und >> XIX / XX sowie die Farbe Grün: VIII << und >> XXVI / XXVIII / XXX; 10. Fischeaugen: >> XX; 11. Blechbüchse: ?; 12. Krücke: II / IV << und >> XXI / XXVII;<sup>914</sup> 13.+14. Ei + Blatt: >> XXII; 15. Fernrohr: >> XXIII; 16. Zirkuspeitsche: >> XXIX.

Daraus wird ersichtlich, dass zu Anfang von T XVIII (im Unterschied zum Ende) rückblickende Assoziationen vorliegen. Dies (wie auch der Umstand, dass das erste Objekt an die unmittelbar vorangehende Traumvision erinnert) erleichtert dem Leser das Erkennen des Prinzips. Nur die Blechbüchse bleibt ein leerer Verweis – gewissermaßen ein Irrweg oder eine Sackgasse in dem Labyrinth der Erzählung –, was überraschenderweise mit der Interpretation des Kritikers zusammenstimmt. Die Blechbüchse „kommuniziert“ nicht mit den

---

<sup>913</sup> „Zunächst“, erklärte der bärtige Kleine, „frage ich mich, was der Künstler uns mitteilen wollte. Und dann entscheide ich, ob die Mittel, die er dazu verwendet, seiner Mitteilung adäquat sind. Diese allseits geschlossene Büchse drückt die vollkommene Unmöglichkeit jeder Kommunikation aus. [...] Der Künstler teilt uns auf höchst eindrucksvolle Weise mit, daß es keine Möglichkeit der Mitteilung für uns gibt.“ (S. 160) Hierdurch werden jene ironisiert, die Kunst als „Verpackung“ einer Botschaft interpretieren, was Ende und Iser ablehnen.

<sup>914</sup> Sprachlich ließe sich auch „die Krücke seines [= des Beamten; B.S.] Schirms“ (S. 132; T XIII) hiermit als fernerliegender Bezug verbinden.

Traumvisionen und ergo auch nicht mit dem Leser.<sup>915</sup> Die übrigen Objekte aber spielen mit den sich bei ihm einstellenden Retentionen und Protentionen und gehen untereinander – über die mit ihnen verbundenen Geschichten oder weil sie demselben assoziativen Bereich angehören (z.B. „Netz“, Objekt 5, und „Fischaugen“, Objekt 10) – reflexive Bezüge ein.

#### 5.4 Anwendung von Kuhangels Synthese und Schlussfolgerungen

Die oben an 12. Position angeführte Krücke taucht auch auf dem letzten ins Buch integrierten Werk Edgar Endes auf, nämlich auf der Radierung *Der Bettelkönig* (r) aus dem Jahr 1936, auf dem ein Bekrönter in Gesellschaft einer Frau und eines Kindes (seiner Familie?) um Almosen zu betteln scheint und seine Krücke so hält, als ob er auf ihr musizieren wollte. Diese Gestalt könnte der unveröffentlichte Aufsatz des Malers *Über Tod und Auferstehung* (verfasst an der Schreibmaschine, teils handschriftlich korrigiert) erhellen, in dem er erläutert, wie der seit der Renaissance aus den Kräften seiner Persönlichkeit schaffende Künstler es zunächst nur mit Bruchstücken der Welt zu tun hat, da es ihm nicht gelingt, sie sich als ganzer zu bemächtigen:

Aus diesen Bruchstücken baut sich der Künstler nun seine neue Welt, diese vermochte er zu beherrschen. Aus dem reichen Kinde [= der Mensch im Paradieseszustand; B.S.] ist ein armer Mann geworden, ein König, ein Herrscher zwar, aber arm. Keine Bindungen hemmen ihn mehr, aber auch kein Weg führt zurück ins Paradies. Nur ein Weg blieb ihm noch, sein Weg.<sup>916</sup>

Die Gestalt des Bettelkönigs (eine Bezeichnung, die ich hier nach Edgar Endes Radierung übernehme) tritt sowohl in T XXVII auf, in welcher der im Stück gewaltsam abgesetzte Herrscher auf Hilfe angewiesen ist, als auch in dem im Bordellpalast spielenden Text (T XXI) sowie in T II, wo der einbeinige Bettler allerdings gar nicht mehr an einen König erinnert, wohl aber noch eine Krücke besitzt. Die entsprechenden Figuren sind sehr ähnlich gezeichnet bzw. einem gemeinsamen Vorbild nachempfunden.<sup>917</sup> Nicht über die Krücke, aber über die Einbeinigkeit ergibt sich eine Nähe zwischen ihnen und dem Feuerwehrmann in T XVIII, dessen „linkes Bein [...] in Höhe des Knies weggerissen [ist]“ (S. 161). Ende macht selbst auf Folgendes aufmerksam: „Vorher und Nachher sind bisweilen vertauscht: Der Einbeinige taucht schon anfangs auf [in T II; B.S.], verliert aber erst in der

---

<sup>915</sup> Man kann vergleichend Sedlářovás rudimentäre Skizze zu wiederholt auftauchenden Themen, Motiven und Figuren im *Spiegel im Spiegel* heranziehen, um zu sehen, wie das Buch zum Ziehen eigener Verbindungslinien animiert. (vgl. Sedlářová: *Michael Ende*, S. 96–106)

<sup>916</sup> E. Ende: *Tod und Auferstehung*, S. 5. Man bedenke die Lehren der Gnostik, die den Menschen als ein aus höheren Welten stammendes, „königliches“ Wesen begreifen, das in die irdische Wirklichkeit verbannt wurde.

<sup>917</sup> Eine noch weiter fortgetriebene Variation ohne königliches Attribut wäre das Bettelweib in T IV, das eine Krücke – zufällig und zugleich doch wie vorausdeutend auf die Verwundung des Feuerwehrmannes in T XVIII – auf den Fuß des Protagonisten setzt. (vgl. S. 49)

Mitte des Buches sein Bein u.s.w.<sup>918</sup> Die Durchdringungen sind in der Tat komplex: Bereits in T IV tritt ein Feuerwehrmann im Kontext einer Bombendetonation auf, dort jedoch als Hauptfigur. Zumal da die Schauplätze nicht identisch sind, bleiben die Zusammenhänge lose. Dem Glücklichen Herrscher in T XXVII wird bei seinem Sturz ebenfalls eine Gliedmaße abgeschlagen, denn sein „linker Fuß ist an dem steinernen Thron festgeschmiedet“ (S. 267). Zudem ist auch der Kutscher in T VI durch Einbeinigkeit gekennzeichnet. Alle diese Figuren scheinen insofern teils dem „Urbild“ des Bettelkönigs Edgar Endes nachempfunden, dem das linke (Unter-)Bein durch ein mutmaßlich hölzernes ersetzt wurde. Durch ein anderes Utensil weist noch eine weitere Figur eine Nähe zu dieser Gestalt auf: Der Straßenkehrer in T XXV findet im Rinnstein „ein[en] goldene[n] Reif, groß wie eine Krone“ (S. 246). Er erklärt den hier Trösterinnen genannten Huren: „Eure Königin [...] ist meine Frau.“ (S. 248) Hier sei daran erinnert, dass der (einbeinige!) Protagonist in T XXI, der die Hurenkönigin besucht, „eine Papierkrone“ (S. 189) trägt.

So knüpft sich an eine assoziative Querverbindung zwischen Text und Abbildung bzw. Text und Text (Krücke/Einbeinigkeit) ein weiteres symbolisch konnotiertes Element (Krone), welches wiederum eine Verbindung zu einer anderen Traumvision und dabei gewisse Verschiebungen der Konstellationen erkennen lässt (Bettelkönig: Geliebter >> Straßenkehrer: Mann). Dort, wo die Ähnlichkeit zwischen Personen in einem bestimmten Punkt sehr groß ist bzw. durch weitere Ähnlichkeiten ergänzt wird, legt der Text dem Leser somit eine Beziehung nahe und fordert ihn gleichsam dazu auf, die eine durch die andere zu deuten, da er jede als eine neue Facetten zeigende Variation desselben Grundtyps betrachten kann. Man beachte, dass die Krücke nicht durchgängig das Objekt ist, über das der Leser die jeweiligen Beziehungen herstellt; sie kann durch ein anderes Attribut bzw. Utensil ersetzt werden, was zur Folge hat, dass beide, wo immer sie auftauchen, sich gegenseitig assoziativ „mitzitieren“. Hat man dieses zugrundeliegende Prinzip erkannt,<sup>919</sup> wird einem klar, dass das Spiel des In-Beziehung-Setzens von Haupt- und Nebenfiguren durch deren Akzidenzien sich potenziell in unendlichen Variationen weitertreiben ließe. Indem aber nirgends gesagt wird, wie sich die Zusammenhänge erklären lassen, der Text also mit einer Vielzahl von Leerstellen operiert, lässt er die Konkretisierung und Deutung des Erzählten weitgehend dem Leser offen.

Dies lässt sich treffend mit Kuhangels Synthese von Ecos „Offenheit der Zeichen“ mit Isters Leerstellen-Theorie erläutern. Erinnert sei an ihre Bemerkungen zum „Symbol“:

---

<sup>918</sup> <http://www.oobe.ch/ende02.htm>. (Brief Endes an Zurfluh, 25.08.1988)

<sup>919</sup> Person P1 hat ein auffälliges Merkmal M. Person P2 besitzt dieses Merkmal M ebenfalls und darüber hinaus noch den für sie charakteristischen Gegenstand G. Eine dritte Person stünde auch in Bezug zu P2 (unmittelbar) und P1 (mittelbar), wenn sie nicht über das Merkmal M, sondern nur über den Gegenstand G verfüge (usw.).

Einerseits entsteht das Symbol erst durch den jeweiligen Text, und im Entstehen wird sein gesamtes Potential an symbolischen Bedeutungen aufgerufen. Andererseits schränkt der Kotext die zu aktivierenden Bedeutungen ein. Dies läuft freilich nicht auf Eindeutigkeit hinaus. Jedoch werden der Offenheit des Symbols durch den konkreten Text durchaus Grenzen gesetzt.<sup>920</sup>

Nun trägt die Verknüpfung einzelner semantisch aufgeladener, d.h. symbolischer Attribute (Krücke-Einbeinigkeit-Papierkrone ...) bei gleichzeitig hohem Ausmaß an Leerstellen dazu bei, dass die Bedeutungsfülle des einzelnen Symbols nicht nur offengehalten, sondern noch weiter angereichert wird und zu dessen Deutung mehrere Kontexte heranziehbar sind; man könnte auch von einem gesteigerten Informationszuwachs im Sinne Eco sprechen. Das Symbol „Krone“ wäre in Form der Papierkrone z.B. auch den Träger und somit die mit ihm verknüpften Gestalten ironisierend interpretierbar. Es ist richtig, wenn Klimek von einem „einzigem Oszillieren der Bedeutungen und damit assoziierten Bilder“<sup>921</sup> spricht. Es bleibt dem Leser überlassen, die semantische Überdeterminierung im Lektüreakt auf eine für ihn gültige, konkrete Bedeutung zu reduzieren, also den Text zu sich in Beziehung zu setzen.<sup>922</sup> Die Funktion der Leerstellen zwischen den Texten und innerhalb derselben lässt sich bestens mit Kuhangel beschreiben: „Ein in starkem Maße mit Leerstellen durchsetzter Begriff wird ein Symbol in größerer Offenheit präsentieren als ein Text, dessen Leerstellen auf ein Minimum reduziert sind.“<sup>923</sup>

Daraus ergibt sich, dass die Textgestalt als Ganzes – in Fülle und Leere – den Leser anspricht und die Bedeutungskonstitution nicht nur „mechanisch“ durch (freilich mögliches) Einpassen privater Erfahrungen in vorhandene „Lücken“ erfolgt. Vielmehr aktualisiert er den ästhetischen Gegenstand in der Vorstellung als eigene Schöpfung und konkretisiert ihn auf sich bezogen. Darin, wie er dies insgesamt tut, ist zu erkennen, wie er auf den Text antwortet bzw. sich in diesen einbringt – was er mit dem Text macht und was der Text mit ihm macht. Wenn man so will, mag man diese Auffassung eine „organische“ nennen, insofern sie das komplexe Ineinanderwirken unterschiedlicher Aspekte (Fülle und Leere) berücksichtigt.

Aus dem bis dahin Erbrachten geht auch hervor, dass *Der Spiegel im Spiegel* als Beispiel einer Poetik gesehen werden kann, die (wie Eco in Anlehnung an Pousseur schreibt),

---

<sup>920</sup> Kuhangel: *Der labyrinthische Text*, S. 161.

<sup>921</sup> Klimek: *Künstlerische Labyrinth*, S. 17.

<sup>922</sup> Er könnte sich dabei auch überleitende Geschichten ausdenken, um Verbindungen herzustellen, aber es wäre keineswegs nötig, dass er es tut, da es letztlich nicht auf eine handlungslogische Verkettung ankommt.

<sup>923</sup> Kuhangel: *Der labyrinthische Text*, S. 163. Als eigenes Beispiel führt sie ebd. Kafkas *Schloss* an: „Durch das Zusammenspiel und den Gegensatz aller Zeichen des Romans und der aus ihnen gebildeten Textsegmente entstehen in besonderem Maße Leerstellen, die den Kotext prägen. Dieser Kotext schränkt das Bedeutungspotential des Schlosses als Symbol nicht ein, sondern reichert es im Gegenteil an; so kann es sich in mehrdeutiger Weise entfalten. Die auf Leerstellen zurückzuführenden unterschiedlichen Deutungsmöglichkeiten des Romangeschehens konvergieren im Symbol des Schlosses.“

bestrebt ist, „im Interpretieren ‚Akte bewußter Freiheit‘ hervorzurufen, ihn zum aktiven Zentrum eines Netzwerkes von unausschöpflichen Beziehungen zu machen“<sup>924</sup>. Es geht nicht (wie beim offenen Kunstwerk ersten Grades) um „Integrations- und Ergänzungsmechanismen“<sup>925</sup>, die dem Leser das Erkennen der Form gestatten (die beim *Spiegel im Spiegel* als ganze eben nicht eindeutig als ideale Gestalt rekonstruierbar ist), sondern um das „Erfassen jenes ständig offenen Prozesses, der es gestattet, stets neue Umrisse und neue Möglichkeiten für eine Form wahrzunehmen“<sup>926</sup>. Nicht um die „Kontemplation der wiedergefundenen Ordnung“<sup>927</sup>, sondern (im Sinne des offenen Kunstwerks zweiten Grades) weniger um „ein Vorhersehen des Erwarteten, als ein Erwarten des Unvorhergesehenen“<sup>928</sup>. Die Rezipienten erleben die „offene Disponibilität des Gesamtprozesses“<sup>929</sup> idealiter als reizvoll. Eco erkennt somit im offenen Kunstwerk das Potenzial des „Sichausprägen[s] einer Kultur, für die gegenüber dem Universum der wahrnehmbaren Formen und interpretativen Operationen die Komplementarität unterschiedlicher Anschauungsweisen und Lösungen möglich ist“<sup>930</sup>, wobei auch die „Diskontinuität der Erfahrung“<sup>931</sup> (kein einheitlicher Handlungsträger!) gerechtfertigt ist. Für die „Organisierung des Stoffes der Wahrnehmung“<sup>932</sup> gibt es kein „Gesetz, das eine absolut identische Lösung vorschreibt“<sup>933</sup>, vielmehr werden die vollzogenen Entscheidungen als gültig angesehen, „gerade insofern sie einander widersprechen und ergänzen, sich dialektisch gegenüberstehen und so neue Perspektiven und umfassendere Informationen erzeugen“<sup>934</sup>. Mit Iser gesprochen präsentiert sich „eine Möglichkeitsvielfalt, wodurch die Anschließbarkeit der Schemata zu einer Selektionsentscheidung des Lesers wird“<sup>935</sup>, wie ich anhand der Entwicklungskomplexe zeigte. Dieser erkennt während der Lektüre, dass sich potenziell an jedes Detail eine Vorausdeutung oder Reminiszenz knüpfen könnte, und wird so zu manchen Vorhersagen oder rückblickenden (wechselseitigen) Deutungen veranlasst, die unter Umständen auch in die Irre gehen können oder zu revidieren sind.<sup>936</sup> Nochmals sei an Endes Aussage erinnert, dass es ihm darum gegangen sei, „den Leser

---

<sup>924</sup> Eco: *Das offene Kunstwerk*, S. 31.

<sup>925</sup> Ebd., S. 138.

<sup>926</sup> Ebd., S. 139.

<sup>927</sup> Ebd., S. 148.

<sup>928</sup> Ebd.

<sup>929</sup> Ebd., S. 149.

<sup>930</sup> Ebd., S. 152.

<sup>931</sup> Ebd.

<sup>932</sup> Ebd.

<sup>933</sup> Ebd.

<sup>934</sup> Ebd.

<sup>935</sup> Iser: *Der Akt des Lesens*, S. 286.

<sup>936</sup> Der Text kann Verbindungen auch dann gestatten, wenn es vom Autor nicht beabsichtigt war. Der Leser stellt fest, dass mehrfach ein mandeläugiges Mädchen zu den agierenden Personen zählt (nämlich in T VI und T

sozusagen zu einem freien Spiel einzuladen, bei dem Vorstellungs- oder Bewußtseinsinhalte ständig aufgelöst oder verwandelt werden, sodaß man sich an ihnen nicht mehr festhalten kann, und eben dadurch das Bewußtsein auf sich selbst [sic!] verwiesen und seiner selbst gewahr wird<sup>937</sup>. Dazu soll offenbar gerade die Fremdartigkeit der Texte beitragen:

„Wenn man behauptet, etwas ‚verstanden zu haben‘ oder ‚erklären zu können‘, so meint man ja im allgemeinen damit, daß man es auf etwas vorher schon Bekanntes, Altvertrautes zurückführen kann. [...] Wiedereinmal hat man Bewußtseins-Inhalt mit dem Bewußtsein selbst verwechselt.“<sup>938</sup>

Dass wir es nicht nur mit einem offenen Kunstwerk zweiten Grades, sondern – in Kuhangels Begriffen – mit einem (selbstreflexiv) offenen Werk zu tun haben, ergibt sich zunächst daraus, dass die Strukturprinzipien des Buches schon im Titel bzw. Untertitel und im programmatischen Klappentext anklingen. Dieser verweist darauf, auf welche Weise die labyrinthische, „nicht kausallogisch[e], sondern eher musikalisch[e]“ Struktur des Werkes erzeugt wird: „Bilder und Figuren, die vorerst nur am Rande auftauchen, werden später zu Zentralmotiven und Hauptfiguren. Ein labyrinthisches Gebilde entsteht dabei, das den Leser durch verschiedene Gänge führt, indem der eine Weg dem anderen vorgezogen wird.“<sup>939</sup> Und in der Tat: Wie gezeigt, erhalten die z.B. über semantische Affinitäten oder analoge Beziehungskonstellationen korrespondierenden Bilder und Figuren den Rang von Strukturelementen, wobei eine Vielzahl von Verbindungsmöglichkeiten entsteht. Und dieses Prinzip der Verwandlung von einer Realität in die andere wird an manchen Stellen exemplarisch thematisiert, so durch die Kunst des „Traumwandeln“ in T XXVI, die darin besteht, in eine andere Wirklichkeit wechseln zu können und sich dabei möglichst viele Optionen offenzulassen, wie der Knabe im Seiltänzerkostüm erklärt. (vgl. Kap. 6.3)

Jede Traumvision ist also transzendierbar auf die vorangehende, die folgende und andere hin (einschl. der Bilder), doch bleiben die an der Textoberfläche angedeuteten Beziehungen geheimnisvoll. Die Transzendierbarkeit korrespondiert mit der teils expliziten, teils impliziten Forderung, die Realität des jeweiligen Traumes zu überschreiten. Anstelle der die Phantastik kennzeichnenden Konfrontation zweier Realitätsebenen rückt – insgesamt gesehen – die Koexistenz unterschiedlicher (sich teils berührender oder durchdringender) Weltentwürfe, die (frei nach Rilke) zu einer „Welt(innen)raumfahrt“ einladen.

---

XXVI sowie mit der Variation „Neumondaugen“ (S. 207) in T XXII). Die Fischaugen des Protagonisten in T XX und die „fischigen Augen“ (S. 46) des Ganoven in T IV wirken dagegen wie ein zufälliger Anklang.

<sup>937</sup> <http://www.oobe.ch/ende02.htm>. (Brief Endes an Zurfluh, 25.08.1988)

<sup>938</sup> Ebd.

<sup>939</sup> Ende äußert sich ähnlich: „Jede Geschichte spiegelt sozusagen ein Element der vorausgehenden Geschichte und verwandelt es. Figuren und Bilder sind in einem ständigen Fluß der Veränderung.“ (ebd.)



In diesem Kontext sind Iser's Ausführungen über die Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen Traum und literarischem Fingieren von Interesse, die er in *Das Fiktive und das Imaginäre* und schon zuvor in *Fingieren als anthropologische Dimension der Literatur* behandelt. Er stellt fest, dass sich „literarisches Fingieren [...] [durch konventionsstabilisierte Signale; B.S.] als solches [entblößt], was sich das Lügen nicht leisten kann“<sup>940</sup>. Es unterscheidet sich insofern auch vom Traum, den er gemäß Gordon Globus' experimentellen Untersuchungen als „schöpferische[n] Vorgang [...], in dem jedesmal eine Welt von neuem geschaffen wird“<sup>941</sup>, begreift. Den Träumer sieht er mit Eduard Dreher „in einen Traumerleber und in einen Traumspieler gespalten, der die von ihm geschaffenen Welten ständig auch erleidet“<sup>942</sup> und insofern gefangen ist, als dass er sich „nicht an den Horizont der von ihm erzeugten Welten zu versetzen [vermag], um zu sehen, was er hervorgebracht hat“<sup>943</sup>; auch im luziden Träumen könne er sich nur des Traumzustands selbst vergegenwärtigen. Anders als das Träumen aber gestattet das vollbewusste „literarische[ ] Fingieren ein Überschreiten solcher Gebundenheiten“<sup>944</sup>, es „gibt sich [...] durch seine Kennzeichnung des Als-ob immer als Schein zu erkennen“<sup>945</sup>. Die entsprechende Doppelsinnstruktur (was eigentlich gemeint ist, drückt der Traum anders aus, er offenbart durch Verschweigen und Verbergen) versetzt den Leser in einen ek-statischen Zustand: „Denn sich gegenwärtig zu sein und sich so zu nehmen, als ob man ein anderer sei, ist ein ekstatischer Zustand.“<sup>946</sup> In der Literatur sieht Iser die Chance, „[u]ns als die Möglichkeiten unserer selbst zu entfalten, ohne diese in der jeweiligen Pragmatik der Lebensvollzüge zu verbrauchen“<sup>947</sup>, und fragt, ob durch die eröffneten Spielräume „das im Fingieren freigesetzte Spielen zu einem solchen wird, das gegen jedwede Bestimmung einer zwangsläufigen Einschränkung spielt“<sup>948</sup>. Es könne eine Antwort auf die Vermutung des griechischen Arztes Alkmaion sein, wonach der Mensch sterben müsse, weil Anfang und Ende unverknüpfbar seien. Dies wäre „zwar nicht überschritten, wohl aber illusionär verschoben“<sup>949</sup>.

Die Struktur des Buches führt dem Leser den von Iser skizzierten Vorgang plastisch vor Augen bzw. macht ihm diesen in besonderer Weise erlebbar. Der Text bietet ihm, oft

---

<sup>940</sup> Iser: *Fingieren als anthropologische Dimension der Literatur*, S. 10.

<sup>941</sup> Ebd., S. 20.

<sup>942</sup> Ebd., S. 21.

<sup>943</sup> Ebd.

<sup>944</sup> Ebd.

<sup>945</sup> Ebd.

<sup>946</sup> Ebd., S. 16.

<sup>947</sup> Ebd., S. 30.

<sup>948</sup> Ebd.

<sup>949</sup> Ebd. Jan Erik Antonsen erörtert in seiner *Poetik des Unmöglichen*, S. 43f., ob sich der Ursprung des Erzählens vom schamanischen Ritual der Seelenreise herleite, und bemerkt in diesem Kontext in Iser's Sinne, dass im Unendlichen das (Alkmaions Grenzziehung übersteigende) „Urphantasma“ liegen könnte.

vermittelt durch die Perspektive der agierenden (Identifikations-)Figuren, die Möglichkeit sich innerhalb traumähnlicher Wirklichkeiten zu erleben und doch im ek-statischen Zustand eine übergeordnete Sichtweise einzunehmen, denn im Prozess der Lektüre überschreitet (transzendiert) er fortwährend die Grenzen des jeweiligen Traumszenarios und vermag sich sukzessive einen Überblick über sämtliche traumartigen Realitätsentwürfe zu verschaffen, die dadurch in ihrer Relativität erscheinen. Dies wird gerade auch an T XXIX deutlich. Einerseits kann er sich mit dem Protagonisten identifizieren, der dem Traum, in dem er sich als Gefangener wähnt, entkommen will, andererseits – als Vorstellender – mit dem von diesem angesprochenen und angeklagten Träumer. Zuletzt präsentiert das Buch dem Leser den in der äußeren Realität nicht als möglich geltenden Zusammenfall von Anfang und Ende: „Man kann das Buch entweder von vorne nach hinten lesen oder von hinten nach vorn, also mit der letzten Geschichte beginnend, da es zyklisch aufgebaut ist und der Schluß sich wieder auf den Anfang bezieht.“<sup>950</sup> So ist das Werk in sich geschlossen, jedoch zum Leser hin geöffnet.

In der oben aufgezeigten Struktur des Buches zeichnet sich ein Prozess des Werdens und Vergehens von „Welten“ ab, sofern man mit Welt die jeweils anders beschaffene Realität bezeichnet. Mit jeder Traumversion wird eine neue in Szene gesetzt, die sich als umgeschaffene frühere Weltversion bezeichnen lässt. Eine verbindliche Bezugswelt innerhalb des Textes, die Maßstab für alle übrigen wäre, gibt es nicht. Diese Struktur ist insofern interessant, als sie Parallelen zeigt zu Nelson Goodmans Konzept der „Weisen der Welterzeugung“, anhand dessen Iser in *Das Fiktive und das Imaginäre* Gedanken zum „Textspiel“ entwickelt. Für Goodman ist jede Realität konstruiert, sowohl in der Wissenschaft als auch in der Kunst. So formuliert Iser: „Die erzeugten Welten sind keine möglichen Alternativen zu der einen Welt, vielmehr haben sie alle den gleichen Status und sind weder mögliche noch unmögliche, im Blick auf eine als real vorausgesetzte Welt.“<sup>951</sup> Die neuen Versionen von Welt entstehen aus den alten durch Gewichten, Tilgen, Ergänzen und Ordnen. Die übliche Perspektive wird umgedreht, indem die Fakten der Realität sich somit als aus der Fiktion hergeleitet präsentieren. Erhebt dieser Konstruktivismus nun „das Kunst-[S. 276]werk zur Gleichrangigkeit mit wissenschaftlichen Theorien und allen anderen Symbolsystemen, durch die Weltversionen erzeugt werden“<sup>952</sup>, so handelt es sich bei ihm doch um einen Sonderfall. Denn „die Version wird dort zur Kunst, wo sich dieses Spiel als es selbst präsentiert“<sup>953</sup>, woraus sich ergibt, dass „sich geradezu von einer gesteigerten Bedeutsamkeit

---

<sup>950</sup> <http://www.oobe.ch/ende02.htm>. (Brief Endes an Zurfluh, 25.08.1988)

<sup>951</sup> Iser: *Das Fiktive und das Imaginäre*, S. 263.

<sup>952</sup> Ebd., S. 275f.

<sup>953</sup> Ebd., S. 278.

reden [ließe], da das Kunstwerk die Weltherstellung zu exemplifizieren vermag<sup>954</sup>. In einem literarischen Kunstwerk entfaltet sich „ein Spiel wechselseitigen Auf- und Abblendens“<sup>955</sup>, denn „die angespielten oder zitierten Textsegmente treten in wechselnde Beziehungen sowohl zu ihrem alten Kontext, aus dem sie herausgelöst worden sind, als auch zu ihrer neuen Umgebung, in die sie hineinverpflanzt wurden“<sup>956</sup>. Eine gleitende, sich verzweigende Differenz, die eine gesteigerte syntaktische und semantische Dichte herbeiführt, „[fächert] die Symbole so in das Spektrum ihrer Aspekte aus [...], daß multiple Beziehbarkeiten entstehen“<sup>957</sup>, wobei eine Doppelung vorliegt, insofern die neuen Bedeutungen die durchgestrichenen alten und deren Kontexte immer mit aufrufen. Dies zeigt (anders als es nach Kuhangels Lesart scheinen könnte) hier zum einen ein Bewußtsein Iser's von der durch ihren Kontext genutzten Offenheit der Zeichen und lässt sich zudem auf die deutlich herausgestellten Textelemente im *Spiegel im Spiegel* (Beispiel: Krücke) anwenden, denen Spuren anderer Geschichten eingeschrieben sind oder die als Spuren anderer Geschichten verstanden werden können; ja „je bedeutsamer das entsprechende Segment ist, desto mehr Spuren werden sich in ihm kreuzen. Markiert die Spur die Differenz der Segmente sowie deren wechselseitiges Eintragen ineinander immer zugleich, dann eröffnet der Kombinationsakt jedes Segment zu einem Spielraum.“<sup>958</sup> Resultat ist eine „Serialität der Kombinationen, durch die es gelingt, Begrenzung und Endlosigkeit zu einem integrativen Verlauf zu entfalten“<sup>959</sup>. Was Iser hier allgemein über die Konstruktion von Realität referiert und auf Kunst und Literatur anwendet, gilt gesteigert für den *Spiegel im Spiegel*, insofern dieser viele Weltversionen präsentiert und zahlreiche Relationierungen erzeugt, welche das Bedeutungsspektrum einzelner Segmente ausfächern und erweitern. Unabhängig davon, ob die Analogie zwischen Kunstproduktion und „Weltkonstruktion“ so weit getrieben werden kann wie bei Goodman, ergibt sich, was den *Spiegel im Spiegel* anbetrifft, aber durchaus eine nicht beliebige Referenzwelt, auch wenn gerade sie ausgespart bleibt: die des Lesers.<sup>960</sup>

---

<sup>954</sup> Ebd., S. 276.

<sup>955</sup> Ebd., S. 389.

<sup>956</sup> Ebd., S. 389.

<sup>957</sup> Ebd., S. 277.

<sup>958</sup> Ebd., S. 390.

<sup>959</sup> Ebd., S. 456.

<sup>960</sup> Nach Goodmans Kriterien würde das Buch aufgrund der syntaktisch-semantischen Dichte, die sich aus seinen durch Differenz konstruierten Verzweigungen ergibt, zuhöchst Kunstcharakter aufweisen.

## 6. Der ‚Lector in fabula‘ bzw. die Leserrolle im ‚Spiegel im Spiegel‘

### 6.1 Die Aktivierung des Lesers in T I

VERZEIH MIR, ICH KANN NICHT LAUTER sprechen.  
Ich weiß nicht, wann du mich hören wirst, du, zu dem ich rede.  
Und wirst du mich überhaupt hören?  
Mein Name ist Hor. (S. 9)

Mit diesen unmittelbar wirkenden Sätzen beginnt T I. Die dargestellte Welt hat nicht nötig, legitimiert, d.h. argumentativ begründet zu werden – sie ist, was sie ist: „Ein merkwürdiger Vorgang wird kommentarlos [sic!] geschildert.“<sup>961</sup> Für die Betrachtung dieses Textes soll hier der Gesichtspunkt maßgeblich sein, dass die Wirkungsästhetik nach Iser grundsätzlich jedes literarische Werk als eine spezifische Form der Kommunikation ansieht, bei der Text und Leser nicht wie Sender und Empfänger in einem gemeinsamen situativen Kontext, sondern in einem asymmetrischen Verhältnis zueinander stehen. Dies bedeutet, dass das erst durch literarische Mittel aufgebaute Gesprächsgeschehen – anders als bei sich verbal austauschenden Personen – nicht in einer allseits geteilten Gegenwart, sondern auf unterschiedlichen zeitlichen bzw. räumlichen Ebenen stattfindet und sich als entpragmatisierter illokutionärer Sprechakt begreifen lässt. Durch die Form der direkten Anrede gibt sich T I von vornherein als Botschaft an einen nicht näher bestimmten Empfänger zu erkennen. Ein gemeinsamer Kontext fehlt. Die nachgeschobenen Fragen Hors zeigen, dass ungewiss ist, wann der Adressat seine Worte vernimmt („Ich weiß nicht, wann du mich hören wirst, du, zu dem ich rede.“, S. 9), ja ob dies je geschieht. Der wie in der Schwebe gehaltene, in den leeren Raum gesprochen wirkende Text scheint auf der Metaebene die kommunikativen Aspekte jeder Form von Literatur und (selbst-reflexiv) das auf Einbezug des Lesers zielende Konzept des *Spiegel im Spiegel* im Besonderen zu thematisieren. Das kommunikative Verhältnis zwischen Text und Leser ist zwar weder expliziter noch vordergründiger Gegenstand der Traumvision, jedoch sind die Formulierungen Hors geeignet, entsprechende Reflexionsprozesse anzustoßen.<sup>962</sup> Freilich handelt es sich bei dem Adressaten seiner Anrede nicht um die etwa für die Romane des 19. Jahrhunderts typische, ausdrückliche Hinwendung an einen fiktiven Leser seitens des (allwissenden) Erzählers. Unzweifelhaft aber dürfte sein, dass der konkrete Leser sich wegen der direkten Ansprache gemeint und in das inszenierte Kommunikationsgeschehen einbezogen als „Teil“ der virtuellen Welt fühlen wird. Er sieht sich mit einer ihm zugewiesenen Rolle bzw. Rezeptionshaltung konfrontiert. Dieser

---

<sup>961</sup> <http://www.oobe.ch/ende02.htm>. (Brief Endes an Zurfluh, 25.08.1988)

<sup>962</sup> Auch hieran zeigt sich, wie nahe viele der in Endes Werk verarbeiteten Gedanken zur Wirkungsästhetik stehen, ohne dass der Autor sich (soweit bekannt) intensiv mit ihr befasst und sie als Anregung begriffen hätte.

Eindruck bleibt, da der Text kontinuierlich eine intime Gesprächssituation suggeriert. Durch den so konditionierten Leserblickpunkt wird erreicht, dass der Rezipient in gesteigerter Bewusstheit verfolgt, wie „Sinnkonstitution und Konstituierung des lesenden Subjekts [...] zwei in der Aspekthaftigkeit des Textes miteinander verspannte Operationen [sind]“<sup>963</sup>.

Der Text forciert bzw. erleichtert ihm die Identifikation mit dem Adressaten zudem durch einen Mangel an Konkretheit. Iser schreibt zu Recht, „daß der Leserblickpunkt nicht von der Erfahrungsgeschichte möglicher Leser bestimmt sein kann, wenngleich eine solche auch nicht gänzlich abgeblendet sein darf. Denn erst wenn der Leser aus seiner Erfahrungsgeschichte herausgehoben wird, kann etwas mit ihm geschehen.“<sup>964</sup> So tritt hier in der Charakterisierung des Angesprochenen das Konkrete hinter das Allgemeine zurück. Man erfährt z.B. weder etwas über das Alter noch das Geschlecht des Gemeinten. Sein Äußeres bleibt unbestimmt, sein räumliches bzw. zeitgenössisches Umfeld wird ebenso ausgespart. Hor könnte hierauf auch gar keinen Bezug nehmen, da er sich über die Identität des Angesprochenen nicht im Klaren ist. Damit erscheint der Adressat wie ein „Platzhalter“ oder eine Hohlform, potenziell durch jeden Leser besetzbar, da dieser höchstwahrscheinlich kein mit seiner Person nicht übereinstimmendes Attribut vorfindet.

Angesichts dessen möchte ich die These formulieren, dass T I auf den Modell-Leser (Eco) aufmerksam macht, wie er per definitionem durch die Erzählstrategien des Textes bedingt wird. Zwar kann nicht definitiv entschieden werden, welcher Begriff aus dem theoretischen Vokabular Ecos oder Isers am zutreffendsten sein könnte, wie anhand von Kuhangels Darlegung der unscharfen Termini bei Eco, die mit denjenigen Isers nicht deckungsgleich sind, leicht zu ersehen ist. So belegt sie mit Zitaten, dass der Modell-Leser für Eco einerseits anscheinend „außerhalb des Textes angesiedelt ist als ein empirischer Leser, der alle geforderten Bedingungen erfüllt“<sup>965</sup>, während andererseits „das Wesen des Modell-Lesers innertextlich und insofern abstrakter zu verstehen ist“<sup>966</sup>. Die methodische Notwendigkeit der Abgrenzung zum empirischen Leser anerkennend, sieht sie Ecos Begriff doch nur als sinnvoll an, „wenn ihm letzten Endes die Ausrichtung auf den empirischen Leser eingeschrieben ist“<sup>967</sup>. Seine begriffliche Unschärfe aber macht auch einen Vergleich mit Isers Konzept des impliziten Lesers schwierig. Kuhangel widerspricht Eco ausdrücklich darin, dass dieser im Unterschied zum Modell-Leser auf die Offenheit von Literatur und Freiheit der Interpretation ziele. Auch Ecos Gleichsetzung des Modell-Lesers mit Isers Leserfiktion gilt

---

<sup>963</sup> Iser: *Der Akt des Lesens*, S. 246.

<sup>964</sup> Ebd.

<sup>965</sup> Kuhangel: *Der labyrinthische Text*, S. 172.

<sup>966</sup> Ebd.

<sup>967</sup> Ebd.

ihr als zu hinterfragen, da es sich bei letzterer um eine besondere Perspektive des Textes handelt, die von Erzähler, Figuren und Handlung zu unterscheiden, aber nicht mit der Leserrolle gleichzusetzen ist. Diese Aspekte treffen jedoch nicht auf den Modell-Leser zu, der „sich aus dem Zusammenspiel aller Textelemente und Textperspektiven als Gesamtstrategie des Textes [...] als die tatsächliche Erwartung des Textes an den Leser [ergibt]“<sup>968</sup>.

Wiewohl diese Begrifflichkeiten nicht definitiv geklärt und voneinander abgegrenzt sind, sehe ich den Begriff des Modell-Lesers als den passendsten an, denn in dem abstrakten Du, an welches Hor sich wendet, drückt sich im übertragenen Sinne die Vorstellung aus, wie der Leser beschaffen sein müsste, um die ihm angebotene Rolle (der, wie ich noch zeigen werde, hier zugleich die Freiheit bzw. schöpferische Beteiligung des Rezipienten eingeschrieben ist) idealer Weise auszufüllen. In Iser's Begriffen dürfte dem „Modell-Leser“ m.E. der Terminus der durch die Erzählstrategien des Textes konturierten Leserrolle am nächsten kommen. Dieser nämlich muss der Rezipient sich anverwandeln, „soll der Sinn zur Bedingung des Textes und nicht zu der des Leserhabitus konstituiert werden“<sup>969</sup>. Denn die Leserfiktion ist nur ein besonderer Blickpunkt des Textes, der sogar gegen die intendierte Leserrolle eingenommen werden kann. Auch Bonnemann betont: „Die Leserfiktion ist ein ‚mutmaßlicher Leser‘, genau genommen nur eine zusätzliche Perspektive, die mit anderen Textperspektiven in ein Verhältnis gesetzt ist, während der Terminus ‚Leserrolle‘ oder auch ‚impliziter Leser‘ die im Text angelegte Konstitutionsaktivität des Lesers meint.“<sup>970</sup> Für T I gilt in besonderem Maße, dass der Empfänger (= Leser) als Mitschöpfer immer schon mitgedacht ist, denn Hor formuliert demgemäß sein paradox anmutendes Anliegen:

Ich bitte dich, lege dein Ohr dicht an meinen Mund, wie fern du mir auch sein magst, jetzt noch oder immer. Anders kann ich mich dir nicht verständlich machen. Und selbst wenn du dich herbeilassen wirst, meine Bitte zu erfüllen, es wird genügend Verschwiegenes bleiben, was du aus dir ergänzen muß. Ich brauche deine Stimme, wo meine versagt. (ebd.)

Der Grund dafür ist, dass Hor einen unendlich scheinenden Bau bewohnt. Sedlářová bemerkt treffend: „Die Räume sind leer. Auf der einen Seite geben sie unserer Vorstellungskraft in der Traumwelt vielerlei Möglichkeiten, aber auf der anderen geben sie dem Leser auch ein Gefühl des Verlorenseins.“<sup>971</sup> Der Bau wird „auf grausame Art hellhörig“ (S. 10) genannt, insofern in ihm „jedes laut gesprochene Wort ein schier nicht mehr endendes

---

<sup>968</sup> Ebd., S. 174.

<sup>969</sup> Iser: *Der Akt des Lesens*, S. 248.

<sup>970</sup> Bonnemann: *Der implizite Leser*, S. 17.

<sup>971</sup> Sedlářová: *Michael Ende*, S. 25. Sie meint ebd., dass sich in Hor und seiner Behausung das kollektive Unbewusste, aber auch die (das moderne Leben kennzeichnende) Erfahrung der Einsamkeit ausdrücken.

Echo auslöst“ (S. 9). Es fügt Hor Qualen zu, „auf diese Weise mit seiner Vergangenheit zusammenzutreffen“ (S. 10). Deshalb ist es ihm zur Gewohnheit geworden, „seine Stimme – wenn überhaupt – nur unterhalb jener schwankenden Grenze zu gebrauchen, von der an sie ein Echo erzeugen könnte“ (ebd.), und diese „liegt nur wenig über der völligen Stille“ (ebd.).<sup>972</sup> Die Konsequenz besteht im Verlust oder vielmehr der nicht näher beschriebenen Umwandlung seiner einstigen Artikulationsfähigkeit. Hors „Sprachorgane sind durch das viele Verschweigen geschwunden – sie haben sich umgebildet“ (ebd.). Das „Verschweigen“, von dem hier die Rede ist, lässt sich nicht nur auf Hors Verhalten beziehen, sondern auch als Erzählstrategie des Textes erkennen. Umso mehr kommt es auf den Beitrag des Lesers an. Hat er erkannt, dass sich die oben im Block zitierten Sätze auch auf sein Verhältnis zum Text beziehen lassen, kann sein Bewusstsein für die Bedeutung seiner Beteiligung gesteigert werden. Er soll gleichsam „aktiviert“ werden. Durch seine Lektüre konkretisiert er das sich in Andeutungen aussprechende Werk zu einer sinnhaften Gestalt. Derart eingestimmt, wird er diese Rezeptionshaltung für die folgenden Texte übernehmen.<sup>973</sup>

Von Beginn an bedeutet die Erfüllung von Hors Bitte zugleich, sich auf einen Prozess einzulassen, dessen Ausgang völlig ungewiss ist. Ohne zu wissen, weshalb er dies tun sollte, erfährt der Leser erst nach und nach, wer sich unter dem Namen Hor an ihn wendet. Die Informationen bieten jedoch Anlass zu neuen Fragen, ebenso die wechselnden Erzählsituationen.<sup>974</sup> Die Passagen, in denen Hor sich in der Ich-Form an jenes „Du“ wendet oder über seine eigenen Worte reflektiert, sind unterbrochen von solchen, in denen ein zweiter, unbestimmter Erzähler in der dritten Person (und gleichfalls im Präsens) über Hors einsames Dasein berichtet; zur (nicht immer möglichen) Abgrenzung von diesem „Erzähler“ soll der sich in der ersten Person artikulierende Hor als „Sprecher“ bezeichnet werden. Durch diese „Stolpersteine“ entsteht eine Entautomatisierung der Lektüre, denn die durch diesen Wechsel angelegte Perspektivierung des Textes führt beim Leser zur Vorstellungserschwerung. Er muss im Versuch der Konsistenzbildung die jeweiligen Textsegmente aneinander anschließen. Hierin wird er zudem behindert durch den Umstand, dass sowohl Erzähler als auch Sprecher nicht eindeutig bzw. nicht widerspruchsfrei sind.

---

<sup>972</sup> Die nur als Stimme existierende Uyulála in der *Unendlichen Geschichte* ist allein an einem Ort der Stille vernehmbar. Um Hor zu verstehen, muss der Leser von T I einen solchen in seinem eigenen Inneren herstellen.

<sup>973</sup> Mit etwas spekulativem Vorstellungsvermögen könnte der Leser die Textinhalte der Traumvisionen als die Hor überfallenden Erinnerungen deuten, die durch die „Masken“ unterschiedlicher Erzähler mitgeteilt werden.

<sup>974</sup> Es gilt angesichts dieses konkreten Beispiels Franz K. Stanzels allgemeine Feststellung, dass „[j]ede Anstrengung, die Mittelbarkeit des Erzählens zu gestalten, [...] die ganz spezifische Möglichkeit eines Werkes, als literarisches und ästhetisches Gebilde zu wirken“ (Stanzel: *Theorie des Erzählens*, S. 98) steigert.

Die konstatierten Wechsel der Erzählsituationen, die den Leser ähnlich verwirren mögen wie perspektivische Tricks in der Malerei, folgen so unmittelbar, dass es an einigen Stellen fraglich bleibt, wer tatsächlich zu Wort kommt. Der Verstand wird durch dieses Verschachtelungsprinzip gleichsam „schwindelnd“ gemacht. Die Umsprünge, die zugleich solche des Leserblickpunkts sind, können sich z.B. innerhalb eines Satzes ergeben, was die irritierende Wirkung noch verstärkt: „Ich weiß, daß ich viel verlange, aber du wirst sogar den Atem anhalten müssen, falls dir daran liegt, Hors Worte zu vernehmen.“ (ebd.) Zunächst mutmaßt man aufgrund des vorstehenden Kontextes noch Hor als Sprecher, ehe man feststellt, dass hier offenbar ein anderer eine Aussage über Hor trifft. Oft aber vollziehen sich die Wechsel auch in aufeinanderfolgenden Sätzen und Absätzen. So folgt auf die Aussage „Ich brauche deine Stimme, wo meine versagt.“ (S. 9) gleich zu Beginn des nächsten (Ab-)Satzes die Begründung „Diese Schwäche erklärt sich vielleicht aus der Art, wie Hor haust.“ (ebd.) Auf die Information, dass Hor „soweit er sich zurückbesinnen kann“ (ebd.) schon dieses Gebäude bewohnt, fragt sich der Sprecher: „Soweit ich mich zurückbesinnen kann. Was will das besagen?“ (ebd.)<sup>975</sup> Dies lässt konkrete zeitliche Bezüge ungreifbar werden, was auch für die später zu findende Angabe gilt, dass Hor im scheinbar quellenlosen, „immer gleiche[n] Dämmerlicht“ (S. 11) lebt, also ohne den Rhythmus von Tag und Nacht, so dass er „keine Möglichkeit hat, sie [= die Zeit in ihrem Verrinnen; B.S.] zu messen, außer am Schlag seines Herzens“ (ebd.). Im Anschluss an die Frage, was die Formulierung „soweit ich mich zurückbesinnen kann“ besagen wolle, ist von Hor wiederum in der dritten Person die Rede. Weitere Beispiele können zeigen, wie dieses Verwirrspiel auch im Folgenden durchgehalten wird. So wird beschrieben, wie Hor in seinen Träumen wie durch Fenster Ausblicke in eine andere Wirklichkeit jenseits seiner Behausung tut und dann tränenüberströmt aufwacht, ohne eine konkrete Erinnerung zu haben.<sup>976</sup> Dann aber heißt es: „Doch Hor mißt dem wenig Bedeutung bei, er erwähnt es nur der Merkwürdigkeit halber ...“ (S. 12) Erst durch diese Einschränkung werden die vorigen Sätze des Erzählers indirekt anscheinend als Teil der Rede Hors, des Sprechers also, ausgewiesen. Die Aussage, dass Hor träume, wird indes gleich zurückgenommen: „Ich habe mich falsch ausgedrückt. Hor träumt [S. 13] niemals und eigene

<sup>975</sup> Denkbar wäre, dass diese Frage (auch) an den Empfänger der Botschaft/den Leser gerichtet ist.

<sup>976</sup> Ähnlich erinnert sich Iwri, der in den *Katakomben vom Misraim* als Angehöriger des Schattenvolkes in einer Welt unter Tage existiert, träumend „an ein letztes, äußeres Ende der Welt von Misraim gekommen zu sein und dort Öffnungen geschaut zu haben, die den Ausblick auf etwas gewährten, das außerhalb der Katakomben lag“ (Ende: *Das Gefängnis der Freiheit*, S. 152). Er versucht, sie mit Kreide an die Gänge nachzuzeichnen: „Es sind Fenster [...]. Das heißt, es sind [...] nur Bilder davon, leider.“ (ebd., S. 162) Die auch in T I gegebene Verknüpfung „Träume-Fenster“ könnte dem von Ende studierten Werk Friedrich Weinrebs entnommen sein, wo sie aus den Zahlwerten beider Worte hergeleitet wird. (vgl. Weinreb: *Schöpfung im Wort*, S. 469ff.) Misraim/Mizraim wiederum ist die hebräische Bezeichnung für Ägypten, wonach auch der Memphis-Misraim-Ritus als irreguläres Hochgradsystem der Freimaurer benannt ist.



Erinnerungen besitzt er nicht.“ (S. 12f.)<sup>977</sup> Wieder ist die Frage: Wer ist „ich“? Also doch nicht Hor, wie der Text zunächst nahelegte? Im Fortgang der Erzählung wird erwähnt, dass Hors „ganzes Dasein angefüllt [ist] mit den Schrecken und Wonnen von Erlebnissen, die nach der Weise plötzlichen Erinnerens seine Seele überfallen“ (S. 13). Im übernächsten Absatz wird hierauf nochmals Bezug genommen: „Nach der Weise plötzlichen Erinnerens. Sagte ich so?“ (ebd.) Damit könnte – je nachdem, welches Wort im Fragesatz betont wird – entweder Inhalt und Art der Aussage („so“), die Tatsache der Aussage („Sagte“) oder aber wiederum die Identität des Aussagenden („ich“) infrage gestellt sein.

Auch der Leser ist sich über letztere nicht im Klaren. Er erfährt jedoch, dass die Erlebnisse, von denen Hor heimgesucht wird, offenbar Erinnerungen eines anderen oder vieler anderer sind, bei denen sie keine Bleibe haben, „aber bei Hor bleiben sie, mit seinem Leben leben sie, ihn fallen sie an ohne Erbarmen“ (S. 13). Der Leser mag sich bereits bei diesem Textabschnitt fragen, ob diese Erinnerungen auch etwas mit ihm zu tun haben könnten, da er sich zur Identifikation mit Hor gedrängt fühlt. Die Frage „Aber wer ist das: Ich – Hor?“ (ebd.) wird immer deutlicher als ein Leitmotiv des Textes erkennbar, der schon in den ersten Sätzen mit der Aussage „Mein Name ist Hor.“ (S. 9) beginnt und mit demselben Wortlaut endet, wobei dieser zwischendurch z.B. auch durch die Formulierung „Ich heiße Hor.“ (S. 13) variiert wird. Es scheint fast, als müsse Hor sich an diesen Namen, der ihn als einzigen Bezugspunkt aus dem Einerlei des Labyrinths heraushebt, wie sich seiner Identität vergewissernd, festhalten.<sup>978</sup> Die Verschränkung der Sätze des Sprechers und Erzählers macht die Annahme, dass es sich um ein- und denselben handelt, plausibel. In der oben zitierten Frage könnte der Gedankenstrich zwischen „Ich“ und „Hor“ auch so zu lesen sein, dass er auf eine Persönlichkeitsspaltung infolge einsamer Selbstreflektion hindeutet. So heißt es auch: „Bin ich denn nur einer? Oder bin ich zwei und habe die Erlebnisse jenes zweiten?“ (ebd.)<sup>979</sup>

Die Ineinssetzung von Sprecher und Erzähler könnte darin eine Bestätigung finden, dass letzterer durchaus mit Hors Innenleben vertraut ist und über kein Wissen verfügt, das über dessen Horizont hinausginge, wie der zitierte Satz demonstriert. „Diese Schwäche erklärt sich vielleicht [Herv. B.S.] aus der Art, wie Hor haust.“ (S. 9)<sup>980</sup> So wäre auch erklärbar, dass Hor

---

<sup>977</sup> Dies könnte mit der Eintönigkeit seiner Erlebnisse – der „endlosen“ Gegenwart – zu tun haben.

<sup>978</sup> Dass er als eine der wenigen Personen oder Wesen im Buch überhaupt einen Namen trägt, scheint vor dem Hintergrund der Identitätsfrage motiviert zu sein und um den namentlichen Bezug in T XXX zu ermöglichen.

<sup>979</sup> Die Diskrepanzen zwischen den Aussagen des Sprechers und Erzählers könnten demnach als Resultat des von Fragen und Zweifeln bestimmten, komplexen Reflexionsvorgangs Hors begriffen werden.

<sup>980</sup> Der Eindruck unmittelbarer Rede verstärkt sich bei der Beschreibung des Baus durch die offensichtliche Unsicherheit des Sprechers oder Erzählers: „Habe ich schon erwähnt, daß das Haus leer ist? Ich meine vollkommen leer.“ (S. 11) Wer hier spricht, bleibt unklar. Zuvor ist es der die Ich-Form gebrauchende Hor, danach folgt wieder die dritte Person.

oftmals und lange erwägt, ob es wohl eine äußerste Wand gibt und was sich dahinter verbergen könnte, doch „es ist nur eine Art von Spiel. Ein absichtsloses Erfinden von allerlei Möglichkeiten.“ (S. 12) Andernfalls wäre – falls man diese womöglich naiv anmutende Frage als zulässig erachten mag – auch nicht zu sagen, wer überhaupt von Hor berichten könnte, wenn nicht er selbst, der doch als der mutmaßlich einzige Bewohner des Hauses beschrieben wird. Auch der sich selbst relativierende Sprecher erklärt: „Besser wäre es zu sagen: Ich nenne mich Hor. Denn wer außer mir selbst ruft mich bei meinem Namen?“ (S. 10) Und der Erzähler bemerkt, wenn auch ohne letzte Gewissheit die Einschränkung der eigenen Kenntnisse herauskehrend: „Daß außer Hor noch jemand das Haus bewohnt, halte ich für ausgeschlossen.“ (S. 12) Manche Anzeichen lassen Hor vielmehr darauf schließen, dass er selbst früher schon einmal an einer bestimmten Stelle vorbeikam, ohne sie wiederzuerkennen, was ihn zu der Frage führt, ob sich diese Orte in seiner Abwesenheit verändern: „Vielleicht ist es sogar Hors Durchgang, der solche Veränderungen hervorruft, doch liebt er diesen Gedanken nicht.“ (ebd.)<sup>981</sup> Bemerkenswert ist ferner, dass an keiner Stelle Hors Gestalt von außen anschaulich gemacht wird. Die ihn umgebende Wirklichkeit wird (auch vom Erzähler) aus seiner Perspektive beschrieben, er bleibt im „Wahrnehmungszentrum“, allerdings stets so, dass sich die Eintönigkeit der Erlebnisse im summarischen Zusammenfassen niederschlägt. Nie heißt es „Ich bewege mich ...“ oder „Vor mir liegt ein weiterer Gang ...“, sondern nur verallgemeinernd: „Zum Schlafen rollt Hor sich in einer Ecke zusammen, oder er legt sich nieder, wo er eben ist [...]“ (S. 11) Diese Beschreibung lässt (wie auch die Aussage, dass Hor in diesem Gebäude „haust“, S. 9), an ein Tier denken, das allerdings zu erstaunlicher Reflexion fähig ist (wobei ungeklärt bleibt, auf welche Weise Hor überhaupt der Menschen verständlichen Sprache mächtig werden konnte). Er erscheint als eine gemischte bzw. in sich widersprüchliche Lebensform, was sich in der durch abrupte Sprünge mehrfach gebrochenen Gestalt des Textes widerspiegelt. Aber es verhält sich offenbar nicht allein so, dass Hor sich in einen Sprecher und Erzähler spaltet.

Diese „Spaltung“ reflektiert nämlich zugleich das Verhältnis, das ihn mit dem Leser verbindet. Was Hor (mehr oder weniger bewusst) ersehnt – die Grenzen seines Bewusstseinsfeldes zu überschreiten (das abgesehen von Träumen und fremden Erinnerungen mit dem Ausmaß des Labyrinths identisch zu sein scheint) –, wird in gewisser Hinsicht auch dem Rezipienten abverlangt, ja beide werden vom Text her als aufeinander bezogen gedacht, wenn der Sprecher bzw. Erzähler schließlich fragt: „Suchst du am Ende nach mir, mein

---

<sup>981</sup> Entsprechend gilt für den Leser, dass er „zum Mitwirkenden der Erzählungen [wird], denn er selbst verändert ja das Labyrinth, während er es lesend durchschreitet“ (Klimek: *Künstlerische Labyrinth*, S. 19).

anderer? Nach Hor, der du selber bist? [Herv. B.S.] Nach deinem Erinnern, das bei mir ist? Nähern wir uns einander durch unendliche Räume wie Sterne, Schritt für Schritt und Bild für Bild?“ (S. 14) So dürfte der Leser als der eigentliche, wenn auch verrätselte Gegenstand des Textes angenommen werden, was wiederum erklärbar machte, dass Hor gewisse Kenntnisse über den von ihm Angesprochenen besitzt, nämlich dahingehend, dass er von dessen Erlebnissen an der Grenze zwischen Schlafen und Wachen weiß. Die Ausblicke durch seine „Traumfenster“, die inhaltlich unkonkret (d.h. für den Interpreten „leere Rahmen“) bleiben, da Hor sie weder in Begriffe fassen noch im Gedächtnis behalten kann, könnten sich auf die Realität des Wachens beziehen. Hor und der Leser stünden demnach in einem ähnlichen Verhältnis wie der Dichter und der Schmetterling in dem von Ende für sein Lesebuch ausgewählten Text von Tschuang Tse. Der Erzähler, der träumte, ein Schmetterling zu sein, weiß nach dem vermeintlichen „Erwachen“ nicht mehr, was er nun tatsächlich ist. An T I fände sich damit verdeutlicht, was jeder sich mit einer Romanfigur identifizierende Leser erlebt: Er darf sich vorübergehend in der Rolle eines „Fremden“ wiederfinden und sich ggf. Neubestimmen. Literatur bietet, wie dieses Beispiel verdeutlicht, „die Chance, durch Formulierung von Unformuliertem [sich selbst; B.S.] [...] zu formulieren“<sup>982</sup>. Iser bemerkt:

Denkt er [= der Leser; B.S.] die Gedanken eines anderen, dann springt er temporär aus seinen individuellen Dispositionen heraus, denn er macht etwas zu seiner Beschäftigung, das bisher – wenigstens nicht in dieser Form – im Horizont seiner Erfahrungsgeschichte lag. Dies hat zur Folge, daß im Lesen eine künstliche Spaltung unserer Person geschieht [...].<sup>983</sup>

Die Besonderheit von T I bestünde dann darin, dass das „Alter Ego“ der Lektüre sich nun an den Leser selbst wendet, wobei es sich subtil als Botschaft des eigenen Unterbewusstseins ausweist und ihn zu einer Beschäftigung mit seinem (verdrängten?) Innenleben bringt. Der Rezipient mag sich als ein rätselhaftes „Mischwesen“ vorkommen, indem er sich in einer literarischen Figur gleichsam verfremdet gespiegelt oder mit ihr „zusammengeschlossen“ sieht.<sup>984</sup> So wäre der gesamte, als „Hybrid-Gebilde“ erscheinende Text als ein vom Autor kunstvoll inszeniertes (inneres) Selbstgespräch des Lesers zu denken,

---

<sup>982</sup> Iser: *Der Akt des Lesens*, S. 255; im Zitat ersetzt „sich selbst“ „uns selbst“ im Original. Im Übrigen könnte diese „Neubestimmung“ auch für den Autor geltend gemacht werden. In einer Talkshow (*Zu Gast: Michael Ende*) stellt Ende gegenüber dem Moderator Joachim Fuchsberger dar, wie das als Abenteuer begriffene Schreiben für ihn eine Möglichkeit sei, Neues über sich selbst zu erfahren. (vgl. hierzu Kap. 4.1)

<sup>983</sup> Ebd., S. 251. Andernorts rekurriert Iser auf Henry James' Wort, wonach wir in der Lektüre „wenigstens zeitweilig immer andere werden und, in andere Welten versetzt, dort ein anderes Leben führen“ (Iser: *Fingieren als anthropologische Dimension der Literatur*, S. 30). Baumgartner bestimmt ästhetische Erfahrung auch als „die intime Erfahrung eines Sichfremd-Seins“ (Baumgartner: *Macht und Ohnmacht der Bilder*, S. 52).

<sup>984</sup> Stanzel bemerkt, dass im 20. Jahrhundert die fluktuierenden Wechsel der Erzählsituationen zunehmen. Für ihn zeichnet sich ab, „daß im Roman der nächsten Jahrzehnte der innere Monolog den Rang einer typischen Erzählsituation [...] [S. 89] erlangen wird“ (Stanzel: *Theorie des Erzählens*, S. 88f.).

d.h. als ein vorformulierter „innerer Monolog“, untypisch und irritierend insofern, als dass er sich im Wechsel der Erzählsituation selbst kommentiert.<sup>985</sup> Der Text bietet sogar ein starkes Indiz dafür, dass er gar nicht als tatsächliche Äußerung aufzufassen ist. Denn Hors Rede besteht eigentlich aus „unhörbaren Worte[n]“ (S. 14), was sie als rein gedanklichen Prozess der Selbstreflexion erscheinen lässt. Wenn er also sagt: „Und du wirst auf dem schmalen Grad [sic!] zwischen Schlafen und Wachen das Gleichgewicht halten müssen – oder schweben wie die, denen oben und unten das gleiche bedeutet.“ (S. 10), so entwirft er dem Leser ein Szenario, in dem er „hell-hörig“ wird für seine eigenen Gedanken. Hor scheint zwar zunächst im übertragenen Sinne den Erzähler oder Autor zu repräsentieren, wie umgekehrt das „Du“ dem Leser zur Identifikation angeboten wird. Zunehmend aber wird dieser Anhaltspunkte für die Deutung finden, dass Hor auch (oder sogar vor allem?) ihn selbst spiegelt.

Alles in allem betrachtet, formuliert der Text die alte Menschheitsfrage „Wer bin ich?“ unter anderen Vorzeichen neu. Elemente der im Klappentext als Inspirationsquelle für das Buch genannten Minotaurus-Sage tauchen in stark verfremdeter Gestalt wieder auf. Der Verzicht auf namentliche Anspielungen und die ausdrückliche Bezeichnung von Hors Bau als Labyrinth verhindert, dass vorschnell allzu fest besetzte Assoziationen an das Repertoire bzw. die Enzyklopädie geweckt werden. Endes Version „negiert“ die überkommenen Deutungen, in denen der Minotaurus als ein böses Ungeheuer erscheint, und vollführt mit dem Stoff eine überraschende Aktualisierung. Der Leser steht nicht mit Theseus (als Identifikationsfigur) einem fremdartigen, zu bezwingenden Geschöpf gegenüber, sondern wird sich während der Lektüre selbst fragwürdig. Diese Deutung wird nachträglich durch T XXX bestätigt, in der dem Helden, der den Stierköpfigen im Labyrinth töten will, auf S. 328 prophezeit wird:

Du wirst durch viele Verwandlungen gehen, aus einem Bild ins andere. Und jedesmal wirst du glauben zu erwachen und dich nicht mehr an deinen vorigen Traum erinnern. Du wirst vom Inneren ins Innere des Inneren stürzen und immer weiter bis ins innerste Innere, ohne dich zu erinnern, durch Leben und Tode, und immer wirst du ein anderer sein und immer derselbe, dort, wo es keine Unterschiede gibt. Den aber, den du töten willst, wirst du niemals erreichen, denn wenn du ihn gefunden hast, wirst du dich in ihn verwandelt haben. Du wirst er sein, der erste Buchstabe, das Schweigen, das allem vorausgeht. Dann wirst du wissen, was Einsamkeit ist.

---

<sup>985</sup> Durch die Gedanken bzw. Erlebnisse Hors erfährt der Leser zwar „von außen“ (durch die Lektüre), doch sind sie wiederum so unkonkret, dass er sie unschwer mit eigenen Vorstellungen ausfüllen kann.

Diese Worte erinnern an Hors Formulierungen.<sup>986</sup> Tatsächlich ist Hor völlig auf sich selbst zurückgeworfen und sehnt sich nach einem anderen.<sup>987</sup> Dies entspricht einer von Ende skizzierten, aktualisierten Fassung der Sage:

Das Labyrinth ist der Körper des Minotaurus. Wenn Theseus von Kammer zu Kammer geht, auf der Suche nach dem Ungeheuer, verwandelt er sich nach und nach in den Minotaurus. Dieser hat ihn sich „einverleibt“. Daher ist es unmöglich, daß Theseus ihn zuletzt tötet, es sei denn, er tötete sich selbst.

Jeder verwandelt sich in das, was er sucht.<sup>988</sup>

Insofern Hor aber eine Art Projektionsfigur für potenziell unendlich viele Leser ist, ist es folgerichtig, dass die Frage, ob er möglicherweise zwei Personen sei, weiterreflektiert wird: „Bin ich viele? Und all die anderen, die ich sind, leben dort draußen, außerhalb jener äußersten, letzten Mauer? Und sie alle wissen nichts von ihren Erlebnissen, nichts von ihren Erinnerungen, denn bei ihnen im Außerhalb haben sie keine Bleibe?“ (S. 13)<sup>989</sup>

Mit der Frage nach dem eigenen Ich bzw. der Identitätsfrage schließt Endes Text an ein in der Literatur des 20. Jahrhunderts virulent werdendes Motiv an (vgl. Kap. 10.3), dessen bekanntestes Beispiel wohl in Kafkas Novelle *Die Verwandlung* vorliegt, deren Protagonist sich beim Erwachen plötzlich im Körper eines Insekts wiederfindet. Ein weiterer intertextueller Bezugspunkt wäre dessen unvollendete Erzählung *Der Bau*, welche die Behausung eines mutmaßlichen, mit sprachlichem Bewusstsein begabten „Tieres“, das als Ich-Erzähler auftritt, schildert.<sup>990</sup> T I spricht den Leser jedoch unmittelbarer an, bezieht ihn stärker ein und weist eine andere Grundtendenz auf: Das Tier in Kafkas Erzählung vergräbt sich gleichsam in dem selbstgeschaffenen Bauwerk („Ich habe den Bau eingerichtet und er scheint wohl gelungen.“<sup>991</sup>) in beständiger Furcht einer Bedrohung. Hors Gedanken aber richten sich in die nur erahnte Wirklichkeit jenseits seiner Behausung an ein „Du“. Dass er offenbar selbst der Angesprochene ist, mag man als Tragik oder Ironie interpretieren. Es wäre aber auch als Reintegrationsversuch verdrängter Persönlichkeitsanteile deutbar.<sup>992</sup> Erfüllen

---

<sup>986</sup> „Nähern wir uns einander durch unendliche Räume [...] Bild für Bild?“ (S. 14) Die in der Prophezeiung erwähnten „Leben und Tode“ erinnern wiederum an die Worte des Dschin in T XXV, der dem Knaben erklärt, bis er groß sei dauere es „[n]och viele Leben und Tode“ (S. 233).

<sup>987</sup> Hermann Kern sagt: „Im Labyrinth verliert man sich nicht. / Im Labyrinth findet man sich. / Im Labyrinth begegnet man nicht dem Minotaurus. / Im Labyrinth begegnet man sich selbst.“ (Kern: *Labyrinthe*, S. 13).

<sup>988</sup> Ende: *Zettelkasten*, S. 52. Damit wäre erklärbar, weshalb Hors Durchgang womöglich die Verwandlung mancher Räume bewirkt (da nämlich das Gebäude als sein erweiterter „Körper“ begriffen werden kann).

<sup>989</sup> Retrospektiv erscheinen sie als Reminiszenzen an Hors Weg: „Auch diese Welt hier ist nur einer der vielen Träume, die Sie geträumt haben und noch träumen werden.“ (S. 325) So sagt die Königstochter zum Helden.

<sup>990</sup> Sie operiert wie T I mit für den Prager Autor typischen „Schichtungen“ (Schilderung sich wiederholender Ereignisse anstelle einer konkreten chronologischen Abfolge), um das Dasein des Baubewohners zu beschreiben.

<sup>991</sup> Kafka: *Gesammelte Werke: Beschreibung eines Kampfes ...*, S. 132.

<sup>992</sup> Möglich bleibt, dass in der Realität des Lesers auch echte Begegnungen geschehen können.

könnte sich Hors Wunsch, jenem anderen zu begegnen oder Eins mit ihm zu werden aber nur, wenn dieser geneigt ist, sich auf das Wagnis einer verunsichernden Lektüre einzulassen, sich für Fremdartiges zu „öffnen“. Als Auftakt hätte T I damit die erweiterte Funktion, den Leser auf Zumutungen einzustimmen, aber auch eine Vorselektion herbeizuführen: Die nicht Bereiten werden das Buch wohl schon an dieser Stelle beiseitelegen.<sup>993</sup>

Zu erinnern bleibt abschließend, dass Hor von Ende vormals noch Yor genannt wurde. (vgl. Kap. 2.1) In der *Unendlichen Geschichte* ist dies der Name des Hüters des Bergwerks der Bilder, in dessen tiefen Schichten alle (vergessenen) Träume der Menschheit enthalten sind und somit die Grundfesten Phantásiens bilden.<sup>994</sup> Wie Hor spricht Yor sehr leise, um die vergessenen Träume nicht durch ein zu laut gesprochenes Wort zerspringen zu lassen. Yor verkörpert „nach Jung’scher Schule den Archetyp des wissenden Zauberers, der für das tiefere Wissen um sich selbst und die Inhalte des Unbewussten steht“<sup>995</sup>. Der Unterschied ist, dass bei Yor die vergessenen Träume der Menschen verbleiben, während Hor letztlich womöglich seine eigenen, verdrängten Erinnerungen anfallen, die er als solche nicht wiedererkennt.

## 6.2 Horizonterweiterung (T X)

Wie T I wendet sich T X an ein nicht namentlich benanntes „Du“, das ebenfalls als Platzhalter für den Leser verstanden werden kann, der auf diese Weise in das Textgeschehen einbezogen wird.<sup>996</sup> Nun allerdings entsteht der Eindruck, als ob ihm durch die direkte Anrede bestimmte Vorstellungsbilder suggeriert werden sollen. Dies geschieht nicht in Form konkreter Anweisungen (nach dem Muster „Stell dir vor, dass ...“), vielmehr wird die zu imaginierende Wirklichkeit als faktisch gegebene beschrieben. Die Ereignisse sind als sich zeitgleich vollziehende (Präsens!) gedacht,<sup>997</sup> damit beginnend, dass ein Tisch beschrieben wird. Dieser dreht sich so „LANGSAM WIE EIN PLANET“ (S. 93) um sich selbst. Auf der Platte ist eine Miniaturlandschaft aufgebaut, in deren Mitte sich das erwähnte, unbestimmte Du als dem Leser angebotene Identifikationsfigur befindet: „Im Zentrum von allem, winzig und zerbrechlich wie ein Figürchen aus Porzellan, sitzt du und drehst dich mit.“ (ebd.) Die Platte

---

<sup>993</sup> Auch *Die Unendliche Geschichte* stellt (weniger subtil) Anforderungen an ihre Leser. Drei Absätze, die je mit „Wer niemals ...“ (ebd., S. 11) beginnen, charakterisieren kurz nach Beginn den leidenschaftlichen Leser-Typus, den Bastian verkörpert und mit dem man sich identifizieren können muss, um sein Handeln zu begreifen.

<sup>994</sup> Ende fügt hier dem kunstbewanderten Leser verständliche Anspielungen ein. Die „Uhren, die wie weicher Käse zerfließen“ (ebd., S. 400), sind z.B. eine „Hommage“ an Salvador Dalí. Im *Spiegel im Spiegel* wird ebenfalls auf Textebene auf das Repertoire der Malerei rekurriert. So sieht Sedlářová die Sträflinge auf hohen Stelzen in T XX als Erinnerungen an die Bilder Dalís, „auf denen Elefanten und Giraffen sehr lange Beine haben“ (Sedlářová: *Michael Ende*, S. 67).

<sup>995</sup> P. Hocke/R. Hocke: *Das Phantásien-Lexikon*, S. 49.

<sup>996</sup> Klimek teilt die Ansicht, dass der Leser angesprochen ist. (vgl. Klimek: *Künstlerische Labyrinth*, S. 26–29)

<sup>997</sup> T I erweckt zwar auch den Eindruck der Unmittelbarkeit, doch die Zeitspanne, die zwischen der Hinwendung Hors zu dem Unbekannten und dessen Realisation seiner Worte liegt, mag erklärtermaßen sehr groß sein.

ihrerseits steht in der Mitte einer fenster- und türenlosen Kuppelhalle, deren Inventar und Bemalung das All (Sonne, Mond, Sterne, Kometen, Milchstraße) repräsentieren. Nicht von ungefähr weckt die Tischplatte Assoziationen an die antike bzw. mittelalterliche Vorstellung von der Erde als Scheibe. Aus Sicht der Moderne drückt sich darin ein buchstäblich beschränkter Horizont aus. Exakte Beobachtung und Berechnung sowie die Fahrten der Entdecker waren zu der Einsicht nötig, dass die Erde eine Kugel ist, die rein geometrisch betrachtet so gut wie jeder andere Ort im Universum als dessen Mittelpunkt beschrieben werden könnte. Allerdings bot der geozentrische gedachte Kosmos in einem stärkeren Maße ein Gefühl von Sicherheit. So erlebt es auch das Du in Endes Text: „Hier bist du sicher, alles ist dir vertraut, alles ist fest gefügt, du kannst dich auf alles verlassen. Das ist deine Welt.“ (ebd.) Freilich ist sie nur das dreidimensionale Bild einer Welt – ein Weltbild also. Am Schluss wird diese Scheinwirklichkeit durch plötzlich auftretende nebelhafte Gestalten ausgelöscht, „weil es sie niemals gab“ (S. 101). Die suggestive Rede dient damit nicht nur der Konstruktion, sondern auch dem sukzessiven Abbau der Realität. Abstrakt gesprochen: Das illusionäre Vorstellungslieben wird negiert. Das, was dem Du bisher als „Welt“ galt, wird so „zum Gespenst einer Welt“ (ebd.). Sogar das Du selbst, das im Unterschied zur es umgebenden Landschaft wenigstens real zu sein scheint, ist bedroht. Schon zu Beginn wird es mit einem „Figürchen aus Porzellan“ (S. 93) verglichen, womit ihm auf sprachlicher Ebene ein ebensolcher Bild- oder Repräsentationscharakter zugewiesen wird wie den Elementen der Umgebung. Auch dieses Selbstbild kann keinen Bestand haben: „Du begreifst, sie [= die sich von Decke lösenden Nebelgestalten; B.S.] werden auch dich auslöschen, weil es dich niemals gab.“ (S. 101) Damit mag sich der sich mit dem „Du“ identifizierende Leser ebenfalls infrage gestellt und zur Reflexion darüber veranlasst fühlen, inwieweit er mit seinen um sich selbst drehenden Vorstellungen und seinem Selbstbild der Wirklichkeit nahekommt oder eine Einstellungsdifferenzierung nötig wäre, um der Realität stärker zu entsprechen. Negativ formuliert ist das Thema von T X also der Verlust des gewohnten Welt- und Selbst-(bzw. Menschen-)Bildes. Beide werden in ihrem illusionären Charakter Stufe um Stufe negiert. Positiv gesprochen aber besteht es in der Überwindung des aktuellen „Horizonts“ (als spezifische Begrenzung des Bewusstseins) und – in Relation dazu – in der Neuentdeckung des eigenen Selbst. So schließt T X nicht nur in formaler Hinsicht (direkte Anrede) an T I an, sondern entfaltet auch eine ähnliche Wirkung.

Zunächst mag sich der Leser durch die ungewöhnliche Form des Textes, die an eine geführte Meditation oder Phantasie erinnert, irritiert fühlen. Wiederum muss er bereit sein, sich auf Fremdartiges einzulassen. Dies entspricht der Intention, die der Text auf inhaltlicher

Ebene ausdrückt, nämlich der Anregung, sich für Neues zu öffnen und die überkommenen, illusionären Vorstellungen preiszugeben, indem das Du mehrfach dazu angehalten wird, den Sprung ins Ungewisse zu tun. Drei Mal ergeht an es die Aufforderung, es aus freien Stücken zu wagen, ehe die Notwendigkeit der Verhältnisse zwingend wird. Zunächst ereignet sich ein Erdbeben und es entsteht ein sich immer weiter öffnender Spalt in der Mauer: „Die gemalten Sterne treten auseinander, und du schaust in etwas hinaus, das deinen Augen so fremd ist, dass sie sich weigern, es wahrzunehmen [...]“ (S. 94)<sup>998</sup> Der Blick des Du vermag sich lediglich an der Gestalt eines Menschen zu halten, „eine[r] menschliche[n] Gestalt, schräg gegen den unhörbaren Orkan gelehnt, von Kopf bis Fuß in ein Tuch gehüllt, das zu flattern scheint und sich dennoch, wie auf einem Gemälde, nicht regt. Die verhüllte Gestalt steht ruhig da, aber sie steht auf nichts, denn unter ihren Füßen ist der Abgrund.“ (ebd.)<sup>999</sup> Wie der Text voraussetzt, ist die verhüllte Gestalt männlichen Geschlechts. Der Fremde spricht mit „tiefe[r], sanfte[r] Stimme“ (ebd.) und richtet sich mit geheimnisvoller Anrede direkt an das entsetzte Du (das damit doppelt angesprochen wird): „Komm heraus, kleiner Blutsbruder!“ (ebd.) Zumindest in seiner aktuellen „Traumgestalt“ wird es damit als maskulin bestimmt; das feminine Äquivalent „Blutschwester“ wäre im Sprachgebrauch nicht üblich. Auf die Weigerung des Du erklärt der Verhüllte, es sei „an der Zeit“ (ebd.). Doch es wüsste nicht weshalb: „Hier war ich immer, hier will ich bleiben. Geh weg!“ (ebd.) Misstrauen und Angst bestimmen es. Es fürchtet sich davor, sich, wie gefordert, selbst loszulassen, um das Fallen zu lernen (woraus sich ein Bezug zur Vorstellung, über den Abgrund der als Scheibe gedachten Erde zu stürzen, ergibt). „Fallen lernen“ müssen aber auch die Leser des Werkes. Endes oben bereits zitiertem Wortlaut folgend, wurde es manchen

buchstäblich schwindelig beim Lesen. Sie mußten sich „an ihrem Stuhl festhalten, um das Gefühl des Fallens loszuwerden“. Ich habe diese – zugegebenermaßen – etwas beunruhigende Kompositionsform natürlich nicht zufällig gewählt, sondern um den Leser zu einer besonderen Erfahrung einzuladen. (Es geht mir ja immer darum, den Leser nicht zu belehren, sondern ihn bei der Lektüre etwas erleben zu lassen).<sup>1000</sup>

Durch die Bewegung der Kuppelhalle wird die Gestalt zunächst wieder entrückt, was das Du Erleichterung fühlen lässt, doch „etwas ist anders geworden. Der Spalt schließt sich nicht wieder. Und hinter deinen gemalten Sternen, außerhalb deiner festgegründeten, nie bezweifelten Welt bleibt jenes Andere gegenwärtig, das dir alles fragwürdig macht.“ (S. 95)

---

<sup>998</sup> In ähnlicher Weise vermag der Mann mit den Fischaugen zunächst auch nicht zu erkennen, was es ist, das er am Ende seiner Reise erblickt: das Meer. (vgl. den Schluss von T XX)

<sup>999</sup> Dies erinnert an Edgar Endes Bild *Das Tuch* (1946), auf dem sich unter dem Stoff ein Gesicht abzeichnet.

<sup>1000</sup> <http://www.oobe.ch/ende02.htm>. (Brief Endes an Zurfluh, 25.08.1988)



Wieder erscheint der Verhüllte mit seiner Forderung „lerne fallen“ (S. 96). Das Du aber bezeichnet ihn gar als „Versucher“ (ebd.). Er wiederholt seinen Rat, das Fallen zu lernen, so lange es noch freiwillig möglich sei, sonst werde der kleine Blutsbruder dazu nicht in der Lage sein, wenn er es müsse. Zudem sagt er: „Ich zwinge Dich nicht [...] ich bitte dich [...].“ (ebd.) Im Schwinden will er dem Du die Hand reichen. Dieses meint, „im Licht des immerwährenden Blitzes in der Handwurzel das blutige Mal eines Nagels“ (ebd.) zu sehen, was aber unklar bleibt: „Doch dein Blick war schon dabei, sich abzuwenden, und du hast dich weiter gedreht auf deinem Tisch unter der Kuppel.“ (S. 97)<sup>1001</sup> Damit entsteht im Leser die Frage, ob der Verhüllte, der gleichsam als „höheres Ich“ (das Überbewusste) des kleineren Blutsbruders erscheint, mit Christus zu identifizieren sei.<sup>1002</sup> Wie in T VII ist auch hier die Anspielung nicht ganz zweifelsfrei. Der Leser wird in der Frage, ob er tatsächlich eine Identität mit dem Messias annehmen soll, aufgrund der Unentschiedenheit des Textes freigelassen. Das aus dem vertrauten Kontext herausgelöste Motiv des Gekreuzigten kann dadurch eher neu erfahren werden bzw. Neues mitteilen. So weckt die Negation nach Iser dadurch Aufmerksamkeit, dass sie nicht die Erwartungen an das Bekannte erfüllt, worauf sie

eine Einstellungs-differenzierung des Lesers [bewirkt], da nun bestimmte Auffassungen der ihm bekannten Normen nicht mehr [S. 329] möglich sind. Denn aus dem Wissen, das der Text durch sein Repertoire anbietet bzw. durch die mitgeführten Schemata aufruft, soll etwas gewonnen werden, das dieses Wissen noch nicht enthält.<sup>1003</sup>

Am Repertoireelement des blutigen Nagelmals an der Handwurzel wird eine (primäre) Negation vollzogen, indem es den Gekreuzigten assoziieren lässt, aber die üblichen Kontexte ausklammert bzw. ersetzt. Hierdurch wird eine (sekundäre) Negation erzielt, insofern der Leser veranlasst wird, eine nicht seinen habituellen Dispositionen entsprechende Vorstellung zu bilden. Er muss seinen Standpunkt ändern bzw. seinen Horizont erweitern – so wie es von dem Du im Text verlangt wird.<sup>1004</sup> Die zunächst dunkle Anrede „Blutsbruder“ könnte sich zwar durch den aufgerufenen (Glaubens-)Hintergrund erhellen, dass Christus durch sein Leben und sein „Blutopfer“ auf Golgatha mit den Menschen in der Todeserfahrung

<sup>1001</sup> Ähnlich „zitiert“ Edgar Ende den Gekreuzigten, z.B. auf der Gouache *Wächter bei den Füßen* (1955). Im *Spiegel im Spiegel* sind das Einbandmotiv (*Das Fensterkreuz*) und die Lithographie *Die Sünderin* zu nennen.

<sup>1002</sup> Meint auch Kaminski, dass in Endes Werken „keine Motive [...] eindeutig an Christus erinnern lassen.“ (Kaminski: *Michael Endes Rudolf Steiner Rezeption*, S. 57), ist die Assoziation hier doch relativ deutlich; auf andere Stellen komme ich noch zu sprechen.

<sup>1003</sup> Iser: *Der Akt des Lesens*, S. 328f.

<sup>1004</sup> Der Gekreuzigte erscheint hier als „Geburtshelfer“, der den individuellen Menschen zu sich in die Freiheit und zur Erfahrung einer höheren Wirklichkeit ruft, dabei aber auf dessen Entgegenkommen angewiesen ist.

„verwandt“, diese also gleichsam seine Brüder und Schwester wurden.<sup>1005</sup> Das Du aber erkennt den Verhüllten mitnichten als Erlöser, es redet sich ein, dass die Täuschung Wahrheit und die Wahrheit Illusion ist, denn „es wird sich zeigen, daß er [= der Spalt im Gemäuer; B.S.] in Wirklichkeit nie vorhanden war, denn er kann gar nicht da sein, die Mauern sind uralte und unzerstörbar. Was immer gewesen ist, wird immer sein. Alles andere ist Täuschung, wer weiß wodurch entstanden.“ (S. 97) Der Text gibt nicht nur die Gedanken des Du als inneren Monolog wieder, sondern auch dessen affektive Reflexe gegenüber dem Unbekannten („Mach dich noch kleiner! Verbirg dich vor ihm!“; ebd.)<sup>1006</sup>. Auch die dritte Begegnung kann an dieser Haltung letztlich nichts ändern. Der um Vertrauen bittende Verhüllte spricht nun unter Schmerzen, als leide er um des anderen willen, der fragt, ob er ihn denn auffangen und halten werde, wenn er falle. Doch der Fremde schüttelt den Kopf und antwortet ihm mit einer Analogie, in der sich zugleich die Idee eines wirklichkeitsgemäßen Weltbilds ausspricht:

„Wenn du fallen gelernt hast, wirst du nicht fallen. Es gibt kein oben und unten, wohin also solltest du fallen? Die Gestirne halten sich gegenseitig im Gleichgewicht auf ihren Bahnen, ohne sich zu berühren, weil sie miteinander verwandt sind. So soll es auch mit uns sein. Etwas von mir ist in dir. Wir werden uns gegenseitig halten, und nichts sonst wird uns halten. Wir sind kreisende Sterne, darum laß alles los!<sup>1007</sup> Sei frei!“

„Wie kann ich wissen, daß es wahr ist, was du sagst?“ rufst du verzweifelt.

„Aus dir selbst“, antwortet er, „weil ich in dir bin und du in mir. Auch die Wahrheiten halten sich gegenseitig und stehen auf nichts.“

„Nein!“ schreist du, „das ist nicht zu ertragen! [...] Ich will deine Freiheit nicht!“

„Du wirst frei sein“, sagt er, „oder du wirst nicht mehr sein.“ (S. 99)

Das Du hört „etwas, das wie ein Seufzen klingt“ (ebd.), und „langsam schließt sich der Reiß, ganz wie du es dir gewünscht hast. Du könntest zufrieden sein, aber das dauert nicht lang.“ (S. 100) Das „Grundvertrauen“ ist erschüttert: „Deine vordem vertraute Welt ist dir nicht mehr vertraut.“ (ebd.) Nun erscheinen die Nebelgestalten, „Gesichter, die da sind und dann wieder nicht da, ein aufgeregtes Gewimmel von Gliedern und Leibern, die zerfließen und sich immer von neuem formen“ (ebd.). Es erkennt: „Das alles [= seine Welt; B.S.] hat keinen Bestand mehr, es vernichtet sich selbst.“ (ebd.) Und es erkennt seine Machtlosigkeit: „Du hast es ja selbst hervorgerufen. Aber noch haben sie [= die Schatten; B.S.] Angst vor dir, ihrem Erzeuger, so scheint es wenigstens.“ (ebd.) Doch der eingeleitete Vorgang ist nun

<sup>1005</sup> Vgl. Endes Verse in der *Unendlichen Geschichte*, S. 109: „Die Adamssöhne so nennt man mit Recht / die Bewohner des irdischen Ortes, / die Evastöchter, das Menschengeschlecht, / Blutsbrüder des Wirklichen Wortes.“ Man beachte die respektvolle Großschreibung des Adjektivs.

<sup>1006</sup> An späterer Stelle formuliert der Erzähler auch dessen Fragen: „Was tun sie [= die am Ende auftretenden Nebelgestalten; B.S.]? Wer sind sie? Wo kommen sie her?“ (S. 100)

<sup>1007</sup> Auch Hor vergleicht sich und den Empfänger seiner Botschaft mit Gestirnen: „Nähern wir uns einander durch unendliche Räume wie Sterne [...]?“ (S. 14) Jedoch macht ihn der Text dem Leser als Repräsentanten des (eigenen) Unbewussten kenntlich, während die von außen eindringende Gestalt des Unbekannten in T X vielmehr einer das eigene Bewusstsein übersteigenden, „höheren“ Wirklichkeit angehörig zu sein scheint.

unaufhaltsam: „Sie rauben deiner Welt ihre Wirklichkeit [...].“ (S. 100) Das Du glaubt etwas wie Hammerschläge zu fühlen, als die Schatten ein Rohr durch die Platte treiben; dies könnte als Assoziation an den Vorgang der Kreuzigung verstanden werden. Als es vollbracht ist, „beginnt etwas fortzurinnen [...] und sie lecken es auf, gierig wie Hunde. Und du fühlst, als sei es dein eigenes Blut, das da ausrinnt [...].“ (S. 101) In seiner Verzweiflung ruft das Du nach dem Retter, doch die Mauer kann sich nicht mehr öffnen, weil sie nicht mehr existiert:

Und bald wird es nichts mehr geben als den Abgrund. Du wirst fallen und fallen, ohne es gelernt zu haben, und du wirst suchen in dir nach dem, was mit deinem Blutsbruder verwandt ist, [...] denn nichts sonst wird [S. 102] dich halten, und an nichts anderes wirst du dich halten können. Doch wirst du es können? Da du es nicht gelernt hast, wirst du es können? (S. 101f.)

Der Ausgang des Sprungs in den Abgrunds ist völlig offen bzw. der Deutung des Lesers überlassen (wie die unbestimmte Welt jenseits der Kuppelhalle). Man erkennt Parallelen zu Endes Erzählung *Die Katakomben von Misraim*. Darin strebt Iwri<sup>1008</sup> als ein aus dem Kollektivbewusstsein erwachender Schatten zur ursprünglichen Heimat seines Volkes an die lichte Oberfläche. Über deren Existenz täuschen es der technokratische Herrscher Bechmoth als omnipräsente Stimme und dessen vermeintliche Antagonistin, Frau Doktor Lewjothan, hinweg; letztere, indem sie die Wirklichkeit erträglich machende Drogen herstellt.<sup>1009</sup> Iwri wird von den Seinen, denen er ihr Leiden bewusst machte, zuletzt verstoßen:

[A]ls er durch den Spalt hinausgestoßen wurde, stieß er einen gellenden Schrei aus. Während der Riß in der Wand sich langsam schloß, klang ein vielfacher Nachhall durch alle Gänge und Höhlen des Labyrinths. [...] keiner konnte später sagen, ob es ein Schrei des höchsten Entzückens gewesen war oder einer der letzten, endgültigen Verzweiflung.<sup>1010</sup>

Auffällig ist, dass Ende hier dasselbe Bild für das Aufscheinen einer wie immer gearteten höheren Wirklichkeit gebraucht: den Riss im Gemäuer. Ob Iwri oder das Du im *Spiegel im Spiegel* in der jenseitigen Wirklichkeit (bzw. der ausgegrenzten Seite der

---

<sup>1008</sup> Weinreb erklärt diesen hebräischen Namen anhand Jakobs aus dem Alten Testament. Dieser flieht vor seinem Bruder Esau an das jenseitige Ufer eines Flusses: „Darum heißt er Iwri, ‚vom jenseitigen Ufer‘, weil er die Schwelle überschreitet und dann weiß, dass er in diese andere Realität eingetreten ist und alle Dinge hier von dieser anderen Realität aus misst.“ (Weinreb: *Der Weg durch den Tempel*, S. 41)

<sup>1009</sup> Die Namensgebung zeigt sich inspiriert durch die biblischen Gestalten Behemoth und Leviathan, die in Ps 104, 26 sowie Ps 74, 13 erwähnt werden. Den Leser mag irritieren, dass das Böse nicht in ein dualistisches Konzept (Himmel/Hölle) eingebunden ist, sondern sich in zwei gegensätzlichen Extremen ausdrückt, zwischen denen der Mensch (bzw. hier der „Schatten“) seinen Weg sucht. Auch im *Gauklermärchen* gibt es diese Tendenzen: Einerseits droht der Verbleib im – freilich – schönen Reich der Illusion (repräsentiert durch den Zauberspiegel Kallophain), andererseits die Kettung an die materielle Realität (repräsentiert durch Angramain).

<sup>1010</sup> Ende: *Das Gefängnis der Freiheit*, S. 202. Entsprechend beschreibt Weinreb, wie der das individuelle verkörpernde „Iwri“ immer von der Masse ausgestoßen wird. Es steht die „Vielheit als Gegensatz zum Individuum [...] Der Umkreis ist immer ausschließend, abstoßend. So ist es auch mit der Vielheit, sie zwingt zum Abstoßen. [...] Der Herr der Fliegen, [...] das ist ‚Belzebug‘ [...].“ (Weinreb: *Der Weg durch den Tempel*, S. 66)

Wirklichkeit) bestehen können, ist damit offen, wobei die Indizien in dem einen Fall gegen das kooperierende Paar und in dem anderen für die gute Absicht des Verhüllten sprechen. Was dieser sagt, erfüllt sich. Auch das Illusionäre des bestehenden „Weltbilds“ spricht für die Wahrheit seiner von einer komplexeren Wirklichkeit kündenden Botschaft. Die Zusammenhänge bleiben indes geheimnisvoll. T X und die (konventionell erzählten) *Katakomben von Misraim* stehen jedenfalls spiegelbildlich zueinander. Sehnt der Protagonist sich im letztgenannten Text nach der „höheren Welt“, so fürchtet sich das „Du“ in T X vor dieser. Treten in den Katakomben die Verführer als vermeintliche Erlöser oder Helfer auf, so erscheint der Retter in der X. Traumvision dem zweifelnden Du als Versucher.

Welche Leserwirkung ist aber vom Text her intendiert? Der Schluss zeigt es, da der Erzähler selbst quasi in die Rolle des Verhüllten schlüpft, indem er dessen Worte aufnimmt: „Es ist an der Zeit.“ (S. 102) Das letzte, dringliche Wort des Textes lautet „Jetzt!“ (ebd.). So sieht sich der Rezipient dem Erzähler gegenüber in derselben Rolle wie das Du gegenüber dem Verhüllten. Insofern es Repräsentationsfigur des Lesers ist, könnte man sagen: In beiden Fällen ist dieser der eigentliche Adressat. Die Worte des Verhüllten sind eine mittelbare, die Worte des (unbestimmten) Erzählers eine unmittelbare Aufforderung an ihn. Letztlich fällt die Erzähler-Intention mit derjenigen des Verhüllten zusammen. Der Text verlangt vom Leser, „frei“ zu sein, weil er es einst sein muss. Er will auf das Zwingende aufmerksam machen, aber ohne zu zwingen. Doch worin könnte dies bestehen? T X zeigt exemplarisch wie ein Weltbild Schritt für Schritt negiert wird (sogar das Du muss sich im Grunde völlig neu „erfinden“). Das alte Weltbild ähnelt dem mittelalterlichen (= die Erde im Zentrum als Scheibe). Doch es kann sich für den heutigen Leser nicht darum handeln, dieses längst überwundene Weltbild zu überwinden. Die an Christus gemahnende Gestalt will anscheinend eine Offenheit für die Sinndimensionen der im materialistischen Paradigma ausgegrenzten geistigen Realität erwirken, was mit der Aufgabe von Sicherheiten einhergeht. Klimek bemerkt richtig: „Hier wird der Flachheit und Oberflächlichkeit der materialistischen Welt, [sic!] als flacher runder Tisch Ausdruck verliehen.“<sup>1011</sup> So stellt der Text eine Provokation an jeden zeitgenössischen Leser dar, dessen Horizont allein durch das vorherrschend positivistische Weltbild bestimmt ist (das Du reagiert „stellvertretend“ für ihn und sehr emotional auf diese Zumutung), aber er ist auch eine Ermutigung für jene, die es hinterfragen.

Die Freiburger Philosophiedozentin Regine Kather zeigt anhand der mit dieser Problematik verbundenen bewusstseinsgeschichtlichen Zusammenhänge auf, dass die Entwicklung der Naturwissenschaft und die Dezentrierung der Erde im modernen Weltbild

---

<sup>1011</sup> Klimek: *Künstlerische Labyrinth*, S. 26.

durchaus nicht zu einem Verlust an Sinn hätten führen müssen, da die neuen Erkenntnisse auch aus religiöser Sicht bejahend rezipiert wurden. Mochte die Erde zwar äußerlich wie ein Staubkorn in der Unendlichkeit erscheinen, so sagt dies doch nichts über ihren Wert aus:

Für sie [Cusanus und Bruno; B.S.] war die Unendlichkeit des Universums ein sichtbares Zeichen für die unendliche Schöpferkraft Gottes. Wenn, wie es in der Bibel heißt, Gott Geist ist, der im Geist angebetet werden soll, dann, so lautet das Argument, kann das räumliche Zentrum der Erde nicht identisch mit dem geistigen sein.<sup>1012</sup>

Aus dieser Perspektive könne der Mittelpunkt überall sein. Den Grund für „[d]as Gefühl, in den unendlichen Weiten des Kosmos verloren zu sein“<sup>1013</sup> sieht Kather also nicht in der Dezentrierung der Erde, sondern darin, dass „sich der Mensch selbst mit seinem Bewusstsein und seiner Fähigkeit, sinnliche Qualitäten und ästhetische Formen zu erfahren, aus dem Bild der Welt ausgeschlossen [hat]“<sup>1014</sup>. Doch: „Offensichtlich ist in der Natur das Potential vorhanden, dass Bewusstsein und Selbstbewusstsein entstehen können.“<sup>1015</sup> Sie fordert deshalb die Ergänzung „[der] physikalische[n] Methode durch eine im philosophischen Sinne spekulative Interpretation der Natur [...], [S. 66] die Erkanntes und Erkennenden umgreift“<sup>1016</sup>. Denn: „Wollen die Wissenschaftler heute nicht denselben Fehler machen wie die Theologen zur Zeit Galileis, dann müssen sie den Mut haben, die Grenzen ihre Methode zu überschreiten.“<sup>1017</sup> Das Überschreiten dieses Horizonts verlangt T X vom Leser offenbar als individuell zu erbringende Leistung. Mit Klimek gesprochen ginge es also darum, die durch die Tischplatte ausgedrückte „Flachheit und Oberflächlichkeit der materialistischen Welt“<sup>1018</sup> zu überwinden. Die Inhalte einer neuen Weltanschauung werden aber nicht dogmatisch vorgegeben, sondern bleiben offen für die Vorstellung des Lesers.

Für Ende selbst bedeutete die Tatsache, dass die Erde einem Staubkorn in der Unendlichkeit gleicht, nicht auch einen Verlust ihres Wertes.<sup>1019</sup> Er bekennt freimütig: „Selbstverständlich glaube ich – wie die Mehrzahl aller vernünftigen Menschen es immer taten und auch jetzt noch tun – an Engel, Dämonen und ein hierarchisch geordnetes geistiges Universum von Intelligenzen und Wesen der unterschiedlichsten Art.“<sup>1020</sup> Als hinlänglichen Grund gibt er an, dass ihm „das gegenwärtige Weltbild des Nur-Beweisbaren, trotz seiner

---

<sup>1012</sup> Kather: „*Gott ist der Kreis, dessen Mittelpunkt überall ist ...*“, S. 65.

<sup>1013</sup> Ebd.

<sup>1014</sup> Ebd.

<sup>1015</sup> Ebd., S. 66.

<sup>1016</sup> Ebd., S. 65f.

<sup>1017</sup> Ebd., S. 62.

<sup>1018</sup> Klimek: *Künstlerische Labyrinth*, S. 26.

<sup>1019</sup> In neuerer Zeit könnte das Bemühen des Astrophysikers Bruno Binggeli, dem modernen Weltbild qualitative Bedeutungen zuzuerkennen, in diesem Sinne verstanden werden. (vgl. Binggeli: *Primum Mobile*)

<sup>1020</sup> Ende: *Zettelkasten*, S. 50.

immensen Kompliziertheit, letzten Endes ganz einfach zu langweilig ist“<sup>1021</sup>. Schon 1983 erklärt er, dass für ihn „die Menschheit der Nabel der Welt ist“<sup>1022</sup>:

Für mich schaut die Welt so aus, daß der gesamte Kosmos wie ein riesiges Amphitheater von Göttern und Dämonen erfüllt ist, die mit atemloser Spannung zuschauen, was wir hier machen. Ich halte uns für den Mittelpunkt des Universums.<sup>1023</sup>

Wie um diesen Aspekt zu betonen, lässt er in der *Unendlichen Geschichte* aus dem letztverbliebenen Sandkorn der alten Welt (quasi als Samen) beginnend mit dem Nachtwelt Perelín ein neues Phantásien entstehen. Freilich könnte das „spirituell“ erweiterte Weltbild in der sinnhaften Deutung der Phänomene älteren Anschauungen gar nicht so unähnlich sein.<sup>1024</sup>

### 6.3 Das (gemeinsame) Spiel der Vorstellung (T XXIV, XXVI, XXIX)

Mittelbar hat der Leser das Erlebnis des „Angesprochenwerdens“ auch in mehreren Traumvisionen, die ihn immer wieder auf die vom Werk geforderte Rezeptionshaltung einstimmen und sein schöpferisches Potenzial herausfordern, wenn er die darin enthaltenen, an die Vorstellungsbildung appellierenden „Anweisungen“ auf sich bezieht, so in T XXIV. Endes Satz „Die meisten Geschichten sind Szenen auf einem imaginären [sic!] Theater.“<sup>1025</sup> erweist sich gerade an diesem Text als zutreffend. Inmitten einer verödeten Welt nimmt der Protagonist, das Kind, als einziger Zuschauer in einer Jahrmarktsbude auf der letzten Bank Platz, worauf hinter dem plötzlich vom Rampenlicht angestrahlten Bühnenvorhang eine Stimme erklingt. Was sie sagt, ist in wörtlicher Rede wiedergegeben und gewinnt hierdurch auch für den Leser einen unmittelbaren Appellcharakter, zumal er, indem er die Bühnengeschehnisse aus der Perspektive des Kindes miterlebt, ebenfalls als „einziger“ Zuschauer Zeuge dieser Vorstellung ist. Denn auch insofern es sich um seine eigene Imagination handelt, spielt sie sich tatsächlich nur vor seinem inneren Auge ab.<sup>1026</sup> Die Fragen und Aufforderungen der Stimme bilden die Struktur seiner Reaktionen schon in

---

<sup>1021</sup> Ebd.

<sup>1022</sup> A. Müller: *Playboy Interview: Michael Ende*, S. 75.

<sup>1023</sup> Ebd. Dasselbst kritisiert Ende Erich von Dänikens Sicht, die Engels-Hierarchien mit Außerirdischen zu identifizieren. Brieflich spricht er am 12.06.1966 von „materialistische[r] Metaphysik“ (zitiert nach Voss: *Im Inneren des Michael-Ende-Effekts*, S. Z 1) und deutet die Raumfahrt als Ausdruck einer unbewussten Sehnsucht, aber: „[M]an kann sich den Weltraum und seine Bedingungen nicht anders als materiell vorstellen.“ (ebd.)

<sup>1024</sup> Vielleicht wäre hier das oft bemühte Zitat vom zweiten Essen vom Baum der Erkenntnis (nach Heinrich von Kleist) zu Recht ins Spiel zu bringen, wonach die Rückkehr ins Paradies, das durch den Sündenfall verloren ging, wiederum möglich wird durch eine umfassendere Erkenntnis. (Ende reihte Kleists Abhandlung *Über das Marionettentheater* unter seine biographischen Schlüsseltexte ein; vgl. Ende (Hg.): *Mein Lesebuch*, S. 116–123)

<sup>1025</sup> <http://www.oobe.ch/ende02.htm>. (Brief Endes an Zurfluh, 25.08.1988)

<sup>1026</sup> Dass sich die Stimme an ein vermeintlich mehrköpfiges Publikum wendet, widerspricht dem nicht, da auf abstrakter Ebene die Leserschaft auch in ihrer Gesamtheit als Adressat denkbar wäre. (Der Clown in T XXIX richtet sich in inneren Monologen teils ebenfalls an ein als „Damen und Herren“ angesprochenes Publikum.)

wesentlicher Hinsicht vor: Der implizite Leser gewinnt Kontur. Es wird verdeutlicht, dass die Darbietung das Publikum völlig freilassen möchte: „Wir haben keinerlei Absichten, nicht einmal die, Sie zu betrügen. Wir argumentieren nicht. Wir wollen nichts beweisen, nichts anklagen, nichts aufzeigen. Ja, wir wollen Sie noch nicht einmal von der Wirklichkeit unserer Vorstellung überzeugen, falls Sie es vorziehen, sie für Phantasie zu halten.“ (S. 225) Dies lässt sich als Hinweis auf die Möglichkeiten der Rezeption des Textes verstehen. Wird weiter erklärt: „Es könnte scheinen, als bräuchten wir Sie überhaupt nicht, Damen und Herren, doch dem ist nicht so.“ (ebd.), mag der Leser darin einen Wink auf die ihm zgedachte Rolle sehen.

Ehe der angekündigte Magier auf der Bühne erscheinen kann, muss zunächst „viele zum Verschwinden gebracht werden [...], was aus früheren Vorstellungen übrig geblieben ist und nun die Bühne verammelt“ (S. 226). Dies wiederum zeigt die Notwendigkeit der Negation des Überkommenen an. Und es wird noch mehr verlangt. Die Stimme erklärt ausdrücklich: „Wir sind auf Ihre Mitwirkung angewiesen, Damen und Herren.“ (ebd.) Indem sie dazu auffordert, sich an der Manifestation des Magiers zu beteiligen, erscheint die Vorstellungsbildung des Zuschauers (bzw. des Lesers) selbst als magisch wirksamer Akt. Die Stimme erklärt suggestiv fragend: „Ihre Aufgabe besteht darin, mit ganzer Kraft an einen Seiltänzer zu denken. Sehen Sie ihn?“ (ebd.) Als könnte der oder die Sprecherin die im Zuschauerraum aufkommenden Gedanken (und möglicherweise auch die des Rezipienten ...) lesen, heißt es: „Nein, Damen und Herren, kein Netz! Die Pflicht eines wahren Seiltänzers ist es, Kopf und Kragen aufs Spiel zu setzen.“ (ebd.) Es wird die Frage in den Raum gestellt, wofür der Artist eigentlich sein Leben riskiere, wo er doch „ganz bequem und gefahrlos auf der ebenen Erde hinübergehen [könnte]“ (ebd.). Der geringe Verdienst wird als Grund verworfen, auch ein Nutzen ist nicht erkennbar. „Wofür also, bedenken Sie das bitte, setzt er seine sowieso schon fragwürdige Existenz aufs Spiel? Und das immer und immer wieder?“ (S. 228) Auf diese Frage hin öffnet sich der Vorhang. „Bravo!’ lobt die Stimme, ‚wir wissen nicht, Damen und Herren, wer von ihnen allen dort unten soeben die richtige Antwort gedacht hat, aber durch ihn ist die Verkörperung gelungen. Allez-hopp! E voilà! Da ist er!’“ (ebd.)<sup>1027</sup> Auffallenderweise bleibt der Erzähler dem Leser die Antwort schuldig.

Der Erschienene „zeigt mit der linken Hand nach oben und mit der rechten nach unten“ (ebd.), stellt sich als „[d]er Pagad“ (ebd.) vor und erklärt, er sei „[e]in Magier [...] und ein Gaukler“ (S. 229). Im folgenden Gesprächsausschnitt beginnt der Autor auf mehreren Ebenen

---

<sup>1027</sup> Es ist nicht klar, ob sich dies tatsächlich auf magische Weise vollzieht, da der Vorhang im entscheidenden Augenblick das Geschehen dem Kind noch verbirgt bzw. das personale Erzählen es dem Leser vorenthält.

ein Spiel mit seinem Vor- und Zunamen sowie den Bedeutungen des Wortes „Vorstellung“ (als Imaginationskraft, Bühnendarbietung und namentliche Vorstellung):

„Und wie heißt du?“ will das Kind wissen.  
„Ich habe eine Menge Namen“, antwortet der Pagad, „aber am Anfang heiße ich Ende.“  
„Das ist ein komischer Name“, meint das Kind und lacht.  
„Ja“, sagt der Pagad, „und wie heißt du?“  
„Ich heiße bloß Kind“, sagt das Kind verlegen.  
„Vielen Dank jedenfalls“, sagt der Mann mit dem Hut, „daß du mich dir vorgestellt hast. Dadurch kann ich mich dir nun vorstellen. Und damit ist die Vorstellung zu Ende.“ Er zwinkert.  
„Schon?“ fragt das Kind. „Und was machen wir jetzt?“  
„Jetzt“, antwortet der Mann auf der Rampe [...], „jetzt fangen wir etwas an.“ (ebd.)

Der Pagad gibt dem Kind den Namen Michael. Zuletzt gehen sie Hand in Hand auf den Horizont zu, „und man weiß nicht genau: Wer führt wen?“ (S. 230). Sie verfolgen das spielerische und gleichwohl ernste Vorhaben, angesichts der trostlosen Umgebung eine neue Welt zu finden oder sich eine zu zaubern.

Wenn wir nun den am Text evident gewordenen unterschwellig appellativen Charakter des Textes – die Leseransprache – in Zusammenhang bringen mit Endes Literaturverständnis, so lassen sich folgende Beobachtungen anstellen: In T XXIV drückt sich durch das (zugleich den Leser repräsentierende) Kind die Idee aus, dass (mit Ende gesagt), „[a]uch das Aufnehmen von Kunst [...] ein schöpferisches Tun [ist]“<sup>1028</sup>. Es handelt sich also um einen selbstreflexiven Text, der zu Gedanken über die Involvierung des Rezipienten in den Lektüreprozess anregt. Einleitend lässt T XXIV ihn sogar „unsichtbar“ im Text anwesend sein. Es wird auf ein Geräusch hingewiesen, bei dem es sich um einen Herzschlag handeln könnte: „Aber wenn es ein Herz ist, das da schlägt, wessen Herz ist es dann?“ (S. 223) Da man allenfalls seinen eigenen Herzschlag akustisch vernehmen kann, ließe sich folgern, dass der Leser über dieses Geräusch auf seine eigene Präsenz aufmerksam gemacht werden soll – außer- und innertextuelle Welt, Wahrnehmung und Vorstellung, scheinen sich zu durchdringen.<sup>1029</sup> An einer späteren Stelle wird dem Leser ebenso wie dem schweigenden Kind die „richtige“ Antwort auf die Frage nach der Motivation des Seiltänzers vorenthalten. Das Lob der Lautsprecherstimme, dass „irgendjemand“ just das Zutreffende gedacht haben müsse, kann er indes auf sich beziehen und sich so abermals beteiligt fühlen. Angesichts der vom Text explizit ausgeschlossenen Motive, dürfte er auf den Eigenwert der Kunst als

---

<sup>1028</sup> Beuys/Ende: *Kunst und Politik*, S. 19.

<sup>1029</sup> Auch wäre denkbar, den Herzschlag mit dem erst im nächsten Absatz genannten Kind in Verbindung zu bringen, womit es umso mehr als Identifikationsfigur des Lesers erschiene.



korrekte Lösung gekommen sein.<sup>1030</sup> Er betätigt sich an dieser Textstelle also das Geschriebene sinnvoll ergänzend. Endes Brief an den anthroposophischen Schriftsteller Georg Kühlewind belegt, wie wesentlich dem Autor der für die Manifestation des Pagad wohl entscheidende, aber unformulierte Gedanke war. Er bedauert darin, dass „der heutige ‚verkopfte‘ Mensch ganz verlernt hat, Gestalt-Ideen wahrzunehmen und mit ihnen zu leben“<sup>1031</sup>, wo doch „alles, was wirklich Kunst ist, [...] sinnlich wahrnehmbare Gestalt-Idee [ist]“<sup>1032</sup>. Den möglichen Einwand, „das sei nur der Standpunkt des ‚l’art pour l’art““<sup>1033</sup>, lässt er so nicht gelten: „Als ob nicht alles Wesentliche im Leben seinen Sinn in sich selbst trägt – die Liebe, das Streben nach Wahrheit, die Religion, die Ethik, die Würde des Menschen, der Humor ...“<sup>1034</sup> Ein eigentlicher Freiraum für die Phantasie des Lesers eröffnet sich in T XXIV zuletzt dort, wo der Pagad und das Kind gemeinsam ausziehen, um eine neue Welt zu erschaffen, denn ob dies gelingt und wie diese aussehen könnte, ist völlig offen.

Zugleich vermittelt diese Schlusszene unterschwellig, dass die erübte Vorstellungskraft schließlich außerhalb der durch die Bühne repräsentierten „Sinn-Enklave“ der Kunst verwandelnd in die Wirklichkeit einzugreifen vermag. Dies analog auf sich selbst und sein Lektüreerlebnis übertragend, könnte der Leser darin ein „Vorbild“ für seine eigene Reaktion auf den Text sehen, ohne dass ihm dadurch schon bestimmte Handlungsmuster aufoktroziert würden. Es wird vielmehr – wie in T X – lediglich eine ungefähre Richtung angezeigt, in die zu gehen wäre. Das Finden konkreter Lösungen (für den Ausgang des Textes und für seine eigene Wirklichkeit) bleibt Sache des Vorstellungsvermögens des Lesers.<sup>1035</sup>

Überdies wird an der Verbindung von Pagad und Kind evident, dass der Text viele unterschiedliche Deutungsmöglichkeiten zulässt. Es wäre bspw. denkbar, den Vorgang der Manifestation des Pagad so zu verstehen, dass das vereinsamte Kind sich ihn unbewusst erschafft, um ein Gegenüber zu haben. Ihre Gemeinschaft ist aber auch deutbar als ein Sinnbild für die Qualitäten, die der schöpferische Mensch vereint. Zunächst steht die des Kindlichen im Vordergrund, die in einer ihm feindlichen Welt bedroht ist. Diesen Schauplatz

---

<sup>1030</sup> In Endes Liedtext *Die Ballade vom Seiltänzer Felix Fliegenbeil* heißt es dementsprechend: „Ihm [= dem Seiltänzer; B.S.] lag nicht viel an Gut und Geld, / nichts an der Menge Gunst, / ihm ging’s nicht um den Ruhm der Welt, / ihm ging es um die Kunst.“ (Ende: *Trödelmarkt der Träume*, S. 16)

<sup>1031</sup> Ende: *Zettelkasten*, S. 305.

<sup>1032</sup> Ebd.

<sup>1033</sup> Ebd.

<sup>1034</sup> Ebd.

<sup>1035</sup> Ende schildert betroffen, wie er bei einer Tagung des Duttweiler Instituts bei Zürich zum Thema „Die Rationalisierungsfalle“ vor Topmanagern, Gewerkschaftern und Mitgliedern des Club of Rome anregte, sich eine Wunschvorstellung von der Welt in hundert Jahren zu bilden: „Wir schaffen sie [= die Zukunft der Welt; B.S.] doch selbst.“ (Ende/Eppler/Tächl: *Phantasie/Kultur/Politik*, S. 21) Nach verärgerten bis aggressiven Reaktionen musste der Versuch beendet werden

nennt Ende in einem Brief an einen Leser bezeichnenderweise „Zivilisationswüste“<sup>1036</sup>. Er bestimmt sie als „eine innere Landschaft. Der Jahrmarkt ist sozusagen der Rest einer für Kinder bewohnbaren Welt, doch auch dieser Rest ist schon getötet. Die Jahrmarktsbude ist der Ort des Künstlers oder des Dichters = Artist.“<sup>1037</sup> Das Kindliche ist für ihn „das Ansprechbare, Spontane, Entwicklungsfähige, das nichts mit infantilem Verhalten gemeinsam“<sup>1038</sup> hat. Der Autor prägte in seinem Vortrag vor der J.B.B.Y. in Tokyo in Anlehnung an Goethes „Ewig-Weibliches“ den programmatischen Begriff des „Ewig-Kindlichen“, „ohne das der Mensch aufhört, Mensch zu sein“<sup>1039</sup>. Denn nicht nur in jedem Mann, wie Nietzsche sagte, sondern in jedem Menschen „ist ein Kind verborgen, das will spielen“<sup>1040</sup>. Ende formuliert bekenntnishaft seinen Glauben, „daß die Werke der großen Dichter, Künstler und Musiker dem Spiel des ewigen und göttlichen Kindes in ihnen entstammen [...] [S. 181] dieses Kind[es] in uns, das bis zu unserem letzten Lebenstag unsere Zukunft bedeutet“<sup>1041</sup>. So ist auch seine Figur Momo „eigentlich kein richtiges Kind, sondern das Ewigkindliche in allen Menschen“<sup>1042</sup>. Auch unabhängig von solchen Äußerungen und Hinweisen des Autors, die in Einklang mit den in Kap. 4.1. angeführten Aussagen zu seinem Schaffen (Schreiben für „das Kind“) stehen, kann man in dem keinerlei individuelle Züge tragenden Protagonisten in T XXIV in jedem Fall einen Repräsentanten des in jedem Menschen (also auch in jedem Leser) gegenwärtigen inneren Kindes erkennen. Der Pagad bzw. Pagat verkörpert darüber hinaus eine weitere Qualität. Eine in Marbach verwahrte Kladde mit frühen Aufzeichnungen wie auch Gedichte<sup>1043</sup> zeugen von Endes anhaltender Faszination für diese Figur, die im Tarot-Deck die Nr. 1 trägt und im heutigen Kartenspiel als Joker bekannt ist.<sup>1044</sup> Im *Goggori* gewinnt der gegen die niederträchtige Ullerin antretende Naturgeist das Kartenspiel mit den Worten „Pagad Ultimo“<sup>1045</sup>. Nicht zu vergessen ist, dass

---

<sup>1036</sup> R. Hocke/Neumahr: *Michael Ende*, S. 97. Es ist dies ein Begriff, mit dem er in seinen *Gedanken eines zentraleuropäischen Eingeborenen* seinen eigenen Herkunftsort benennt: „Ich bin ein Primitiver [...] Das Reservat aus dem ich stamme, heißt: Kinderliteratur.“ (Ende: *Zettelkasten*, S. 55)

<sup>1037</sup> R. Hocke/Neumahr: *Michael Ende*, S. 97. Vgl. hierzu T IV, in der die Kinderseele klagt, die Welt nicht mehr finden zu können, und in der die Kunst ein von der Masse unbemerktes Nischendasein fristet.

<sup>1038</sup> Diese Information findet sich in P. Hocke/R. Hocke: *Das Phantásien-Lexikon* auf S. 126 im Eintrag „Kind, das“. Der als Bezug genannte Brief des Autors an einen Leser wird hier inhaltlich wiedergegeben.

<sup>1039</sup> Ende: *Zettelkasten*, S. 181.

<sup>1040</sup> Ebd., S. 187.

<sup>1041</sup> Ebd., S. 180f.

<sup>1042</sup> P. Hocke/R. Hocke: *Das Phantásien-Lexikon*, S. 127.

<sup>1043</sup> Zu nennen ist das 1947 als erster Text Endes publizierte Gedicht, in welchem dem Gaukler bloß das Spiel ernst ist (Boccarius: *Michael Ende*, S. 186) sowie das als *Der Pagat* (Ende: *Zettelkasten*, S. 77f.) betitelte, worin die vier traditionellen hermetischen Tugenden (Wissen, Wollen, Wagen, Schweigen) behandelt werden, ehe es in Strophe 5 heißt: „Der Anfang der Freiheit heißt: Lachen. / Das Ende wird nimmer gefunden.“ (ebd., S. 78)

<sup>1044</sup> Vgl. R. Hocke/Neumahr: *Michael Ende*, S. 95–98.

<sup>1045</sup> Ende: *Der Goggori*, S. 145.

Ende 1985 Mitbegründer einer gleichnamigen Künstlergruppe war.<sup>1046</sup> Im Pagad erkennt er das mit dem Spielerischen vereinte „Prinzip des schöpferischen Könnens“<sup>1047</sup>:

Symbolisiert der Gaukler das spielerische Prinzip der Kunst, das Menschen miteinander verbindet, so versinnbildlicht der Magier, der auf der Tarotkarte durch die Gesten seiner Hände [...] Geistiges und Materielles miteinander in Beziehung setzt, das schöpferische Prinzip von Kunst. Jeder Künstler gleicht aus Endes Sicht einem Magier [...].<sup>1048</sup>

Für Ende handelt es sich beim Schöpferischen um eine gerade den Menschen auszeichnende Fähigkeit. Gemäß der Bibel habe dessen erste Tätigkeit darin bestanden, die Dinge und Wesen zu benennen, was für den Autor „wirklich ein magischer Akt [ist]“<sup>1049</sup>; so setze man sich zu ihnen in Beziehung und sie würden erst eigentlich Wirklichkeit. In der Namensgebung des Kindes durch den Pagad kommt dies zum Ausdruck. In der *Unendlichen Geschichte* muss die Kindliche Kaiserin immer wieder neu „getauft“ werden, damit Phantasien neu entstehen und fortbestehen kann. So gilt Ende nicht zuletzt auch „das Menschliche“ selbst als „ein Begriff, der leer bleibt, wenn er nicht ununterbrochen neu formuliert wird. Der Mensch muß sich ja seine Form selbst geben, er hat sie nicht ein für allemal wie das Tier.“<sup>1050</sup> Übertragen auf sein poetisches Handwerk charakterisiert er es als einen maßgeblichen Teil seiner Tätigkeit, „einer Sache einen Namen zu geben, die bisher noch keinen hatte“<sup>1051</sup>, bzw. das vermeintlich Vertraute auf neue Weise erlebbar zu machen, was auch die anderen Künste mit ihren Mitteln leisten können: „Die Welt vor Shakespeare ist eine andere als die, in der es Shakespeares Stücke gibt. [...] Wenn irgendwo so etwas gelungen ist, sei es ein Musikstück oder ein Bild, auch nur ein kleines Gedicht, [...] dann ist mit diesem Dasein die Welt schon verändert.“<sup>1052</sup> Bei allen Künsten handelt es sich für Ende aber um besondere Artikulationen der allgemein-schöpferischen Grundpotenz des Menschen.

---

<sup>1046</sup> Vgl. Kap. 1.1.

<sup>1047</sup> R. Hocke/Neumahr: *Michael Ende*, S. 97.

<sup>1048</sup> Ebd., S. 98. Die Assoziation Pagad–Seiltänzer in T XXIV findet sich auch beim christlichen Hermetiker Valentin Tomberg (vgl. Anonym bzw. Anonymus d’Outre tombe: *Meditationen über die Großen Arcana des Taro* [sic!], S. 6f.). Dessen Werk könnte Ende gekannt haben. Luise Rinser, Endes Nachbarin, die laut meinem Gespräch mit Rosendorfer insbesondere mit seiner Frau gut befreundet war, hat dieses Buch zu nämlicher Zeit mehrfach äußerst positiv beurteilt. (vgl. Heckmann/Frensch: *Valentin Tomberg. Bd. 1.2*, S. 456) Irene Johanson erklärte mir telephonisch (08.09.2009), Werke Tombergs bei Ende gesehen, aber nicht mit ihm über sie gesprochen zu haben.

<sup>1048</sup> R. Hocke/Neumahr: *Michael Ende*, S. 98.

<sup>1049</sup> Beuys/Ende: *Kunst und Politik*, S. 74. (vgl. auch *Der wahre Name* in Endes *Zettelkasten*, S. 131)

<sup>1050</sup> Ende/Eppler/Tächl: *Phantasie/Kultur/Politik*, S. 120.

<sup>1051</sup> Beuys/Ende: *Kunst und Politik*, S. 72. Ende geht von einer mitgebrachten Sprachkompetenz aus. Kinder würden, ehe sie sprechen (bzw. denken) können, begreifen, dass Worte Bedeutungen haben. (Vogdt: *Wie Shakespeare über die Rampe gekommen* (Interview), S. 931) Sein Fragment *Der Schattenturm* behandelt nahe an diesem Problem einen allseits ignorierten, „unmöglichen“ Schatten, den der Protagonist mit seinem Vokabular nicht benennen kann. (vgl. Ende: *Das Große Michael Ende Lesebuch*, S. 65)

<sup>1052</sup> Beuys/Ende: *Kunst und Politik*, S. 108; Name im Original durch Kursivschrift hervorgehoben.

Der Künstler ist ein Spezialist, insofern „er auf dem Gebiet des Schönen schöpferisch ist. [...] Für mich besteht das Schöne [...] immer dort, wo eine Ganzheit von Herz, Kopf und Sinnen hergestellt wird, also dort, wo der Mensch in seine ursprüngliche Ganzheit wieder zurückversetzt wird.“<sup>1053</sup> Für den Autor ist „Schönheit [...] ihrem Wesen nach transzendent. [...] Sie ist nicht objektivierbar [...]. Die Schönheit braucht, um wahrgenommen zu werden, Menschen, die dazu fähig sind.“<sup>1054</sup> Das Erlebnis der Ganzheit – und damit der Schönheit – kann uns aber „nur das absichtslose Spiel schenken“<sup>1055</sup>, wie er in Anlehnung an Friedrich Schillers *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen* bemerkt: „Weder vorher noch nachher ist jemals Klügeres zu diesem Thema gesagt worden.“<sup>1056</sup> In der Paraphrase eines Zitats daraus erklärt er: „[N]ur dort, nur im freien Spiel darf der Maßstab der Schönheit absolut gelten. Herausgerissen aus diesem Zusammenhang des Spiels müßte die unbedingte Forderung nach Schönheit notwendigerweise unmenschlich werden.“<sup>1057</sup> Zugleich verknüpft er mit dem Erlebnis der Ganzheit eine romantische Vorstellung, denn „die einzige Ganzheit, die wir in unserem Leben kennen, ist die, die wir in der Kindheit gehabt haben, ja, in der ersten Kindheit“<sup>1058</sup>. Bei Ende stellen Kunst und Poesie beim Rezipienten eben diese verlorengegangene Ganzheit wieder her, „sie machen den Menschen heil, sie heilen ihn“<sup>1059</sup>. Auch dies ist ein wichtiger Aspekt der Leserwirkung: der quasi „therapeutische“ Effekt. Was der Pagad und das Kind eigentlich suchen, wäre so wohl dieses zu erneuernde „Paradies“, das die Folgetexte thematisieren. Der Autor selbst bemerkt zu T XXIV: „Es kommt also das Ewig-Kindliche mit dem schöpferischen Können zusammen, und beide gemeinsam machen sich auf den Weg aus der ‚Zivilisationswüste‘ [...]“<sup>1060</sup>

Darüber hinaus lässt sich ihr Bündnis aber nicht zuletzt auch als ein Modell der Kooperation zwischen Künstler und Kunstrezipient auffassen, welches das traditionelle Rollenbild des (literarisch-künstlerischen) Produzenten bzw. Rezipienten zugunsten des Gedankens eines partnerschaftlichen Zusammenspiels überwindet bzw. relativiert. Der „Magier“ selbst kann nur durch die beteiligte Vorstellungstätigkeit des Kindes, das den (keineswegs nur passiv zu denkenden) „Empfänger“ darstellt, entstehen. Dieser Magier aber

<sup>1053</sup> Ebd., S. 18. In demselben Gespräch spricht er auch von der Triade „Denken, Fühlen und Wollen“ (ebd., S. 19), die in der Kunst zu einem Ganzheitserlebnis vereint würden.

<sup>1054</sup> Ende: *Zettelkasten*, S. 193.

<sup>1055</sup> Ebd., S. 191.

<sup>1056</sup> Ebd. Lenz nennt für Ende als „ein Schlüsselwerk Schillers *Ästhetische Briefe*“ (*Gespräch Lenz*).

<sup>1057</sup> Ende: *Zettelkasten*, S. 192.

<sup>1058</sup> Beuys/Ende: *Kunst und Politik*, S. 18. Die Sehnsucht reicht für den Autor gar zurück bis vor die Zeit der Empfängnis: „Die Banalitäten dieser Welt werden in ihrem [= der Schönheit; B.S.] Licht zu Offenbarungen einer anderen Wirklichkeit, aus der wir alle kommen und in die wir zurückkehren und nach der wir uns zeit unseres Leben sehnen, obwohl wir sie vergessen haben.“ (Ende: *Zettelkasten*, S. 194)

<sup>1059</sup> Ebd., S. 190.

<sup>1060</sup> R. Hocke/Neumahr: *Michael Ende*, S. 97.

trägt den Nachnamen des Autors und repräsentiert ihn insofern auch – zumindest aber die Vorstellung, die sich der Rezipient von ihm bildet, beeinflusst durch dessen gerade am Text evident werdende Selbstinszenierung ...<sup>1061</sup> Diese Interpretation enthält ein selbstreflexives Moment auf den im Text veranlagten Einbezug des Lesers. Über drei sich steigernde Stufen wird er durch seine Bindung an die Identifikationsfigur des Kindes und durch die Übertragung der Lautsprecheranweisungen auf sich selbst involviert: 1. Die Erzeugung einer Empfindung für die eigene Präsenz im Text; 2. Die Ergänzung einer Leerstelle durch die „korrekte“ Antwort; 3. Die Deutung des offenen Schlusses (und die vorgeführte Anwendung der erübten Imaginationskraft in der äußeren Realität).

In T XXVI wird durch den Knaben, der in ein „enganliegendes Seiltänzerkostüm gekleidet“ (S. 251) und zunächst wie ein Leichnam inmitten des Klassenzimmers aufgebahrt ist, an die in T XXIV gestellte Frage nach der Motivation des Seiltänzers erinnert und an die Kraft der Phantasie appelliert. Zwar weist er die Annahme der anwesenden Schüler,<sup>1062</sup> es könne sich bei ihm um den erwarteten Lehrer handeln, zurück („Na hör mal!’ rief der Knabe, ‚sehe ich etwa so aus?’“, S. 259), doch zeigt es sich, dass er den Versammelten tatsächlich eine besondere Kunst vermitteln kann: „Habt ihr schon bemerkt’, fragte er sanft, ‚daß es genügt, für ein paar Minuten die Augen zu schließen? Wenn man sie wieder öffnet, ist man schon in einer anderen Wirklichkeit. Alles wandelt sich immerfort.“ (ebd.) Er lässt den Vergleich mit dem Sterben gelten (was mit dem „Sterben-Üben“ des Helden in T XXX in Zusammenhang gesehen werden kann). Dies komme auf das Gleiche hinaus: „Wir wandeln uns auch, da ist weiter nichts dabei. Ich war gerade ein anderer, und jetzt bin ich plötzlich der hier.“ (ebd.) Er erklärt (wie der Feuerwehrmann in T IV): „Ich bin hier nur auf der Durchreise.“ (S. 260) Und er bemerkt angesichts der verschlossenen Tür, dass man überall hinauskönne, „wenn man den Traum wandeln kann“ (ebd.). „Traumwandeln [...] heißt eine neue Geschichte erfinden und dann selbst in sie hinüberspringen.“ (ebd.; möglicherweise ist es gerade diese Fähigkeit, die dem in seiner Welt verharrenden Blutsbruder in T X fehlt) Auf die Frage, wo er dies gelernt habe, antwortet er, dies sei „[b]ei einem Traumwandler, den ich

---

<sup>1061</sup> Die Gleichsetzung mit dem Autor findet sich in Sedlářová: *Michael Ende*, S. 77. Dass der Pagad noch viele weitere Namen hat, begründet Ende damit, dass „es [...] ja viele schöpferische Menschen [gibt], ja, im Grunde steckt in jedem Menschen dieses schöpferische Können darin“ (R. Hocke/Neumahr: *Michael Ende*, S. 97).

<sup>1062</sup> Diese lassen sich (teils mehrfach) mit den Figuren der anderen Traumvisionen assoziieren. Der Herr mit der Aktentasche z.B. mit dem Beamten in T XIII oder auch mit dem in einem Büro tätigen Protagonisten in T XX; der Mann im weißen Kittel mit dem Arzt in T XIX; das „sehr dicke[ ] alte[ ] Weib“ (S. 252) mit der beleibten Zuschauerin in T VIII oder mit der an progressiver Gravitation leidenden Patientin in T XIX; die „schlanke junge Dame in einem Brautkleid“ (S. 252) erinnert an die Braut in T XIII; ein Mädchen mit Mandelaugen tauchte u.a. schon in T VI auf, während der Junge mit den herunterhängenden Flügeln an den Jüngling mit den abgewelkten Schwingen in T II oder auch an den Engel in T VIII erinnert. Weitere Bezüge sind möglich.

selbst erfunden habe“ (ebd.), geschehen. Und eben diese spielerische Kunst des „Traumwandeln“ will er die anderen lehren. Der mehrdeutige Begriff des Traumwandeln – im Sinne des Wandeln durch die Traumwelten, aber auch des Verwandelns einer als Traum begriffenen Realität – kann als selbstreflexiver Hinweis auf das Kompositionsprinzip des Werkes verstanden werden, insofern die jeweilige Traumvision Gegebenheiten der früheren Texte in metamorphosierter Form aufgreift. In T XXVI stellt der Traumwandler das Erfinden neuer Welten als eine bestenfalls in Gemeinschaft zu praktizierende Kunst dar: „Allein ist es allerdings am schwersten. Zu zweit geht es schon sehr viel leichter. Und wenn es viele gemeinsam tun, dann gelingt es immer.“ (S. 261) Er schlägt vor, ein Theaterstück aufzuführen: „Wir sind Zuschauer und Darsteller zugleich. Und was wir spielen ist Wirklichkeit.“ (ebd.) Wer aber vorher wissen will, was gespielt wird und ob es nicht schief geht, „kann eben nicht traumwandeln“ (ebd.). Indem er einen Korridor mit vielen Türen auf die Tafel zeichnet, um in diesen hinüberzuspringen, meint er: „Man muß sich alle Möglichkeiten offen lassen [...] hinter einer dieser Türen werden wir schon etwas finden, was uns gefällt.“ (S. 262) Dass in solcher Offenheit ein Grundprinzip zumal des aleatorisch geprägten (Text-)Spiels liegt, erkennt auch Iser, indem er in *Das Fiktive und das Imaginäre* bemerkt, „daß jedes Spiel mit einer Bewegung anfängt, deren Folge nicht völlig berechenbar ist“<sup>1063</sup>. Dass im Spiel immer alles auf der Kippe steht, „ist Indiz einer Unvorherbestimmtheit, der das Spielen entspringt“<sup>1064</sup>. Was Iser in diesem Werk anhand der Entwicklungen im Schäferroman erörtert, lässt sich auch auf T XXIV anwenden: Die Inszenierung der Kunst in einer künstlichen Welt (= der des Textes) macht Kunst selbst zum Thema.

Der Leser fühlt sich zwar nicht in gleicher Weise angesprochen wie durch die Lautsprecherstimme in T XXIV, wird jedoch abermals auf das jedem Menschen innewohnende schöpferische Potenzial aufmerksam gemacht. Stärker noch wird hier der – schon in der Zweierkonstellation Pagad/Kind veranlagte – Gemeinschaftsaspekt betont. Das beabsichtigte Schauspiel findet indes nicht innerhalb der Erzählung statt (wie auch zuvor die in T XXIV anzugehende Erschaffung einer neuen Welt unerzählt bleibt).<sup>1065</sup> Beide Texte haben außerdem gemeinsam, dass sie eine Reflexion des Werkes auf seine eigene Poetik beinhalten, die in der Hervorbringung von Realität durch die Kraft der gemeinschaftlichen Vorstellung besteht. Dass Ende unter anderem gerade mit diesem Text den Leser auf dessen eigene schöpferische Begabung hinweisen wollte, erklärt er selbst:

---

<sup>1063</sup> Iser: *Das Fiktive und das Imaginäre*, S. 449.

<sup>1064</sup> Ebd., S. 349.

<sup>1065</sup> Allenfalls könnte man den anschließenden Text als entsprechende „Fortsetzung“ ansehen.

Der Leser sollte darauf aufmerksam werden, was er selbst fortwährend tut, während er liest. Es gibt sogar mehrere Geschichten, in denen das direkt erklärt wird, z.B. *Der Weltreisende* oder *Langsam wie ein Planet ...* oder *Im Klassenzimmer regnete es ...*<sup>1066</sup>

Im selben Briefwechsel bemerkt er: „Ihr Vorschlag, das Klarträumen als Unterrichtsfach in künftige Schulen einzuführen, entzückt mich.“<sup>1067</sup>

T XXIX thematisiert aus der Perspektive des Protagonisten wiederum das Träumen. Zu Beginn brennt ein Zirkus. Die Truppe vermutet einen Racheakt, da ein Aufseher der jede Nacht Angst und Schrecken verbreitenden Mordmiliz während einer Aufführung erwürgt wurde. Das Publikum ist geflohen, nur der Clown steht noch in der Manege und spielt auf der Trompete die Abschiedsmelodie. Der Direktor des Zirkus lädt ihn zu einem geheimen Treffen von Verschwörern gegen das Terrorregime ein. Auf seinem nächtlichen Gang durch die Stadt erwirkt der Clown, eine Autoritätsperson mimend, die Freilassung eines Gefangenentrupps und entflieht kurz darauf einem in Zeitlupe stattfindenden Kampf zwischen Schwarzuniformierten und Passanten. Darauf gelangt er zufällig in ein Lokal, das, ohne dass es ihm mitgeteilt worden wäre, zum neuen Treffpunkt der Verschwörer erkoren wurde. Dies erweckt Misstrauen, doch der Direktor glaubt ihm und bittet ihn, die Anwesenden in Stimmung zu bringen. Jedoch hat der Clown als Repräsentant des introvertierten Typus insgeheim ein anderes Ziel als die Revolution. Er lebt seit jeher im Bewusstsein, dass diese Welt nicht wirklich ist. Kursiv gesetzte innere Monologe geben dem Leser Einblicke in seine Gedanken. Schon im ersten heißt es (wobei entfernt Schellings Idee einer „träumenden Weltseele“ anklingen mag): *„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.“* (S. 289) Dies unterscheidet ihn grundlegend von den Menschen seines Umkreises:

*Erstaunlich genug, daß ich da bin. Aber noch viel erstaunlicher, daß ich so alt werden konnte. Ich habe mir Mühe gegeben, Damen und Herren [...]. Ich sagte mir: Wenn alle anderen diese Welt ertragen, denen es doch sicher auch nicht leichter fällt als mir ... Ich habe mein Leben lang erwartet und bin alt geworden in der Erwartung aufzuwachen, und seht her, wo ich bin! Ich beneide sie alle um ihre Unbekümmertheit. Ich bin bekümmert.* (S. 292)

Die innere Situation, in der sich befindet, entspricht damit der des luziden Träumers (auch wenn bis zuletzt fraglich bleibt, ob er nur geträumtes Geschöpf oder an der Hervorbringung dieser Welt unbewusst beteiligt ist): *„Wenn man im Traum weiß, daß man träumt, ist man kurz vor dem Aufwachen. Ich werde gleich aufwachen. Vielleicht ist dieses*

---

<sup>1066</sup> <http://www.oobe.ch/ende02.htm>. (Brief Endes an Zurfluh, 25.08.1988)

<sup>1067</sup> Ebd. (Brief Endes an Zurfluh, 13.09.1988)

*Feuer* [des zu Beginn brennenden Zirkus; B.S.] *nichts anderes als der erste Strahl der Morgensonne einer anderen Wirklichkeit [...]*“ (S. 290) Wiederholt formuliert er, dass es darum geht, aufzuwachen. (vgl. S. 291, S. 293, S. 309) Jedoch gilt zugleich: *„Es ist verboten aufzuwachen. Schon der Wunsch aufzuwachen gilt als Fluchtversuch, als Hochverrat. Man muß ihn geheim halten.“* (S. 290) Diese Aussage wird in verkürzten Variationen von ihm repetiert wie eine eingeschärfte Verhaltensregel. (vgl. S. 293; S. 295) Hierin dürfte der Grund dafür liegen, dass der Clown seine Gedanken nie verbal äußert und im Stillen meint: *„Ich will nicht reden. Ich will überhaupt nie wieder reden müssen.“* (S. 309) Der Leser aber wird zum Mitwisser seiner selbst den Widerständlern und dem Direktor vorenthaltenen Gedanken. So erfährt er auch, dass der Clown nicht nur seine Zirkusrolle, sondern sein ganzes Leben als Rolle begreift, gespielt zur Unterhaltung eines anderen – nämlich des Träumers bzw. der Träumer seiner Realität, die er zeitweilig in ihm ansichtig werdenden Schlafenden vermutet: *„Vielleicht sind sie es, die diese Welt träumen.“* (S. 308) Dies bleibt zweifelhaft. Man kann die inneren Monologe gewiss als einen Versuch der Figur lesen, den Autor zu erreichen, aus dessen Phantasie sie ja hervorging, und ihn anzuklagen. Doch mehr noch mag sich der Leser angesprochen fühlen, was insofern auch seine Berechtigung hat, als dass die Wirklichkeit des Protagonisten in der Tat durch seine Vorstellungstätigkeit erzeugt („geträumt“) wird. Er sieht dem zu, was er hervorbringt – entsprechend erging es auch dem Niemandsson in T XI und dem Kind in T XXIV. So können Autor und Leser gemeint sein, wenn der Clown sich mit gesteigerter Intensität an ein konkretes „Du“, den mutmaßlichen Träumer, richtet: *„Ich wende mich an dich, [...] wer du auch sein magst. Ich weiß, ich kann nichts gegen dich ausrichten, du bist der stärkere. Führe mich also, wohin du willst, aber denk daran: Mir machst du nichts mehr vor.“* (S. 302) Diese Worte billigen dem Träumer eine demiurgische Allmacht gegenüber der Figur zu, allenfalls eingeschränkt durch deren Einsichtsmöglichkeit.

Der abschließende Höhepunkt seiner innerlichen Auseinandersetzung ist die (wie die Kursivsetzung deutlich macht) nur lautlos vor den schlafenden Zuhörern im Lokal gehaltene „Rede“. Eigentlich sollte er diese in Stimmung bringen, um sie zu äußerlichem Aktivismus gegen die Obrigkeit zu animieren, jedoch formuliert er in seinen Worten die intime Problematik seines Daseins.<sup>1068</sup> Der eigentliche Adressat sind offenkundig die Träumer dieser

---

<sup>1068</sup> So würde ich Sedlářovás Deutung vorsichtig gegenüberstehen. Sie interpretiert den Text dahingehend, dass die Regierungen der Welt kein Interesse an einem Aufwachen der Menschen haben: *„Man könnte dies als Kritik an eine viele Jahrhunderte währende Manipulierung durch Medien werten.“* (Sedlářová: *Michael Ende*, S. 93) Dies stellt sie in Kontext eines übergeordneten Anliegens des Autors: *„Der Versuch, Unzufriedenheit zu zeigen und damit eine Art Revolte zu erzeugen, war auch ein Aspekt des Surrealismus, der sich auch als Projekt der Radikalen [sic!] Gesellschaftsveränderung verstand.“* (ebd., S. 97) Gerade der Clown verkörpert hingegen die Abkehr von nur auf Äußerliches zielendem Aktionismus und strebt letztlich nach einer transzendent-



Wirklichkeit, wie schon die Anrede „*Hochverehrtes Publikum, meine lieben Träumer!*“ (S. 310) deutlich macht, die zugleich eine Vielzahl von Rezipienten (identifizierbar mit der Gesamtheit der Leser) voraussetzt. Zuerst schildert er seine bisherige Existenz:

*Als ich in diesen Traum kam, den ihr die Welt nennt, war er schlimm, und er ist schlimm geblieben oder noch schlimmer geworden. [...] Ich dachte mir, daß es der verkehrte Traum oder die verkehrte Welt ist, in die ich hineingeraten bin. Oder vielleicht war ich der Verkehrte für diese Welt, für diesen Traum.* (ebd.)

Er vergleicht sich mit „*ein[em] Schwimmer, der unter die Eisdecke geraten ist*“ (S. 311) und nach einer Möglichkeit zum Aufzutauchen sucht: „*Mein Leben lang schwimme ich mit angehaltenem Atem. Ich weiß nicht, wie ihr es schafft.*“ (ebd.) Im Rahmen seiner Rede wirft er zugleich elementare Fragen auf, die dem Leser den fiktionalen Charakter der geschilderten Realität und seine Beteiligung an deren Erzeugung bewusst machen. Somit erreichen sie gerade das, was sie als mögliche Wirkung in Erwägung ziehen: „*Oder weiß unser Träumer am Ende überhaupt nicht, daß er uns alle nur träumt? Kann ich, sein Traum, es ihm begreiflich machen, damit er endlich aufwacht?*“ (S. 312) Selbst die Aussicht, dass nach dem Erwachen des Träumers aus dem Traum ein Nichts würde, vermag ihn hiervon nicht abzuhalten. Aber er fragt sich auch zweifelnd: „*[...] träumen wir alle uns gegenseitig? Ein Gewebe von Träumen, ein Traumdickicht ohne Grenzen, ohne Grund? Sind wir alle ein einziger Traum, den niemand träumt?*“ (ebd.) Für den Fall aber, dass er der gemeinsame Traum der potenziellen Träumer (bzw. Leser) ist, bittet er diese: „*Entlaßt mich nun! Träumt hinfort von etwas anderem [...]. Schlaft meinetwegen weiter, solange ihr wollt und schlaft gut, aber hört auf, mich zu träumen! Ihr habt euren Spaß an mir gehabt, bitte, laßt mich nun gehen!*“ (S. 314) Als ihn ein Bierkrug an der Stirn trifft, „*lächelt [er], als habe er endlich alles verstanden*“ (ebd.), und stürzt mit zeremonieller Dankesgebärde wohl tot zu Boden.

Als Thema der Erzählung lässt sich die Rolle des Individuums, das die Sehnsucht hat, sich aus der es umgebenden Scheinwirklichkeit zu befreien, bestimmen. Anstelle einer äußeren Rebellion tritt eine Wendung an einen aus Sicht der erzählten Welt transzendenten Bezugsrahmen. Unverkennbar ist der Text in dieser Hinsicht von gnostischem Gedankengut beeinflusst, denn auch der Gnostiker erlebte sich im irdischen Dasein als Gefangener. Er strebte danach, sich über den Wirkungsbereich eines als böse verstandenen Schöpfers der materiellen Welt bzw. eines in deren Schöpfung zumindest involvierten Wesens zu befreien. An dieser Stelle sei daran erinnert, dass nach Iser der Träumer ebenfalls ein Gefangener ist. Er

---

überbewussten Ebene. *Der Spiegel im Spiegel* will in seiner Wirkung keine Handlungsanweisung zur Revolte sein.

vermag nicht, „sich [...] an den Horizont der von ihm erzeugten Welten zu versetzen, um zu sehen, was er hervorgebracht hat. Denn mehr als zu gewärtigen, daß man träumt, gestattet auch das ‚lucid dreaming‘ nicht.“<sup>1069</sup> Hingegen erlaubt „literarisches Fingieren ein Überschreiten solcher Gebundenheiten“<sup>1070</sup>. Dass aus der Perspektive des Clowns erzählt wird, gibt dem Geschehen eine Fokussierung auf die hiermit verbundenen Bewusstseinsprozesse. Zum Vergleich: In einem Romanfragment Endes geht es auch um das Nicht-aufwachen-Können. Der Zar des Niemandlandes leidet unter eben dieser Krankheit: „Er ging nur als eine Art Schlafwandler umher [...]“.<sup>1071</sup> Der Leser blickt hier jedoch von außen auf ihn. In T XXIX erlebt er sich hingegen in doppelter Weise ins Innere versetzt: in das Innere eines Traumes (und damit des unbekanntes Träumers) und in das Innere des Clowns. Aus dieser Perspektive könnte man zu dem Schluss kommen, dass der Protagonist selbst der Träumer ist – was diesem womöglich vor seinem Ende aufgeht, indem er einen „Ausdruck tiefster Überraschung und völliger Einsicht“ (ebd.) zeigt. Aussagen des Clowns wie „*Ich habe es immer gewußt, seit ich angefangen habe zu träumen, daß ich existiere: Diese Welt ist nicht wirklich.*“ (S. 289; Herv. B.S.), deuten womöglich an, dass dem Protagonisten schon zuvor phasenweise dämmert, dass er der Träumer ist. Als Identifikationsfigur des Lesers würde er diesen gleichsam von der Seite der Traumwirklichkeit her „spiegeln“ und ihm damit seine eigene Vorstellungstätigkeit bewusst machen. Seine stillen Hinwendungen an den Träumer wären in weit getriebener, jedoch plausibler Auslegung (wie die Rede Hors) ein inszeniertes Selbstgespräch des Rezipienten.

Alle drei behandelten Texte – T XXIV, T XXVI und T XXIX – haben die Funktion, den Leser die Bedeutung und Macht seiner Vorstellungskraft auf unterschiedliche Weise bewusst zu machen. T XXIV und T XXIX zeigen die Tendenz, ihn in die Textwirklichkeit einzubeziehen, nämlich durch die Appelle der Lautsprecherstimme bzw. die inneren Monologe des Clowns. T XXIV präsentiert das Vorbild eines partnerschaftlichen Modells für das Verhältnis von Produzent/Artist und Rezipient. T XXVI lässt Kunst als gemeinsames Spiel der Phantasie begreifen und sich als Selbstreflexion auf die Poetik des Werkes lesen.

---

<sup>1069</sup> Iser: *Fingieren als anthropologische Dimension der Literatur*, S. 21.

<sup>1070</sup> Ebd.

<sup>1071</sup> Ende: *Der Niemandsgarten*, S. 240; Romanfragment *Der Niemandsgarten*.

## 7. Strategien ‚offenen‘ Erzählens

### 7.1 Blickpunktführung des Lesers und variables Erzählen

Unter dem Gesichtspunkt des Erzählens sind die Texte insgesamt sehr variabel. So können die Erzählsituationen abrupt wechseln, wie ich anhand von T I zeigte, oder in aufeinanderfolgenden Traumvisionen alternierend bzw. passagenweise vorherrschen. Auf personales Erzählen wie in T XX („Einige Zeit später fiel ihm [= dem Mann mit den Fischeugen; B.S.] auf, daß die Sonne [...] sich zweifellos wieder ein kleines Stück erhoben [hatte]. Das befremdete ihn.“, S. 179) kann etwa in der nächsten Traumvision ein Abschnitt folgen, in welchem eine Beschreibung des Schauplatzes und eine Wiedergabe von Aussagen der Bewohnerinnen der Hurenstadt zum sich nahenden Besucher bzw. ihrer Herrscherin nebst Kommentar des dergestalt allwissenden Erzähler enthalten sind. Dies offeriert dem Leser unterschiedliche Deutungen,<sup>1072</sup> ehe der Text dann erneut weitgehend aus der Perspektive des Protagonisten geschildert wird. Auf den Ich-Erzähler (T XIV: „Ich war dabei. Und eines könnt ihr mir glauben: Es war bei Gott ein großartiges Fest!“, S. 138) kann ebenfalls ein allwissender, kommentierender Erzähler folgen: „Die Leute gingen nach Hause und hatten bald den ganzen Vorfall vergessen. Jeder hat schließlich seine eigenen Sorgen und außerdem: Wer weiß, ob die Botschaft wirklich so wichtig war.“ (S. 139)<sup>1073</sup> Auch liegen Besonderheiten des Tonfalls vor, so gibt sich z.B. der über die Handlungen jeder einzelnen Person orientierte Erzähler in T IX völlig emotionslos:

Der Mann liegt auf dem Ofen und schläft. Die Mutter gebiert wieder zwei Kinder. [...] Der Vater schlachtet die Mutter. Er ißt sie auf mit den Kindern [...]. Der Mann bemerkt seinen Irrtum, geht in den Stall und betrinkt sich.  
Während er schläft, klettert die älteste Tochter auf den Tisch. Ein Schatten regt sich im Gang, ein fremder Mann. (S. 92)

Wie kontrastierend folgt hierauf ein Text, in welchem der Erzähler gerade auch die emotionalen Affekte des Protagonisten und dessen Empfindungen angesichts der Auflösung seiner vertrauten Welt eindringlich verbalisiert. Die hochgradige wechselseitige Bezugnahme der Texte wirft allerdings die Frage auf, ob man nicht einen einzigen Erzähler annehmen müsste, der in unterschiedliche Erzählermasken schlüpft, durch die er sich in den einzelnen

---

<sup>1072</sup> „Unsere Königin wird Hochzeit feiern“, flüsterten manche, „und das ist ihr Bräutigam.“  
„Aber sie hat doch schon einen Mann“, widersprachen andere.

„Das braucht sie nicht zu kümmern“, meinten einige, „schließlich ist sie die Hurenkönigin.“

Und ein paar wagten sogar zu fragen:

„Wer hat je ihren Mann gesehen? Vielleicht gibt es ihn gar nicht.“

[...] Es war nicht gut, solche Reden zu führen [...].“ (S. 190)

<sup>1073</sup> Teils verbirgt sich der Ich-Erzähler hinter einem „wir“. (vgl. T XII und T XXVII) So ist unklar, wer der Sprechende ist, wenn es heißt: „Vor einem Alten [...] blieben wir stehen und fragten ihn [...].“ (S. 265)

Traumvisionen mitteilt. Sprünge lassen sich überdies in den Zeitstufen konstatieren. Auf den Übergang vom Präteritum zu Präsens (wie von T XXIII zu T XXIV)<sup>1074</sup> kann der Übergang von Präsens zu Präteritum (wie von T XXV zu T XXVI) folgen;<sup>1075</sup> dies ist im Ganzen jedoch nicht regelmäßig gestaltet, denn das Präteritum in T XXVI setzt sich fort in T XXVII. Dabei kann derselbe Gegenstand (die Papierkrone) in unterschiedlichen zeitlichen Modi angesiedelt werden. Einmal wird sie vom Protagonisten getragen („Im Sattel saß vornübergebeugt ein einbeiniger Bettler [...]“, S. 189; T XXI = Präteritum), das andere Mal von ihm entdeckt („Der Straßenkehrer scheint etwas im Rinnstein gefunden zu haben.“, S. 246; T XXV = Präsens).<sup>1076</sup> Alle Sprünge solcherart bewirken ein leichtes „Stolpern“ in der Lektüre. Es tritt keine Gewöhnung an eine Perspektive ein. Der Leser bleibt „offen“ für Neues.

## 7.2 Unkonkretheit und Offenheit

### 7.2.1 Unkonkretes Erzählen

Angaben einer Jahreszahl, die in einer bekannten christlichen oder sonstigen Zeitrechnung verortbar wäre, gibt es nicht. Wo auf den Ablauf oder den Stand der Zeit verwiesen wird, hat dies eine erzähltechnische Funktion wie im Falle des Countdowns in T IV, der den Leser auf das nahe Ende aufmerksam macht. In T XX wird zwar ein Datum genannt:

Im Bureau schrieb man den 23. Januar. Aber die Bäume dort draußen waren grün und manche sogar voller Blüten. [...] Fast sechzehn Jahre waren es nun schon, die er diese Strecke fuhr, aber noch nie war ihm jenes Denkmal aufgefallen. [...] Er [...] warf einen Blick auf seine Armbanduhr. Offenbar waren die Zeiger rückwärts gelaufen. Er würde die Uhr zur Reparatur bringen und einige Tage auf sie verzichten müssen. Diese Aussicht war ihm mehr als pein-[S. 180]lich, denn er lebte nach einem genauen Zeitplan. (S. 179f.)

Wie jedoch ersichtlich ist, steht dieses Datum mit den äußeren Erscheinungen in Widerspruch und macht mit den übrigen Phänomenen deutlich, dass die üblichen zeitlichen Gesetze ausgehebelt sind – die Sonne, die gerade versinken wollte, hat sich ebenfalls wieder etwas erhoben. Die Texte geben auch nur in den allerseltensten Fällen Eigennamen ihrer Schauplätze an. Länder, Städte, Straßen, Gebäude, die man mit der äußeren Wirklichkeit in Deckung bringen könnte, werden kaum benannt, und wenn doch – so im Fall der auf Jorge Luis Borges zielenden Anspielung auf einen blinden Herrn –,<sup>1077</sup> vollzieht sich die Handlung

---

<sup>1074</sup> „[...] wo er bald zwischen den riesenhaften weißen Segeln verschwand.“ (S. 222) > „UNTER EINEM SCHWARZEN HIMMEL LIEGT [...]“ (S. 223)

<sup>1075</sup> „[S]päter [...] murmelt der Dschin [...]“, (S. 249) > „IM KLASSENZIMMER REGNETE ES [...]“, S. 251.

<sup>1076</sup> Der Beginn der Traumvision vom Märchenmassaker verweist gar prophetisch auf künftige Ereignisse.

<sup>1077</sup> Borges wurde 1955 – bereits erblindet – zum Direktor der Nationalbibliothek in Buenos Aires berufen. (vgl. Woodall: *Jorge Luis Borges*, S. 211ff.)

nicht dort, d.h. nicht in Buenos Aires, sondern in einer unbekanntem Hafenstadt. Die Textstelle, in der diese Anspielung eingebettet ist, zeigt zudem eine Durchdringung der vertrauten Alltagswelt des Lesers mit phantastisch-mythisch anmutenden Orten:

Er [= der Weltreisende; B.S.] 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 (S. 206) über das Wesen des Schicksals gesprochen; er hatte den Ring der Königin Mrabatan, der Gewalt über das Erinnern der Menschheit verleiht, an seinem Finger getragen und war [...] über die Flammenstraßen der Stadt Eldis gewandert; man hatte ihn in stählerner Sänfte durch die Maschinenhallen von Detroit getragen, und es war ihm gelungen, in den Irrgängen der Großen Kloake von Rom zu nächtigen, ohne den Verstand zu verlieren über den Erscheinungen der Vergangenheit und der Zukunft, die dort allnächtlich ihre gespenstischen Schlachten schlagen. (S. 205f.)

Folgender Gesprächsausschnitt in T XVIII will durch exotisch-klingende Benennungen eine fremdartige Wirklichkeit suggerieren und die Schilderung des Kindes irrealisieren (das, gefangen in einem Zementwürfel eigentlich von allen Geschehnissen abgeschnitten ist):

„[E]s war vorerst nur ein Attentat auf den Ministerpräsidenten von Ndongu.“  
„Soso“, sagt der Mann [...], „ich wußte gar nicht, daß er hier ist.“  
„Das ist er auch nicht“, antwortet das dicke Kind, „Gott sei Dank! Er befindet sich zur Zeit auf dem Kongreß in Karan-el-Zur.“ (S. 162)

Ansonsten ist etwa nur von der „Labyrinthstadt“ oder der „Bahnhofskathedrale“ die Rede (wie in T II und IV). Damit sind die Orts- und Zeitangaben im Text meist ebenso unkonkret wie im Märchen, das dazu neigt, in der Schweben zu bleiben.

Entsprechendes gilt für die typenhaft gezeichneten Personen, die z.B. nach ihrer Tätigkeit benannt werden (etwa im Fall des Studenten in T III oder des Feuerwehrmanns in T IV) oder nach ihrem Geschlecht bzw. ihrem Status als Eheleute (Mann und Frau in T XVIII). Wo doch einmal Namen auftauchen, haben diese konkrete Funktionen. So werden in T XVII für die den Ich-Erzähler verwirrenden Frauen Namen eingeführt. Klimek bemerkt: „Die Nomen Appellativa Hanna und Jaina bezeichnen keine Individuen, sondern sind im Text nur notwendig, um die Doppelgängerinnen differenzieren zu können. Wieder bleibt eine detaillierte Personencharakterisierung aus [...].“<sup>1078</sup> Historisch verifizierbare Persönlichkeiten kommen so gut wie gar nicht vor. Da heißt es einmal in T XXIV: „Unser Magier arbeitet [...] mit den stärksten Beschwörungsformeln von Agrippa bis Einstein, um die Gestalt hinter diesem Vorhang bis zur Sichtbarkeit zu verdichten.“ (S. 225) Aber diese Namensangaben dürften auf den prototypischen Status beider Männer auf ihrem Spezialgebiet zurückzuführen

---

<sup>1078</sup> Klimek: *Erzählte Bilder*, S. 17.

sein, meinen sie also nicht als Individuen – wobei mit Einstein auch die Wissenschaft dem Bereich der Magie zugeschrieben (und an die physikalischen Formeln in T III erinnert) wird.

Auch der Erzähler selbst bleibt meist unkonkret, wiewohl er sich stellenweise sogar direkt an den Leser zu wenden scheint (wie in T I und X). Mal erfährt man, dass es sich um eine Flamme handle (T XIV), mal ist er ein Mensch, der sich später womöglich in ein Schaf verwandelt (T XVII), doch einmal nur ist er namentlich fassbar – aber da ist er ein Wesen, das als solches rätselhaft bleibt (Hor in T I) und als Ich-Erzähler inkonstant. Das heißt: Der Erzähler lässt nicht nur das Rätselhafte des Textes stehen bzw. sucht es, wo immer möglich, zu verstärken – er macht sich für den Leser auch selbst zum Rätsel. Dies gilt ebenso für die Selbstinszenierung des sich ganz zurücknehmenden Autors, auf den das Werk keine eindeutigen biographischen Rückschlüsse zulässt; eine Ausnahme ist die namentliche Erwähnung in T XXIV, die lediglich zu einem Wortspiel dient.

Dass es ideale Konkretisierungen all dieser Unbestimmtheiten gäbe, kann aufgrund der Texte nicht behauptet werden, vielmehr werden sie so in der Schwebelage gehalten, dass der Leser die geschilderten Begebenheiten nicht voreilig mit ihm vertrauten Orten, Personen etc. in Verbindung bringt, sondern sie auf vielfache Weise anwenden kann. Die Unkonkretheit des Dargestellten erinnert zudem an den Traum, in dem sich die unterschiedlichsten Eindrücke aus der Alltagswirklichkeit verwischen und keine eindeutige Identifizierung mehr zulassen.

### *7.2.2 Offener Anfang und offenes Ende*

Besonders deutlich wird die Tendenz zum Unkonkreten am Anfang und Ende eines Textes. Die Blickpunktführung des Lesers vollzieht sich oft so, dass zu Beginn ein allgemeiner Überblick des Schauplatzes gegeben und mit einem „Blick von außen“ auf das Geschehen geschlossen wird. So gewinnt der Leser den Eindruck, dass er sich dem Szenario aus übergeordneter Perspektive annähert, in dieses eintaucht (bzw. in dieses „hereinzoomt“), bis hin zur etwaigen Verschmelzung seiner Sichtweise mit der des Protagonisten, ehe er es wiederum verlässt.<sup>1079</sup> Hierzu einige Beispiele: In T XIII bietet sich dem Leser zunächst ein Überblick über die Landschaft: „Die kahlen Wände erheben sich fern und dunstig am Horizont. Rundum nichts als Sand, Hügel hinter Hügel, endlos nach allen Richtungen.“ (S. 119) In diesen Wänden, befinden sich „zwei Türen[...], die riesenhaft in die blaue Glut des Himmels eingelassen sind, eine im Norden und eine im Süden über dem wabernden Horizont“ (ebd.). Von Nord nach Süd ist eine Spur auszumachen: „Hier bewegt sich ein Mann

---

<sup>1079</sup> Alternativ gibt es den unmittelbaren Einstieg („DEM JUNGEN ARZT WAR GESTATTET WOR-den [...]“; T XIX, S. 165) bzw. den sukzessiven Aufbau einer Umgebung gleichsam aus dem Nichts wie in T XI.

ameisenklein vorwärts.“ (ebd.) Kurz darauf heißt es: „Das ist der Bräutigam.“ (ebd.) Es folgt eine detaillierte Beschreibung seines Äußeren. In T XXIV nähert sich der Leser ebenfalls aus dem Umkreis heraus dem Geschehen an, wobei hier das wiederholte, von mir hervorgehobene Wort „mitten“ signalisiert, dass der Leser immer tiefer ins Zentrum des Geschehens rückt:

UNTER EINEM SCHWARZEN HIMMEL LIEGT ein unbewohnbares Land. Eine grenzenlose Wüste aus Bombenkratern, versteinerten Wäldern, verdorrten Flußbetten und endlosen Autofriedhöfen.

Mitten in dieser Wüste liegt eine Stadt ohne Menschen. [...]

Mitten in dieser Stadt gibt es einen Jahrmarkt, dort ist die Stille am tiefsten. [...]

In der Mitte des toten Jahrmarkts steht ein Kind. (S. 223; Herv. B.S.)

Auch in T XXVIII wird im ersten Absatz kurz das Umfeld beschrieben: „Die nächtliche Zitadelle war ein Inferno aus pfeifenden Kugeln, jaulenden Querschlägern, heulenden Granaten und dem Donnern einstürzender Mauern und Decken.“ (S. 273) Darauf folgt der Leser dem fliehenden, unsterblichen Diktator in die Säle der Staatsarchive. Er teilt dessen Perspektive: „Er warf sich zu Boden, kroch weiter, suchte Deckung [...] und blieb zuletzt mit pfeifendem Atem liegen.“ (S. 274) Darauf erhält er sogar Einblick in seine Gedanken: „Ich möchte schlafen, dachte er, fünf Minuten oder hundert Jahre.“ (ebd.)

Am Ausklang einer Traumvision steht dagegen oft ein (zum Metaphorisch-Symbolischen neigendes) Schlussbild, bei dem der Leser die Figuren aus den Augen verliert bzw. das Szenario undeutlich wird. Auch hierzu einige Beispiele: In T XXI lautet der letzte Satz: „Eine nach der anderen erloschen die Lampen des Bordellpalastes, bis er und mit ihm die ganze Hurenstadt im Dunkel verschwand.“ (S. 204) In T XXII: „Das kleine Gefährt blieb stehen, das Mädchen nahm den viel größeren Gast zart, nur mit den Fingerspitzen, bei der Hand, und so schritten sie schweigend nebeneinander den inneren Sälen zu, jungfräulichen Kontinenten und morgendämmernden Ozeanen entgegen.“ (S. 216) Auch in T XXIII entrückt die Hauptfigur den Blicken des Lesers: „Also machte [S. 222] der alte Seefahrer [...] sich auf dem waagrechten Weg über die große Rahe davon, wo er bald zwischen den riesenhaften weißen Segeln verschwand.“ (S. 221f.) T XXIV endet mit einem filmisch anmutenden Ausklang, zu dem eigentlich nur die Worte „to be continued“ fehlen ...: „Dann verlassen sie [= der Pagad und das Kind; B.S.] die Bude, den Jahrmarkt, die Stadt. Unter dem schwarzen Himmel gehen sie [...] auf den Horizont zu und werden kleiner und kleiner.“ (S. 230) Und als niemand mehr im Klassenzimmer in T XXVI zugegen ist, lautet der letzte Satz: „Der unaufhörliche Regen wusch nach und nach das Bild von der Tafel.“ (S. 264) Durch diese Skizze der Technik eines das Szenario dem Fokus des Lesers entrückenden und zugleich die Phantasie anregenden Schlussbildes verliert sich alles im Unbestimmten.

Die Tendenz zum Unbestimmten ist verbunden mit der Strategie des offenen Anfangs bzw. Endes. Der Autor erklärt: „Anfang und Schluß sind jeweils offen. Ist der Vorgang zuende, verwandelt sich das Bild – oder ein Teil des Bildes – in ein neues Bild, in dem wieder etwas vorgeht.“<sup>1080</sup> Klimek bestätigt Endes Selbstaussage, indem sie anhand dreier Texte beschreibt, wie der Leser unvermittelt in Situationen geworfen wird, die er mit den Mitteln der Ratio und der Logik nicht bewältigen kann, dass aber „durch den Erzählstil ein ungewöhnliches Analogieverhältnis zwischen dem Leser und den Figuren aufgebaut [wird]“<sup>1081</sup>. Wie die jeweiligen Protagonisten gerät auch der Rezipient in eine rätselhafte Situation, doch „[w]ährend die Figuren [...] dem Entwicklungsprozess der Geschichte machtlos ausgeliefert sind, kann der Leser [...] sie noch verändern. Das bedeutet nicht, dass er die Geschichte verändern kann, aber er kann seine Geschichte noch verändern.“<sup>1082</sup>

Ich möchte anhand von T VII zunächst darlegen, wie sich der Anfang hier sogar gleich in mehrfacher Hinsicht „offen“ zeigt. Der Text stellt – wiewohl nicht explizit als solches bezeichnet – ein Zeugenprotokoll dar, das festhält, was bei einer nächtlichen, rituellen Versammlung von weißgewandeten, teils Fackeln, teils Sense, Hacken und Äxte tragenden Menschen auf einer Lichtung geschah. Auf Befehl einer Stimme hätten letztere die ersteren ohne Gegenwehr getötet. Schließlich – nach einem nicht genau zu verstehenden Ausruf einer Stimme im Wind – sei eine Gestalt am Himmel sichtbar geworden, die an ein ausgespanntes Seil gebunden gewesen sei oder es an dessen Enden zusammengehalten habe. Nun erfährt der Leser nicht, unter welchen Umständen, durch wen und in welcher Absicht es zur Aufnahme dieser Aussage kam. Auch das darin wiedergegebene Geschehen selbst bleibt in seinen Hintergründen dunkel. So liegt ein in doppelter Hinsicht „offener“ Anfang vor. Überdies ist das zu Protokoll Gegebene fragwürdig, da keine Sicherheit vorliegt, ob oder inwieweit die gemachten Angaben der Wahrheit entsprechen. Somit wird zugleich das Reflexions- und Urteilsvermögen des Lesers herausgefordert.<sup>1083</sup> Die Aufklärung der Vergangenheit – das Faktische – scheint damit zunächst im Zentrum des Interesses zu stehen, während die Erfüllung dieses Anliegens zugleich verwehrt wird, indem das Protokoll unkommentiert schließt. Überdies enthält der Text mehrere Verunsicherung stiftende Signale, beginnend damit, dass der Zeuge „wegen der herrschenden Dunkelheit“ (S. 73) noch nicht einmal den Tatort richtig erkennen konnte. Zudem gibt er vor, nicht zu wissen, ob auch er der Aufforderung, sein Kleid in das Blut der Getöteten zu tauchen, nachgekommen sei, und

---

<sup>1080</sup> <http://www.oobe.ch/ende02.htm>. (Brief Endes an Zurfluh, 25.08.1988)

<sup>1081</sup> Klimek: *Erzählte Bilder*, S. 18.

<sup>1082</sup> Ebd.

<sup>1083</sup> So auch in T XVI, als der Erzähler am Ende (womöglich rhetorisch?) fragt: „Da hätte er [= der Herr aus Buchstaben; B.S.] eigentlich ebensogut schießen können, nicht wahr?“ (S. 142) Der Leser soll also urteilen.



vermag zu der am Himmel erscheinenden Gestalt keine exakten Angaben zu machen, dazu „sei es, wie der Zeuge versichert, zu dunkel gewesen“ (S. 76). Sowohl seine Wahrnehmung als auch seine spätere Erinnerung erweisen sich als beeinträchtigt, sofern es sich nicht gar um Schutzbehauptungen handeln sollte.<sup>1084</sup> Das offene Ende unterstreicht den offenen Anfang.

Die zuletzt verbleibenden offenen Handlungsfäden und Zukunftsfragen der Texte können sich so gestalten, dass sie auf eine Entscheidung zwischen zwei Alternativen hinauslaufen. So bleibt unentschieden, ob die Bahnhofskathedrale vernichtet wird (T IV), ob der Tänzer einst den Beginn der Aufführung erleben mag (T V) oder ob die Gaukler das verlorene Wort einst wiederfinden werden (T VI). Auch wie sich dies jeweils vollziehen könnte, bleibt in vielen Fällen der Phantasie des Lesers überlassen. Allerdings liefern die Texte teilweise Anhaltspunkte dafür, die eine Variante wahrscheinlicher erscheinen lassen als die andere. Wenn etwa T XI von dem Engeljäger erzählt, der, nachdem er seine Schuld wiedergutmacht hat, zum Himmel blickend „das erste schlagende Schwingenpaar“ (S. 114) erkennt, so wird man dies (zumal nach Abzug der beiden zu seiner Bestrafung bereitstehenden Vermummten) als Hinweis darauf deuten, dass der Protagonist auch „von oben“ Verzeihung erfährt. Aufgrund der verheißungsvollen Adjektive mag dem Leser fernerhin das Ende von T XXII hoffnungsvoll erscheinen, das im Grunde einen neuen Anfang darstellt: Das Mädchen und der Weltreisende schreiten „jungfräulichen Kontinenten und morgendämmernden Ozeanen entgegen“ (S. 216). Auch der Ausgang von T XXIV lässt eine gute Weiterentwicklung vermuten. Der letzte Satz äußert keinen Zweifel am Gelingen der Absicht, eine neue Welt zu zaubern, sondern sucht fragend die Beziehung zwischen Pagad und Kind zu ergründen: „[M]an weiß nicht genau: Wer führt wen?“ (S. 230) Schon die nächste Traumvision aber, zu deren Anfang Dschin und Knabe in entsprechender Konstellation eine Straße hinuntergehen, scheint die Möglichkeit der Hoffnung selbst infrage zu stellen. Das Böse beginne mit einer vergessenen Sehnsucht, dem aber gehe eine verlorene Hoffnung voraus – so lautet die Lehre des Dschin angesichts des gescheiterten Paradieses-Suchers der das Ziel seines Strebens als schrecklichen Ort kennenlernte.<sup>1085</sup> So relativieren sich die Textsignale gegenseitig und schaffen die Möglichkeit unterschiedlicher Interpretationen, wobei nochmals zu betonen ist, dass es sich bei den Enden nicht nur um

---

<sup>1084</sup> Zugleich scheint der Zeuge mit „innerlicher Blindheit“ geschlagen. Er macht, offensichtlich bar jeder Gewissensregung, keinen Versuch, das Erlebte moralisch einzuordnen oder zu verstehen. Fraglich bleibt auch, wen der Zeuge mit seiner Aussage überhaupt be- oder entlasten sollte. Anders als den Zeugen wird den Leser gerade die (von ihm selbst zu formulierende) Frage nach der tieferen Bedeutung des Geschehens beschäftigen.

<sup>1085</sup> Die entscheidende Frage an den Dschin bleibt freilich ungeklärt: „War es denn das wirkliche Paradies, das der Mann gefunden hat?“ (S. 249) Indem aber das suggestive Vorgehen der ihn zur Aufgabe bewegen wollenden Trösterinnen zeigt, dass es diesen nicht um die Wahrheit geht, hält der Text die Möglichkeit zu hoffen offen.

Entscheidungen, die im Sinne eines „entweder-oder“ zu fällen wären, handelt. Es schwingt immer auch die Frage nach der Bedeutung der rätselhaften Textelemente mit. Dergestalt ist der Schluss in mehrfacher Hinsicht offen. Dies zeigt T VI. Zuletzt bleibt ungeklärt, ob die Gaukler das verlorene Wort jemals finden werden, aber auch dieses selbst wird kaum ergründet. Es erscheint so rätselhaft wie die Zeichen, die der Schlittschuhläufer in T XV im gefrorenen Himmel hinterlässt. Der Leser weiß nur, dass es – wie die Gaukler glauben – durch ihren Gang der Oberfläche der Erde eingeschrieben werde und dass es den Zusammenhang zwischen allem herstelle. Der Kunst kommt damit symbolisch zwar eine sinnstiftende Funktion zu, doch das verlorene Wort bleibt eine Leerstelle. Man erfährt nicht, wie es lautet oder was es bedeutet, wobei möglich bleibt, dass es kein „Wort“ im üblichen Sinne darstellt.<sup>1086</sup> Indem gerade die entscheidenden Elemente weitgehend unbestimmt gehalten sind, offerieren sie dem Leser tendenziell viele Varianten der Konkretisierung.

Der eben angeführte Text über den Schlittschuhläufer ist zudem ein anschauliches Beispiel dafür, wie die Offenheit der Erzählungen zugleich darauf abzielt, über die Offenheit von Literatur zu reflektieren. T XV ist mit einem Umfang von kaum einer Seite die kürzeste des Buches.<sup>1087</sup> Der Text konfrontiert den Leser mit einem Rätsel und lässt ihn zurück, ohne es aufzulösen oder Anhaltspunkte seiner Deutung zu geben. Der Anfang ist ebenso offen wie das Ende. Man erfährt nichts über die Geschichte der Personen, unter denen nur eine einzige als Individuum identifizierbar ist, oder den konkreten Ort. Beschrieben wird, wie ein Schlittschuhläufer „kopfunter, mit wehendem Wollschal“ (S. 139) über einen graufarbenen Himmel gleitet. Der Verstand des Lesers müsste dieses Ereignis gemäß der bekannten Naturgesetze an für sich als ein unmögliches betrachten. Der Erzähler aber „begründet“ es mit einem einzigen, lapidaren Satz: „Er [= der Schlittschuhläufer; B.S.] konnte das, denn der Himmel war zugefroren.“ (ebd.) Mit diesen Worten wird dem Leser unterschwellig zu verstehen gegeben, dass das Wunderbare dieses Textes nicht im sensationell Anmutenden zu suchen ist. Er soll nicht danach fragen, wie es angehen kann, dass der Himmel zufriert und auf den Schlittschuhläufer anscheinend eine stärkere „Gravitation von oben“ wirkt, vielmehr verlangt der Text vom Leser, das Ereignis als solches ebenso hinzunehmen, wie die zahlenmäßig nicht näher bestimmte Menschenmenge, die dem Geschehen zuschaut, ohne dass an ihrer Reaktion deutlich würde, dass es per se mit ihrer Alltagserfahrung unvereinbar wäre. In der virtuellen Welt dieses Textes ist dergleichen offenbar von vornherein möglich, da sie

---

<sup>1086</sup> Es könnte z.B. auch das schöpferisch-sinnstiftende (Sprach-)Vermögen des Menschen selbst bedeuten, in dem sich der Zusammenhang der Welt, die im Text immer weiter in Bruchstücke auseinanderfällt, konstituiert.

<sup>1087</sup> Michael Ende weist darauf hin, dass T XV „sich ganz direkt auf ein Bild meines Vaters [bezieht]“ (Raeune: *Geschichten aus Phantásien* (Filmdokumentation)). Es handelt sich um dessen Gemälde *Der Schlittschuhläufer* (1930). Darauf hinterlässt der Schlittschuhläufer aber keine Schriftzeichen, sondern konzentrische Halbkreise.

ihren eigenen Gesetzen folgt. Entscheidend für T XV ist vielmehr die Frage nach der Bedeutung des Vorkommnisses und – da sie unlösbar bleibt – letztlich nach dessen Wirkung auf den Rezipienten. Der Sinn des Auftritts des Schlittschuhläufers scheint nicht in seiner bestaunten und beklatschten Darbietung zu liegen, denn „[e]r lief [...] immer wieder die gleichen Figuren, bis sich die Spur seines Laufs in den Himmel gekratzt hatte. Jetzt zeigte es sich, daß es Buchstaben waren, eine dringende Botschaft vielleicht. Dann glitt er davon und verschwand fern hinter dem Horizont.“ (ebd.) Ungesagt bleibt, von wem diese mutmaßliche Botschaft ausgegangen sein könnte. Etwa von einer höheren Macht, da er sie dem Himmel einschrieb? Weshalb aber hat er sie dann nicht in einer verständlichen Weise kommuniziert? Abgesehen davon ist unklar, ob die Botschaft überhaupt den Zuschauern gilt, die ratlos zurückbleiben: „[K]einer kannte das Alphabet, keiner konnte die Spur entziffern. Langsam verschwand die Spur, und der Himmel war wieder nur eine weite graue Fläche.“ (ebd.)

Meine These ist, dass die „Botschaft“ des Schlittschuhläufers im Grunde dem Leser gilt (so wie der Countdown in T IV von den Figuren überhaupt nicht beachtet wird, sondern den Rezipienten auf die Finalität der Geschehnisse hinweist). Der Text führt ihm vor Augen, wie die Versuche, seine Bedeutung zu ergründen, in Ratlosigkeit münden, denn so ergeht es dem Publikum gegenüber der Botschaft des Artisten. Zwar kennt der Leser die Buchstaben und versteht die aus ihnen geformten Wörter und Sätze in ihrem Zusammenhang. Aber dieses Verständnis reicht nicht aus, um den Text, der als Ganzes zum rätselhaften Zeichen wird, eindeutig zu interpretieren. Seine Bildersprache erscheint so, als ob sie noch eine tiefere Bedeutungsebene umfasste, die der Leser nicht oder nur unzulänglich in Begriffen formulieren könnte, da sie sich jeder Ausschließlichkeit beanspruchenden Interpretation widersetzt. Und doch wird der Leser sich nicht unbedingt mit der Reaktion der Zuschauer zufrieden geben, die als resignierendes Nachlassen des Interesses beschrieben wird. Wenn er ein „engagierter“ Leser ist, mag er sich gerade durch das Ungeklärte provoziert fühlen, die „Herausforderung“ anzunehmen und der Botschaft und damit der Traumvision einen Sinn zuzuschreiben, so angesichts der letzten Sätze: „Die Leute gingen nach Hause und hatten bald den ganzen Vorfall vergessen. Jeder hat schließlich seine eigenen Sorgen, und außerdem: Wer weiß, ob die Botschaft wirklich so wichtig war.“ (ebd.) Vielleicht sollen die Zeichen am Himmel aber per se gar nichts bedeuten, sondern dem Leser bewusst machen, dass er die Bedeutungen zuzisst, wobei er in diesem Fall das „Unaufgelöste“ aushalten, das Geheimnis als solches stehen lassen muss. Nur durch den Einbezug der anderen Traumvisionen könnte er Anhaltspunkte zur ungefähren Richtung seiner Deutungsversuche gewinnen.

Eine weitere Funktion des offenen Anfangs bzw. Endes dürfte darin liegen, den Leser darauf einzustimmen, die Texte wie Träume aufzufassen, die aus einem Nichts zu kommen und in ein Nichts zu münden scheinen, just aus dem Dunkel des Schlafes entstehend und in dieses hinein verschwindend.<sup>1088</sup> Dies hat durchaus Folgen für die Rezeption: Der Leser wird desto weniger dazu neigen, mit Fragen an die Texte heranzutreten, die sich sinnvoll nur auf seine Alltagswelt beziehen ließen, sondern wie im Fall seiner eigenen Träume über die Bedeutung ihrer Bilder und ihrer Dramaturgie nachsinnen. Es entfällt der Rechtfertigungszwang der kausalen Handlungslogik, auch psychologisch motivierte Fragen (etwa nach der Kindheit des Schlittschuhläufers) würden am Entscheidenden grob vorbeiziehen, ebenso wie naturwissenschaftliche Erklärungsversuche (der vom Erzähler gegebene ist als solcher eben keiner). Allenfalls könnte der Leser die Texte (wie seine Träume) in Beziehung zu seiner eigenen Vergangenheit setzen, um ihnen eine individuelle Deutung zu geben, oder sie quasi nach Jungs Methode der aktiven Imagination, gemäß der „unfertige“ Träume bewusst fortgesetzt werden, weiterentwickeln, da eine „Übersetzung“ in abstrakte Begriffssprache keine adäquate Bewältigungsstrategie wäre.<sup>1089</sup> So wäre es ihm möglich, sie zu einem (nur für ihn selbst gültigen) Abschluss zu bringen. Das Ende des Träumens an sich erscheint aber nie zu erwarten, da jeder Traum potenziell den Keim zu einem neuen enthält. Es ist damit ein per se offener, zur Unendlichkeit tendierender Prozess.

Hier wird auch der Unterschied zum Fortsetzungsroman evident, der nur „bis auf Weiteres“ unaufgelöste Handlungselemente enthält. Iser erläutert, wie er „im allgemeinen dort [unterbricht], wo sich eine Spannung gebildet hat, die nach einer Lösung drängt [...]“. Das Kappen bzw. das Verschleppen der Spannung bildet eine Elementarbedingung für den Schnitt.<sup>1090</sup> Die Einführung zusätzlicher Leerstellen erfolgt dort jedoch aus kommerziellen Gründen. „Sein Qualitätsniveau ist keineswegs höher.“<sup>1091</sup> Im Vergleich ist zu bemerken, dass die Fragestellung des *Spiegel im Spiegel* nicht auf das zielt, was geschehen ist, sondern darauf, was das Geschehene bedeutet. Anstelle der äußerlichen Spannung auf der Handlungsebene tritt eine Spannung zwischen den geheimnisvoll anmutenden Motiven. Zudem sind die Traumvisionen in ihrer komplizierten Anlage gerade nicht kommerziell zu

---

<sup>1088</sup> Gleichwohl verfügen sie über eine virtuelle Vergangenheit. Ein Greis mag als Traumfigur eben erst entstanden sein und doch in seiner Realität hundert Jahre zählen. Gleiches gilt für die Erzeugnisse der Phantasie, wie der Löwe Graógramán in der *Unendlichen Geschichte*, S. 225, erklärt: „Eine Geschichte kann neu sein und doch von uralten Zeiten erzählen. Die Vergangenheit entsteht mit ihr.“ Der Niemandsson in T XI erlebt, dass damit auch Festlegungen einhergehen: Indem er die Wahrnehmung seines alten Hauses durch seine Gedanken hervorbringt, kommt es ihm fremd vor, aber er kann es weder auf dieselbe Weise ersetzen noch verändern.

<sup>1089</sup> Exakt dies empfiehlt Zurfluh Ende im mehrfach von mir zitierten Briefwechsel. (vgl. Kap. 11.2)

<sup>1090</sup> Iser: *Der Akt des Lesens*, S. 297.

<sup>1091</sup> Ebd., S. 298.

nennen. Man erfährt nach den offenen Enden bzw. eingefügten Leerstellen nicht, wie die Handlung sich fortsetzt, stattdessen beginnt eine neue Traumvision. Darin steht das Werk, das sich immerzu selbst gebärende Träumen zum Prinzip erhebend, der Idee des unendlichen Erzählens der Romantik nahe. Dies ist implizit auch in Endes Erzählung *Aufzeichnungen des Traumweltreisenden Max Muto*<sup>1092</sup>, deren Protagonist bewusst kein Abenteuer zum Abschluss bringt, und in der *Unendlichen Geschichte* veranlagt.<sup>1093</sup> Anders als im Fortsetzungsroman, der die Spannung aufrechterhält, führen die Texte den Leser oft zur Ernüchterung: „Häufig wird [...] eine Art Erwartungsaufbau konstruiert, der suggeriert, dass die Figur erfolgreich aus dem Labyrinth hervortreten könnte, jedoch nur um diese Erwartung zu enttäuschen [...]“.<sup>1094</sup>

Unter diesem Aspekt möchte ich T IV betrachten, in der eine besondere Zutat den Effekt des offenen Endes verstärkt. Der Schauplatz, die auf einer Scholle durch den leeren Raum treibende Bahnhofskathedrale,<sup>1095</sup> ein unfertiges, „babylonische[s] Bauwerk von verwirrenden Ausmaßen“ (S. 39),<sup>1096</sup> ist eine von irrationalen Elementen gezeichnete, scheinbar isolierte Welt. Dass ein Verkehr über die von ihr ausgehenden Gleise stattfindet, wird – vergleichbar der Möglichkeit der Nutzung der Brücke in T XII – wiederholt abgelehnt, ebenso wie die Option der Flucht. Der Erzähler enthält sich hierüber des Urteils und beschränkt sich darauf, die Widersprüche der Bahnhofskathedrale vorzuführen, z.B. die unzähligen armseligen Gestalten, deren „Körbe, Koffer und Säcke [...] über[quollen] von Geldscheinen“ (S. 40), wobei dem Leser durch die dergestaltete Deformation von Wirklichkeit etwas an dieser erkennbar werden kann, was er normalerweise weniger deutlich ersehen mag: die tatsächlich Armut erzeugende Wohlstandsgesellschaft. Die Dramatik der Ereignisse steigert sich, indem ein vom Erzähler unkommentierter, absteigender „Countdown“ eingebaut wird. Durch wiederholtes Zitieren der Durchsagen einer Lautsprecherstimme, die der Text mal als brüllend (vgl. S. 48), mal als dröhnend (vgl. S. 42/43/49/54/57/59) oder als teilnahmslos (vgl. S. 59/60) apostrophiert, wird das Leseerlebnis in besonderer Weise

<sup>1092</sup> Nomen est omen: lat. mutare = verwandeln. So drückt sich im Titel das Prinzip fortwährender Verwandlung aus. Die Geschichte wurde in Endes *Gefängnis der Freiheit*, S. 203–226, publiziert.

<sup>1093</sup> In der *Unendlichen Geschichte* wird der Leser durch den wiederholten Einschub „Aber das ist eine andere Geschichte, die ein anderes Mal erzählt werden soll ...“ dazu angeregt, sich die in ihr nicht erzählten, vom Haupthandlungsstrang abzweigenden Geschichten vorzustellen. Anders als *Die Unendliche Geschichte* weist *Der Spiegel im Spiegel* freilich keine durchgehende Erzählung auf. Die an den Leser gestellten Anforderungen wären somit hinsichtlich der eigenen Fortsetzung höher, da er sich weniger an den Texten orientieren könnte.

<sup>1094</sup> Klimek: *Künstlerische Labyrinth*, S. 13.

<sup>1095</sup> Die Zerrissenheit der erzählten Welt erinnert an die Menschengruppen, die bei Edgar Ende auf inselartigen Gebilden wie Schiffbrüchige wirken, so auf dem 1931 mit Bleistift und Aquarell erstellten Werk *Die Scholle*.

<sup>1096</sup> Der schon in den Nachlass-Entwürfen auftauchende biblische Turmbau zu Babel regte Ende wiederholt an. Die Skizze *Der Turmbau zu Babel* stellt der Anschauung der „Babylonier“, alles habe sich zufällig „von unten“ (= aus der Materie) entwickelt, die Perspektive einer Weltentstehung „von oben“ (= aus Gottes Plan) gegenüber. (vgl. Ende: *Das große Michael Ende Lesebuch*, S. 79) Im *Korridor des Borromeo Colmi* nennt er eine angeblich verlorengegangene Schrift über den babylonischen Turm. (vgl. Ende: *Das Gefängnis der Freiheit*, S. 98)

strukturiert und perspektiviert. Die späte Bemerkung, dass sie „jetzt ununterbrochen [zählte]“ (S. 60), zeigt, dass sie davor offenbar bloß zu den erwähnten Zeitpunkten vernehmbar wurde. Die „Null“ fällt mit dem offenen Ende des Textes zusammen. Die Stimme wird trotz ihres Volumens von der Masse nicht wahrgenommen, jedenfalls zeigen die Figuren weder in Wort noch Tat Reaktionen. Für den Leser jedoch gewinnt sie einen mahnenden Charakter, indem er zur Vermutung gelangt, dass sie die finale Katastrophe ankündigt. Zu Anfang steht eine – abgesehen von dem surrealen Umfeld – alltägliche Szenographie: Zwei einander unbekannte Reisende treffen auf einem Bahnsteig zufällig aufeinander. Noch vor Erwähnung des Protagonisten lässt sich die Stimme in Aufnahme einer Formel aus T III erstmals verlauten. Die anschließenden „Seitenblicke“ auf den Stand des Zählens schaffen Aufmerksamkeit für „Umschaltsituationen“, wie untenstehende Übersicht zeigt. Kontext und Countdown verstärken sich gegenseitig in ihrem Charakter beunruhigender Vorankündigungen. Das Herstellen dieser Beziehungen ist Sache des Lesers. In der Annahme, dass kontinuierlich weitergezählt wird, kann er die Zeitverhältnisse der Geschehnisse zwischen zwei Lautsprechermeldungen in etwa übersehen.<sup>1097</sup> In meiner Aufgliederung stehen links die erste und letzte Zahl der angeführten Countdownsequenz, in Klammern wird vermerkt, wo das von zweien dieser Sequenzen umschlossene, mit behelfsmäßigem Überschriften identifizierte Handlungssegment spätestens endet:

[??] „Beschreibung der Bahnhofskathedrale“ Das Erscheinungsbild der Bahnhofskathedrale wird skizziert. Nach der ersten, formelhaften Ankündigung der Lautsprecherstimme folgt eine Darstellung der Bahnsteighalle, wo der Protagonist, der Feuerwehrmann, einer ihm unbekanntem jungen Frau anbietet, ihr die Reisetasche abzunehmen. Sie machen sich auf den Weg zur Schalterhalle. 13711–13710 [12904] „Auf dem Weg zur Schalterhalle“ Der Countdown hebt an nach einer bedeutungsschweren Aussage der weiblichen Hauptfigur: „[D]ie Zwischenstation ist die Endstation – jedenfalls solange der Zauber hier nicht aufhört. Und er hört nicht auf. Er hört nicht auf.“ (S. 41) Im Wort „Endstation“ schwingt mehr mit als die alltägliche Bedeutung: Es wirkt wie eine prophetische Vorausdeutung auf den Untergang dieser isolierten Welt. Zudem erklärt die Frau es für unwahr, dass Züge eintreffen oder abfahren würden: „Alles Lüge!“ (S. 42) Niemand werde sein Ziel erreichen. Auf einem Karren schiebt jemand einen himmelblauen Kindersarg vorüber, aus dem Geldscheine hervorquellen. Der Feuerwehrmann vernimmt ein Ticken aus der Reisetasche. 12903–12901 [10710] „Ankunft in der Schalterhalle/Angebot eines Aktienhändlers“ Unmittelbar auf die Aussage der Frau, dass sich in der Reisetasche kein

<sup>1097</sup> Ein exakter Wert ist schwer zu nennen, da über das (wechselnde?) Sprechtempo keine Angabe gemacht wird.

Wecker befinde, verweist der Text auf den aktuellen Stand des Countdowns. Vom Torbogen der von Orgelmusik erfüllten Schalterhalle aus werden sie Zeuge des grotesken Rituals der „Wundersamen Geldvermehrung“.<sup>1098</sup> Den Feuerwehrmann beunruhigen die überall auf den Papiergeldziegeln aufgestellten Kerzen. Nach Verstummen der Orgelmusik bittet die Frau ihn, auf die Tasche aufzupassen, da sie zur Empore müsse. Er willigt ein. Kurz darauf schlägt er das Angebot eines Aktienhändlers zur kostenlosen Beteiligung an der „Wundersamen Geldvermehrung“ aus. 10709–10707 [10519] „Gesang der jungen Frau“ Der Feuerwehrmann wird ergriffen vom zur Orgelmusik ertönenden Gesang der jungen Frau, der das Ritual der „Wundersamen Geldvermehrung“ zwar begleitet, aber zugleich auf subtile Weise fragwürdig macht, indem sein Text auf die im Hier und Jetzt auffindbare Ewigkeit und die Qualität der „selbstlos reine[n] Liebe“ (S. 49) hinweist. Damit wird gleichsam ein Kontrapunkt zum hypostasierenden Profitstreben gesetzt. Vor dem erneuten „Seitenblick“ auf den durch die Lautsprecherstimme verlautbarten Countdown wird das Tabernakel geöffnet, worauf das Geld bündelweise herausfällt. 10518–10517 [8928]: „Verschwinden der Reisetasche/Ereignisse auf der Empore“ Der Feuerwehrmann bemerkt, dass die ihm anvertraute Tasche verschwunden ist und versucht, zu der Frau zu gelangen. Auf der Empore angekommen, wird er Zeuge, wie sie mit dem tierhaften, blinden Orgelspieler über Fluchtpläne spricht. Sie klärt den Feuerwehrmann darüber auf, was es mit der Reisetasche und deren Inhalt auf sich hat: Sie enthalte eine Bombe und sei eigentlich nicht für hier bestimmt gewesen. Immer kehre sie zu einem zurück. In mit ihrer Erscheinung als Nonne nicht zusammenpassender Raserei wälzt sie sich mit dem Musiker über den Boden. Nur mühsam kann der Feuerwehrmann einen durch die umgestürzten Kerzenleuchter ausgelösten Brand löschen. 8927–8925 [6315] „Predigt und Auseinandersetzung mit den Gläubigen“ Der Leser wird nach Löschen des Brandes und dem bei sich gesprochenen Kommentar des Feuerwehrmannes, dass er hier ja eigentlich nur habe umsteigen wollen, auf den aktuellen Stand des Countdowns aufmerksam gemacht. Ein Prediger preist das Mysterium der Wundersamen Geldvermehrung. Der Feuerwehrmann wird beim Versuch, die Veranstaltung wegen Sicherheitsbedenken zu unterbrechen, durch die fanatische Menge beinahe gelyncht. 6314–6312 [769] „Beichte/Zerstörung der Bombe“

---

<sup>1098</sup> Im *Wunschpunsch* vermag die Geldhexe Tyrannja Vamperl das Geld auf ähnlich wundersame Weise zu vermehren. Im Stück *Die Spielverderber* findet sich ein verwandtes Bild. Im Vorwort schreibt Ende im September 1988, wie ihm angesichts der zeitgenössischen, die Denkschemata des Klassenkampfes übersteigenden Problematik „gerade die phantastische Metapher ein geeignetes künstlerisches Mittel [schien], um die höchst reale Frage nach Sein oder Nichtsein [...] deutlich zu machen. Ich war zum Beispiel überzeugt davon, daß ein ‚magischer Vorgang‘ wie die ‚große Multiplikation‘, mittels welcher im Stück die Schlüssel und ihre Zettel ihre eigene Bedeutung, ihren Wert durch Überangebot selbst vernichten, von jedermann als eine Kürzel, eine poetische Formel für die zum ständigen Wachstum verdamnte industrielle Massenproduktion von Gütern verstanden werden würde.“ (Ende: *Die Spielverderber*, S. 10)

Indem er wieder zu sich kommt, wird abermals der Countdown bekannt gegeben. Das Folgende ist eine dramaturgische Verzögerung der Handlungsakzeleration: Er schleppt sich in einen Beichtstuhl. Aus der gegenüberliegenden Kammer vernimmt er das Schluchzen und die Worte einer ungeborenen Kinderseele, die er zu trösten versucht. Doch sie antwortet nicht. Statt ihrer findet er die Tasche mit der Bombe vor, deren Schloss er zerbricht. 768–766 [154] „Mühsamer Rückweg zum Bahnsteig“ Der Text rückt den Countdown nach Öffnung der Tasche erneut in den Vordergrund. Zugleich ertönt das Ticken der Bombe. Der Feuerwehrmann „kämpft“ sich zum Bahnsteig zurück. 153–149 [8] „Auffinden des Gewands der jungen Frau“: Die gesteigerte Intensität des Countdowns wird herausgestellt. Er zählt nun, unterlegt vom anschwellenden Ticken, ununterbrochen weiter. Der Feuerwehrmann findet das Gewand der Frau am Bahnsteig, sich fragend, ob sie inzwischen irgendwo angekommen ist. 7–0 „Ende des Countdowns“, während er über das Kleid streicht.

Der Erzähler drückt in den Verhaltensweisen der Personen variable Einstellungen gegenüber dem Geschehen aus, wobei die Hauptfiguren „Ungläubige“ im Sinne der herrschenden Ideologie sind. Die Frau sehnt sich zwar danach, zu entkommen, doch hält sie für ausgeschlossen, dass es gelingen könne: „[D]as wird nie aufhören! Wir werden nie ankommen!“ (S. 51) Ihre Hoffnungslosigkeit scheint sie für die Abwendung von der äußeren Wirklichkeit zu disponieren, was zu ihrem Erscheinungsbild als Künstlerin und Büberin passen würde. Auf der Empore spricht sie bezeichnenderweise mit geschlossenen Augen zum Feuerwehrmann. Dieser scheint dagegen für das Handeln in der Welt prädestiniert. Auch ahnt er, auf was die Ereignisse zusteuern. Im Hinstarren auf den Kindersarg wischt er sich den plötzlich ausbrechenden Schweiß von der Stirn.<sup>1099</sup> Sein Verstand deutet die Voraussetzungen ebenfalls richtig. Zu den vielen brennenden Kerzen bemerkt er: „[D]as ist gegen [S. 46] jede Sicherheitsvorschrift! Das ist hellichter Wahnsinn!“ (S. 45f.) Er will handeln, ist aber ohnmächtig und versucht zuletzt ein „Ende mit Schrecken“ herbeizuführen, indem er das Schloss der Reisetasche zerstört, was womöglich den Untergang einleitet. („Um die Bombe zu entschärfen, muß man die Tasche öffnen. Und wenn man sie öffnet, explodiert sie.“, S. 53) Andererseits schien das Ende bereits durch den Countdown vorgezeichnet. Beide Haltungen – Abkehr von der Welt und Drang zur Tat – führt der Text dem Leser vor Augen, lässt aber offen, welche bzw. ob eine der beiden erfolgreich sein könnte. Der Hoffnung des Feuerwehrmanns („Vielleicht ist doch ein Zug abgefahren [...] ich weiß nicht, wohin sie

---

<sup>1099</sup> „Kalter Schweiß“ (S. 59) tritt dem Feuerwehrmann auch auf die Stirn, nachdem er – infolge der Begegnung mit der ungeborenen Kinderseele – das Schloss der Reisetasche zerbrochen hat.



wollte, aber vielleicht ist sie inzwischen angekommen ...“, S. 60) steht die Verzweiflung des ungeborenen Kindes über die verunmöglichte Zukunft gegenüber.<sup>1100</sup>

Über den Countdown bewirkt der Erzähler zudem, dass sich im Text unterschiedliche Zeitbegriffe abzeichnen und erweitert so den Interpretationsspielraum. Dem Leser werden insgesamt drei Perspektiven geboten, aus denen er das Geschehen deuten kann. Der Countdown selbst markiert die linear verlaufende Zeit (1), die sich zunehmend aufbraucht und somit auf ein Ende zusteuert (= Chronos). Hiergegen steht das offensichtlich illusionäre Zeiterleben der Masse und ihrer Ideologen. Aus dieser Perspektive erscheint die Bahnhofskathedrale als Ausdruck einer erstarrten Gegenwart (2) im Sinne eines Surrogats der Ewigkeit, in welchem das vorgeblich kontinuierliche Wachsen des Reichtums selbst nur ein Ausdruck dieser Erstarrung ist. Die Verhältnisse bleiben wie sie sind. So hat die Uhr, die anstelle der Rosette im Inneren der Bahnhofskathedrale zu sehen ist, keine Zeiger, und die in diese Realität Eintretenden vergessen ihre Vergangenheit und Zukunftsziele. Der Feuerwehrmann kann nicht sagen, wohin er unterwegs ist: „Zu einem Fest ... [...] einer Parade oder sowas ... ich soll eine Auszeichnung bekommen ... glaube ich.“ (S. 42) Für diejenigen, die von den Gegebenheiten profitieren oder wie die gläubige Masse zu profitieren meinen, ist der „status quo“ scheinbar ein Segen. Der transzendenten Ewigkeit steht mit der im Mikrokosmos der Bahnhofskathedrale geltenden, quasi-religiösen Ideologie eine rein diesseitsbezogene Heilslehre entgegen, wie das Ritual der Wundersamen Geldvermehrung verdeutlicht. Der Prediger vom „Aussehen eines Geiers“ (S. 55) bezieht alles auf den aktuellen Nutzen. Seine Stimme ist „hoch und schrill“ (ebd.), indem er seine Lehre vorträgt:

Mysterium aller Mysterien – und selig ist, wer daran teilhat. Geld ist Wahrheit und die einzige Wahrheit. Alle müssen daran glauben! [...] Erst euer Glaube macht es zu dem, was es ist! Denn auch das Wahre ist eine Ware und untersteht dem ewigen Gesetz von Angebot und Nachfrage. Darum ist unser Gott ein eifersüchtiger Gott und duldet keine anderen Götter neben sich. Und doch hat er sich in unsere Hände gegeben und sich zur Ware gemacht [...]. (ebd.)

Dem als Gestalt Gottes identifizierten Geld wird die Kraft zugeschrieben, alles zu verwandeln, „Geist in Stoff und Stoff in Geist, Steine macht es zu Brot und schafft Werte aus dem Nichts, es zeugt sich selbst in Ewigkeit“ (S. 56).<sup>1101</sup> Die in folgenden Sätzen besonders deutlich werdende Ideologie dieses modernen „Tanzes um das Goldene Kalb“ erscheint desto fragwürdiger wenn man sie vor dem Hintergrund der ablaufenden Zeit liest:

---

<sup>1100</sup> Auch wenn er nichts sagt oder ihn keine individuelle Schuld trifft, scheint der Feuerwehrmann in der Beichtstuhlszene die sündige Menschheit zu repräsentieren. Eine Vergebung wird nicht ausgesprochen.

<sup>1101</sup> Dies bezieht sich auf die dritte Versuchung Christi, Steine in Brot zu verwandeln. Die gedankliche Verknüpfung mit der Geldproblematik konnte Ende bei Rudolf Steiner vorfinden, der sie u.a. in den Vorträgen in *Aus der Akasha-Forschung* entwickelt.

Wo alle sich an allen bereichern, da werden am Ende alle reich! Und wo alle auf Kosten aller reich werden, da zahlt keiner die Kosten! Wunder aller Wunder! Und wenn ihr fragt, liebe Gläubige, woher kommt all dieser Reichtum? Dann sage ich euch: Er kommt aus dem zukünftigen Profit seiner selbst! Sein eigener zukünftiger Nutzen ist es, den wir jetzt schon genießen! Je mehr jetzt da ist, desto größer ist der zukünftige Profit, und je größer der zukünftige Profit, desto mehr ist wiederum jetzt da. So sind wir unsere eigenen Gläubiger und unsere eigenen Schuldner in Ewigkeit, und wir vergeben uns unsere Schulden, Amen! (ebd.)

Gemäß Iasers Theorie wird hier eine Norm der globalisierten Zivilisation beschrieben – nämlich das wachstums- und profitorientierte Denken des Kapitalismus – und dabei in einen unüblichen Kontext gestellt, wodurch ihre ökonomischen Begründungen teilweise negiert, dafür aber ihre quasireligiösen (ideologischen) Postulate desto deutlicher erkennbar werden, was den Leser zu einer Einstellungs differenzierung bewegen mag. Das Ritual bezieht seine Kraft aus der Form des Religiösen, doch ist der Inhalt substituiert, ja ins Gegenteil pervertiert. Die Bahnhofskathedrale als solche ist Ausdruck dieser „Lüge“<sup>1102</sup>: Ein Bahnhof ermöglicht Verbindungen zwischen Menschen, eine Kathedrale will die Verbindung zwischen dem Menschen und einer höheren Wirklichkeit herstellen. Die Bahnhofskathedrale<sup>1103</sup> aber hält entgegen solch vermittelnder Funktion die Reisenden bewusstseinsmäßig in einem Bezirk gefangen, in dem mit „Schein“-Werten gehandelt wird, die Händler gleichsam in den Tempel eingezogen sind, während weder die äußere Armut noch die geistige Bedürftigkeit durch die Wohlstands-Lüge behoben werden kann. Das sich vermehrende Geld entwertet sich selbst.<sup>1104</sup>

Neben diesen beiden unterschiedlichen Formen des Zeiterlebens gibt es aber noch eine weitere, die als „Überzeitlichkeit“ bzw. Ewigkeit im transzendenten Sinne (3) beschreibbar wäre. Sie kommt mit dem Gesang der jungen Frau ins Spiel. Kunst verweist demnach auf das die materielle Wirklichkeit Übersteigende und wird so als vielleicht letzte Ausdrucksmöglichkeit von Religion begreifbar: „Wanderer im Weltgetriebe, / ziellos in der Zeit sind wir. / Nur durch selbstlos reine Liebe / kommst du an im Jetzt und Hier. / Seele, mache dich bereit: / Jetzt und Hier ist Ewigkeit!“ (S. 49)<sup>1105</sup> Die wie ein „Einschlag“ in diese Realität wirkenden Verse erklären, dass das vermeintlich Entrückte prinzipiell im Diesseits,

---

<sup>1102</sup> In einem Radiointerview kommt Ende auf die Fragwürdigkeit hübscher Fassaden zu sprechen. Er bestätigt gemäß Hirotas Übersetzung in *Talk with Ende* die Schönheit von Zürichs Straßen, „[b]ut it won't be so pretty if you imagine the dead human bodies produced in the whole world by the Swiss military industry“ (<http://www3.plala.or.jp/mig/talk-uk.html>; Herv. des Zitats durch Fettschrift nicht übernommen). Endes Kapitalismuskritik ist zugleich Kritik am Kommunismus, den er als Staatskapitalismus begreift.

<sup>1103</sup> Diese Wortschöpfung mag sich äußerlich aus der Assozierbarkeit mancher Bahnhofsbauten mit Kathedralen herleiten.

<sup>1104</sup> Während im Mittelalter das beim Kathedralenbau unter Mühen aufgebrauchte Geld dem Glauben dienen sollte, ist der aus Banknoten errichtete Bau ein Selbstzweck. Die in Bündeln ausgestoßenen Scheine lassen ihn wachsen, aber dieses babylonische Wachstum ist – angesichts der beengten Scholle – von vornherein begrenzt.

<sup>1105</sup> Die im vierhebigen Trochäus verfassten Verse gehen vom Kreuzreim mit abwechselnd weiblicher und männlicher Endung zum Paarreim mit Betonung der letzten Silbe über, was die Aufforderung unterstreicht.

im Hier und Jetzt, gefunden werden könnte. Dieses punktuelle Ewigkeitserlebnis, das in einem aus dem Strom der Ereignisse wie ausgesparten Moment besungen wird, könnte man mit dem Begriff des Kairos beschreiben. Aber die Musik hat – anders als etwa noch in Heinrich von Kleists *Die heilige Cäcilia* – keine große Macht mehr. Nur der emotional berührte Feuerwehrmann nimmt sie wahr (anders als die „Mahnung“ der Lautsprecherstimme) und greift die gesungenen Worte später auf, als er in seiner Verzweiflung mit seinem Beil das Schloss der Reisetasche aufbricht und so das Ankommen in der Ewigkeit (angesichts dessen der Zustand des Reisens als Bild für die „Lebenswanderschaft“ erscheint) offensichtlich gewaltsam herbeiführen möchte: „Jetzt und hier!“, sagte er laut. „Jetzt und hier!“ (S. 59)

Das offene Ende verbindet sich für den Leser zuletzt mit einer Enttäuschung, da er nicht erfährt, welche der drei Perspektiven sich am Schluss in welcher Form behauptet. Geschieht etwa nichts – und die Wunderbare Geldvermehrung kann sich (zunächst) weiter fortsetzen? Oder ist die Zeit tatsächlich abgelaufen, wie der Countdown offenbar anzeigt? Bedeutet dies nur das Ende oder das Hereinbrechen der „Ewigkeit“, quasi im apokalyptischen Sinne? Der Leser sieht sich herausgefordert, diese offenen Bedeutungsoptionen zu konkretisieren oder, vom Text abstrahierend, Lösungen für seine eigene Wirklichkeit zu entwerfen, in der er die Geldproblematik wiederfinden kann, die sich durch Endes gesamtes Werk zieht, insbesondere zu erkennen im *Rattenfänger* und auch im unvollendet gebliebenen Libretto *Mammonella*.<sup>1106</sup> Gerade durch die „Unaufgelöstheit“ des Textes kann er sich zum Handeln veranlasst sehen, um dort eine entsprechende Katastrophe zu verhindern, solange es noch möglich ist bzw. ehe die Ereignisse zwingend werden. Offenheit wird zur freilassenden Handlungsstimulanz. In der Rolle des Feuerwehrmannes kann sich jeder wiederfinden, der sich aus eigenem Gewissen oder auch nur aus Pflichtgefühl zu handeln veranlasst sieht.<sup>1107</sup> Die immer präsente Bedrohung besteht etwa in der Möglichkeit einer Umwelt- bzw. Nuklearkatastrophe, die – eng verkettet mit den Fragen des Wirtschafts- bzw. monetären Systems – die Variante einer „hausgemachten“, d.h. vorzeitigen Apokalypse wäre. Der Profit der gegenwärtigen

---

<sup>1106</sup> Der Schweizer Wirtschaftswissenschaftler Hans Christoph Binswanger teilte mir in einer Email vom 27.05.2009 mit, dass das Entstehen seiner 1985 verlegten ökonomischen Deutung von Goethes *Faust*, *Geld und Magie*, durch Ende angeregt worden sei: „Ich bin mit ihm auch im Zusammenhang mit einem Gespräch über ‚Geld‘ aufgetreten. Ein paar mal haben wir uns getroffen. Ich habe ihn auch in seinem Haus in Latium besucht.“ In Mittelstaedt: *Michael Endes letzte Worte an die Japaner*, S. 199, ist Endes Antwort auf einen Brief des Volkswirtschaftlers Werner Onken dokumentiert, wonach dieser als erster bemerkt habe, dass die Idee des alternden Geldes (nach Rudolf Steiner und Silvio Gesell) im Hintergrund von *Momo* stehe und er sich hiermit gerade in den letzten Jahren intensiv beschäftigt habe. Onken teilte mir via Email am 24.03.2010 mit, dass Ende ihm dies am 03.09.1986 schrieb.

<sup>1107</sup> Im Anhang zu den *Spielverderbern* hat Ende 23 Gründe zusammengestellt, bei Ausbrechen eines Brandes nicht zu löschen. Der Leser wird in Klammern aufgefordert, das für ihn Zutreffende anzukreuzen und weitere Gründe selbst einzutragen. (vgl. Ende: *Die Spielverderber*, S. 205)

Generation bedeutet damit zugleich den Tod – die Fortnahme der Lebensmöglichkeit – künftiger Generationen.<sup>1108</sup> Vor diesem durch bestimmte Elemente (Kindersarg, Geldvermehrung, Bombe ...) aufgerufenen Hintergrund ist der Text den *Spielverderbern* vergleichbar, in deren Vorwort Ende schreibt, er sehe sie als

ein optimistisches Stück. Es geht nämlich von der Hoffnung aus, daß ein auf dem Theater vorgeführter, imaginärer Weltuntergang [...] auf irgendeine wenn auch noch so bescheidene Art dazu beitragen könnte, den wirklichen Weltuntergang zu verhindern. Das war freilich naiv. Doch konnte ich mich dabei immerhin auf die Naivität meines damaligen Lehrmeisters Brecht berufen, der gesagt hatte: „Es geht mir nicht darum, meine Figuren auf der Bühne sehend zu machen, sondern den Zuschauer.“<sup>1109</sup>

Der Geste des „erhobenen Zeigefingers“ wird entgegengewirkt durch den Umstand, dass der Text keine fertigen „Rezepte“ enthält, sondern wiederum nur eine ungefähre Richtung aufzeigt: Weg vom Glauben an das unbegrenzte Wachstum, hin zur Einbeziehung ignoriert transzendenter Gesichtspunkte (vertreten durch die Kunst und die ungeborene Kinderseele).<sup>1110</sup> Vor diesem Hintergrund könnte man ihn als Versuch bestimmen, ein kommunizierbares Sinnbild zu finden, in dem sich die betroffen machende Erfahrung der Realität darstellen lässt, d.h. er diene zunächst zur „Verständigung“. Wiederum ergibt sich eine Nähe zu den *Spielverderbern*, in welchen die vor den Vorhang tretenden Figuren sich direkt – gleichsam beschwörend – ans Publikum wenden: „Bei euch wird stets Vernunft am Ende Wege finden, / Mitraun [sic!] und Dummheit, Haß und Angst zu überwinden. / Kurzum, was ihr auf dieser Bühne habt gesehen, / das kann in eurer Welt auf keinen Fall geschehen. / Drum bleibt uns nur zu euch der letzte Fluchtweg offen. / Ob wir willkommen sind? Wir wolln es hoffen.“<sup>1111</sup> Im Buch selbst verbirgt sich „[i]n der Tragik des Endes [...] auch eine Chance auf einen Neuanfang“<sup>1112</sup>, der mit dem nächsten Text erfolgt, der in einer anderen Wirklichkeit spielt, die auf gelassenerer Art ihrerseits getragen ist vom Zustand der (sich nicht erfüllenden) Erwartung. Hoffnungsvolle Signale vermittelt erst T VI.

Als literarischen Hintergrund ruft T IV unter dem Aspekt des Wartens auf ein womöglich nie eintretendes Ereignis vorrangig Samuel Becketts *Warten auf Godot* auf,

---

<sup>1108</sup> Die in der ungeborenen Kinderseele konkretisierte Vorstellung der Präexistenz ist in Zusammenhang mit Endes Auffassung von der Reinkarnation zu sehen (vgl. Kap. 11.2), die zu dem Schluss führen könnte, dass die heute Lebenden durch ihr Handeln sich in letzter Konsequenz ihrer eigenen Zukunft berauben.

<sup>1109</sup> Ende: *Die Spielverderber*, S. 5. Allerdings vermerkt er ebd., S. 5f., auch, dass man sich „[b]isweilen [...] des Eindrucks nicht [S. 6] ganz erwehren [kann], daß viele Leute die wirklichen Weltuntergänge weniger deprimierend finden als jene, die ihnen auf der Bühne oder in der Kunst vor Augen geführt werden“.

<sup>1110</sup> Wenn Ende konkretere Vorstellungen zur Bewältigung der Problematik hatte, hält er sie im Text zurück.

<sup>1111</sup> Ebd., S. 207.

<sup>1112</sup> Klimek: *Künstlerische Labyrinth*, S. 25.

gewiss ist er Ende aber auch im Werk des von ihm rezipierten Dietmar Kamper begegnet, dessen Worte sich auf Zeitqualität (2) übertragen lassen:

Die Realität des Bösen ist. In dieser Zeitform hat die Hölle nur Langeweile zu bieten bei einem unendlichen Mangel an Zeit. Es dominiert eine leere Gegenwart [...]; ein endloses Warten auf etwas, das nie eintritt, ein Seelenzustand, der [...] ebenso unausweichlich wie unerfüllbar [ist].<sup>1113</sup>

Der hiermit in T IV verbundene Gedanke, dass gerade im Hier und Jetzt das Ewige erfahrbar ist, könnte Ende am Werk Kafkas aufgegangen sein. Er schreibt nämlich hierzu: „In Kafkas Tagebüchern gibt es einen merkwürdigen Eintrag: ‚Christus – der Augenblick‘. Es klingt wie ein Paradox: Nur im Jetzt und Hier erscheint das Nicht-Zeitliche, Ewig-Schöpferische, das allein den Menschen wahrhaft frei macht.“<sup>1114</sup>

Es ist möglich – dies als Ergänzung –, dass Ende zum Ausgangsszenario dieses Textes durch einen eigenen Traum inspiriert wurde. Sein im *Zettelkasten* publizierter *Traum von der Sphärenmusik* beginnt nämlich mit den Sätzen: „Der Bahnhof war grau, schmutzig und ganz menschenleer. Niemand war da, den ich um Auskunft bitten konnte, Züge schienen weder anzukommen, noch abzufahren, alle Gleise lagen verlassen da.“<sup>1115</sup> Indem der Ich-Erzähler in einen Tunnel hinabsteigt, der quer unter den Bahnsteigen verläuft, verwandeln sich die mit Schriftzeichen und Schmierereien bedeckten Wände, die Decke wie auch die Treppenstufen „in fließendes, durchsichtiges Gold“<sup>1116</sup>, worauf er erschrocken zu fliehen versucht, doch wird er auf der obersten Stufe von einer unsichtbaren Gewalt ergriffen und auf die unterste niedergesetzt, worauf „all dieses lebendige Gold zu klingen anfing“<sup>1117</sup>. Er glaubt, die Melodie wiederzuerkennen: „Die Klänge wurden immer gewaltiger und durchdrangen mich in jeder einzelnen Zelle meines Leibes, und während langsam alles um mich her von stürzendem Licht verschlungen wurde, verging mir das Bewußtsein in einer ekstatischen, seligen Todesangst.“<sup>1118</sup> Vorausgesetzt, Ende schildert hier tatsächlich einen eigenen Traum (wie mutmaßlich in den im selben Buch zu findenden *Weihnachtstraum*), wäre dies ein Indiz dafür, dass er für die Traumvisionen aus solchen Quellen schöpfte.<sup>1119</sup> Interessanterweise ist

---

<sup>1113</sup> Kamper: *Zur Soziologie der Imagination*, S. 121. (In R. Hocke/Neumahr: *Michael Ende*, S. 108f., findet sich ein Hinweis auf Endes Kamper-Lektüre.) Klimek beschreibt diese Traumvision ähnlich, insofern „der gegenwärtige gesellschaftliche und kulturelle [S. 26] Standpunkt als ein [sic!] Zwischenstation, in einer Art infernalischen Vorhölle als Apokalypse endet“ (Klimek: *Künstlerische Labyrinth*, S. 25f.).

<sup>1114</sup> Ende: *Zettelkasten*, S. 210.

<sup>1115</sup> Ebd., S. 75.

<sup>1116</sup> Ebd.

<sup>1117</sup> Ebd.

<sup>1118</sup> Ebd., S. 76.

<sup>1119</sup> Ein Hinweis auf Endes Traumtagebuch findet sich in dem Artikel *Bergwerk der Bilder* (*Münchner Wochenanzeiger*, 16.09.2004), siehe: <http://www.wochenanzeiger.de/article/43519.html>. Allerdings schrieb mir Jutta Reusch von der Internationalen Jugendbibliothek München in einer Email vom 27.05.2010 in Berufung auf

nicht nur das Ausgangszenario ähnlich, T IV zeigt auch eine ähnliche Weiterentwicklung: Vernimmt im *Traum von der Sphärenmusik* der Ich-Erzähler ein überirdisches Klingen, so wird auch der Protagonist in der Traumvision mit einem ihn überirdisch anmutenden Gesang konfrontiert. Aber im *Spiegel im Spiegel* klingen mögliche Bezüge auf das eigene Erleben des Autors nicht mehr an. Der Erzähler ist eine berichtende Instanz, die Wertungen allenfalls indirekt impliziert. So wird wiederum einer Verengung auf Biographisches entgegengewirkt.

#### 7.2.2.1 Dreigliederte Strukturen ohne Auflösung („Offene Vier“)

In einigen Fällen ist das offene Ende mit einer auf dreifacher Wiederholung bzw. auf drei Handlungseinheiten aufbauenden Struktur verbunden. In Bezug auf letztere könnte man eine Ähnlichkeit zum Märchen sehen, das in seiner Tendenz zur stilisierten und gesetzmäßig variierten Wiederholung oft drei Episoden generiert, deren Ende zumeist eine mit einer glücklichen Wendung einhergehende Steigerung der vorangehenden darstellt.<sup>1120</sup> Im *Spiegel im Spiegel* hingegen führt die dreifache Wiederholung nicht zur Auflösung, sondern mündet in einem vierten Schritt in eine oft bloß skizzenhaft angedeutete Situation, die der Erzähler nicht kommentiert und so dem irritierten Leser zugleich die Deutung des Schlusses überlässt; auch fehlt der an drei unterschiedlichen Figuren festgemachte, episodische Aufbau. Dies fällt z.B. auf in der schon eingehender analysierten T X, in welcher das angesprochene Du drei Mal erlebt, wie es auf seinen Umdrehungen durch einen Riss im Gemäuer der es umgebenden Kuppelhalle einer Gestalt ansichtig und von ihr aufgefordert wird, diesen Ort zu verlassen. Darauf schließt sich der Spalt, die Wirklichkeit löst sich auf. Am Ende steht eine offene Situation. Der Erzähler fragt das Du, ob ihm das nie gelernte Fallen gelingen wird.

Eine komplexe triadische, allerdings nur teilweise auf Wiederholung basierende Struktur mit offenem Ausgang liegt auch T XIX zugrunde. Es lassen sich drei Handlungseinheiten inhaltlich voneinander abgrenzen (signalisiert durch Schauplatzwechsel, Variation der beteiligten Personen etc.), wobei der Mediziner, aus dessen Perspektive das Geschehen geschildert wird, als verbindendes Glied fungiert: (1) Der Arzt befreit ein extrem widerwärtiges Tier aus einer zu Therapiezwecken eingesetzten Apparatur, in der es scheinbar sinnlosen Qualen ausgesetzt ist. Darauf ergreift es die Flucht. (2) Er folgt ihm bis in den Gang eines Mietshauses, wo es bei Nacht mit zwei anderen, vergleichbar hässlichen Geschöpfen zusammentrifft. Er vernimmt „einen ganz unirdisch zarten und reinen Dreiklang von solcher

---

die ehemalige Leiterin und Kuratorin der Ausstellung zu Endes 75. Geburtstag, Dr. Barbara Scharioth, dass es entgegen dem Artikel bei dieser nicht gezeigt bzw. nicht vorhanden sei. Laut Roman Hocke (Telefonat vom 29.09.2011) befindet sich ein nicht einsehbares Traumtagebuch Endes im Besitz seiner zweiten Frau.

<sup>1120</sup> Vgl. Propp: *Morphologie des Märchens*, S. 74.

Schönheit, daß ihm Tränen des Entzückens in die Augen traten“ (S. 171; Herv. B.S.). (3) Im Licht des nächsten Morgens scheint sich die die Wirklichkeit auf unbegreifliche Art gewandelt zu haben. Der Protagonist gerät in ein Szenario, das als „russisches Dorfidyll“ an ein Werk des von Ende geschätzten Künstlers Marc Chagall erinnert.<sup>1121</sup> Bäuerliche Menschen sitzen auf den Bänken einer vormals nicht erwähnten Grünanlage, „jeder in sich versunken, als [S. 172] hätten auch sie die ganze Nacht dem Dreiklang gelauscht“ (S. 171f.), doch er selbst versteht weder die ihm kyrillisch anmutenden Schriftzeichen auf ihren Kitteln noch ihre Sprache. In der dritten Einheit findet sich ein seinerseits dreieggliederter Vorgang eingebettet. Der Protagonist vernimmt plötzlich das Krähen eines Hahns, worauf die gutmütig lachenden Bauern auf eine Frau deuten, auf deren offenem Busen eine Ikone gemalt ist. Auf den nächsten Hahnenschrei hin lachen wiederum die Bauern, worauf sie einen Sack hervorholt und ihn öffnet. Daraus schaut, auf Eisstücken sitzend, ein gerupfter Hahn dem Arzt ins Gesicht. Das Tier „[schlug] mit den Flügelstummeln [...] und [krähte] zum dritten Male“ (S. 173).<sup>1122</sup> Damit endet die Traumvision. Das freundliche Geschehen, das den jungen Mann empfängt, lässt den Leser zwar annehmen, dass sich etwas Positives ereignet hat, doch könnte er nicht erklären was, da keine der drei Handlungseinheiten sich in ihrer Bedeutung rational erfassen lässt und der Erzähler keine Kommentare anbringt. Es scheint einerseits, als habe die mitleidsvolle Gewissenstat des Arztes das Zusammentreffen der drei Wesen und damit eine Verwandlung der Wirklichkeit bewirkt. Wäre sein Handeln rein zweckdienlich bestimmt gewesen, hätte er es in Erwägung der ihm daraus eventuell erwachsenden Schwierigkeiten unterlassen müssen. Andererseits wirkt alles wie „gefügt“. Letztlich kommt es womöglich gar nicht auf eine konkrete Ursache oder ein klar benennbares Resultat an, sondern auf die Tatsache des vom Erzähler arrangierten „Zusammenstimmens“ aller Elemente des Textes, analog zum Dreiklang, den die hässlichen Tiere erzeugen. Dabei wird auch kein aus der Handlung erfolgreicher kausaler Spannungsaufbau erzeugt; „Spannung“ liegt im Kontrast bestimmter Elemente (die extreme Hässlichkeit der Kreaturen – die überirdische Schönheit ihrer Musik)<sup>1123</sup> und, typisch für das Buch, in den geheimnisvollen Beziehungen. Um es

---

<sup>1121</sup> Vgl. R. Hocke/Kraft: *Michael Ende*, S. 157.

<sup>1122</sup> Der biblische Hintergrund scheint hier naheliegend: Petrus verrät in der Nacht der Verhaftung Christi seinen Meister, wie von diesem prophezeit, gemäß der Evangelien drei Mal, ehe der Hahn kräht bzw. (nach Mark 14, 66–72) sich zum zweiten Mal vernehmen lässt. Hier aber ist der mögliche Bezug insofern verfremdet, als der Hahn selbst drei Mal kräht. Anders als Petrus, der sich aus der Gemeinschaft isoliert fühlt, kann sich der Arzt durch die Freundlichkeit der Bauern angenommen sehen.

<sup>1123</sup> In der *Unendlichen Geschichte* weinen die Acharai wegen ihrer Hässlichkeit, bringen durch ihre Tränen aber Schönes (die Silberstadt Amarganth) hervor. In T XIX erscheint die Hässlichkeit der drei Kreaturen „versöhnt“ im Ereignis ihrer Musik. Endes Einfall, dass an der Hervorbringung von Schönheit in der Kunst extrem hässliche, spinnenartige Wesen beteiligt sind, könnte von seiner Steiner-Lektüre inspiriert sein. (vgl. Steiner: *Das Verhältnis der Sternenwelt zum Menschen*, S. 80; Vortrag vom 16.12.1922, Dornach) Möglich, dass auch

zusammenzufassen: Es gibt drei voneinander unterscheidbare Handlungseinheiten, die an drei unterschiedlichen Schauplätzen spielen. Dabei erzeugt ein Trio von äußerlich abstoßenden Kreaturen einen wundersamen Dreiklang. Am Schluss wiederholt sich dreimal der Schrei eines Hahnes, der, wie seine exponierte Position am Ende des Textes erkennbar macht, etwas aussagen will. Doch die Botschaft des Schreies (und damit die Traumvision) bleiben ebenso offen wie die Bedeutung der Schriftzeichen am vereisten Himmel in T XV.

Ein weiteres Beispiel für eine dreigliederte Struktur mit offenem Ausgang ist T XXII, in welcher der Protagonist, ein Globetrotter, rekapitulieren muss, auf seinen Reisen sein eigenes Geheimnis nicht gefunden zu haben. „Und da er das seine nicht gefunden hatte, waren ihm auch alle anderen stumm geblieben.“ (S. 206) Erst durch die folgenden Ereignisse kommt es zu einer Offenbarung der Dinge und Wesen und einem Oszillieren der „Grenze zwischen seinem Inneren und dem Äußeren“ (S. 209), als er, in einem Gefährt sitzend, von einem devoten Mädchen immer tiefer in ein vermeintliches Bordell geführt wird. Sie halten schließlich vor einer Wand, an der sich vier runde Scheiben befinden, „drei davon in einer Reihe nebeneinander, die vierte ein wenig höher“ (S. 211). Die erste erlaubt dem Weltreisenden wie von oben auf eine bewegte Wasserfläche zu blicken, deren Wellen von einem Aal durchschnitten werden, der sich zwar schlängelnd vorwärts zu bewegen scheint, dabei aber in der Bildmitte verharrt. Hierauf macht sich ihm eine wie aus dem Wellenrauschen entstehende Stimme vernehmlich: „Mich erschuf das Meer.“ (S. 212) Auf der zweiten Scheibe erschaut der Protagonist eine nebelumhüllte Bergkuppe, die eigentlich ein menschliches Haupt darstellt, von dem schneeweißes Haar niederfließt, doch erinnert der Anblick vielmehr an das Gesicht eines Kindes von unbestimmbarem Geschlecht. Er vernimmt aus dem Schweigen die Worte: „Ich bin Greis-Kind.“ (S. 213)<sup>1124</sup> Hinter der dritten Scheibe meint der Betrachter eine Unterwasserlandschaft mit üppiger Vegetation auszumachen. Er bemerkt den Kopf eines Bibers, aus dessen Nasenlöchern Luftperlen sprudeln. „[A]us der uralten Golddämmerung“ (ebd.) tönen ihm die Worte entgegen: „Ich werde den See erschaffen.“ (ebd.) So hat der Weltreisende drei Mal ein zugleich visuelles als auch akustisches Erlebnis und gerät dadurch in einen Zustand „leichte[r] Entrücktheit“ (S. 214). In keinem Fall aber lässt sich die Bedeutung des Wahrgenommenen rational deuten oder zuordnen. Die vierte Scheibe nun zeigt ihm eine leere Fläche. Trotz geduldigen Wartens

---

Kafka in gewisser Weise anregend wirkte. Dessen Gregor Samsa ist, wiewohl verwandelt in ein Ungeziefer, „in besonderer Weise vom Geigenspiel seiner Schwester fasziniert“ (Neymeyr: *Konstruktion des Phantastischen*, S. 58), worin sich ein Widerspruch zwischen äußerer Erscheinung und seelischer Beschaffenheit ausdrückt.

<sup>1124</sup> Zu dem Namen Greis-Kind passt, dass der Protagonist eines späteren Textes „das Gesicht eines alten Säuglings“ (S. 292) besitzt, nachdem in der vorangehenden Traumvision der unsterbliche Diktator wieder zum Fötus wurde.



wollen sich keine Worte einstellen, und er begehrt von seiner Begleiterin und Führerin zu wissen, weshalb „es“ denn schweige. Sie erklärt, dass er es schon gehört habe, aber erst in seiner Erinnerung finden werde. Er wünscht, es jetzt zu vernehmen, doch sie wendet leise ein: „[W]ie könnte das geschehen, solange du es wünschst? Nichts wünschen heißt, keine Unterschiede machen. Keine Unterschiede machen heißt, das Unsichtbare schauen und das Schweigende vernehmen. Warum also willst du mich unglücklich machen?“ (S. 215) Der Leser soll offenbar – wie der Weltreisende es ihm vormacht – hinnehmen, dass seine Fragen unbeantwortet bleiben. Dem Protagonisten offeriert das mandeläugige Mädchen auf seine Akzeptanz hin, „ihm nunmehr ihre eigentlichen Schätze zeigen zu dürfen, denn alles bisherige sei doch der Beachtung des Herrn kaum wert gewesen“ (ebd.), worauf sie Hand in Hand weitergehen. Das Geheimnis, das sich nach der bis dahin vollzogenen, dreigestuften „Einweihung“ dem Erfassen seines Bewusstseins entzieht, könnte mit dem eigenen Selbst in Verbindung stehen – denn dieses zu finden wurde zu Beginn der Erzählung als das eigentliche Ziel des Weltreisenden definiert; dass er es „losließ“, indem er auf die Fortsetzung seiner Suche verzichtete, könnte im Sinne des eingeforderten Wunschverzichts erst die anschließende (beginnende) Erfüllung ermöglicht haben. Die leere Fläche der vierten Scheibe würde somit das Mysterium des „Ich“ repräsentieren, das jeder tatsächlich nur in sich selbst wahrnehmen kann, womit es den Rezipienten auf seine eigene Individualität verweist.

Als weiteres Beispiel für das Prinzip der „offenen Vier“ mag T XXVII gelten, in welcher der alternde Schauspieler die Rolle des Glücklichen Herrschers spielen soll und hierzu von einer Besuchergruppe befragt wird, worauf er ihnen den Inhalt des Stückes zusammenfasst. Seine Wiedergabe wird drei Mal unterbrochen, indem vor ihn hintretende Personen ihm verschiedene Kleider bzw. Kostüme präsentieren. In doppelt eckigen Klammern fasse ich zunächst kurz zusammen, bis wohin der Hauptdarsteller die Handlung des Stückes bis dahin jeweils rekapituliert hat. (1) [[Lage des Glücklichen Herrschers, der an seinen Thron mit unzerreißbarer Kette festgeschmiedet ist]] „Der Alte verstummte und blickte erwartungsvoll drei Männern entgegen, die den Korridor herunter kamen. Sie trugen behutsam ein königliches Gewand [...] ohne Zweifel ein Frauengewand.“ (S. 267) Sie legen es ihm auf den Schoß und entfernen sich wortlos. (2) [[Lumpensammler finden den gestürzten Herrscher, dem man ein Bein auf Höhe des Knies abschlug, um ihn vom Thorn zu trennen. Sie pflegen ihn gesund, bitten ihn aber dann, alleine in die Berge zu fliehen, um sie nicht zu gefährden. Sie geben ihm Flickwerk zum Anziehen und Krücken mit.]]

Wieder hielt der Alte inne und richtete sich gespannt auf. Den Korridor herunter kamen zwei Frauen, die zwischen sich einen aus allerlei Flickern zusammengenähten kleinen Anzug trugen,

dessen eines Bein in Höhe des Knies abgeschnitten und zusammengezogen war. Es handelte sich, nach der Größe zu schließen, um ein Kleidungsstück für ein etwa sechsjähriges Kind. Die beiden Frauen warfen dem Alten das Lumpenkleidchen vor die Füße, nahmen das königliche Frauengewand [S. 269] von seinen Knien und verschwanden damit den Korridor hinunter. (S. 268f.)

(3) [[Der Glückliche Herrscher lebt als einsamer Jäger in den Bergen. Er trifft immer, doch die Zahl der Pfeile in seinem Köcher nimmt beständig ab. Schließlich steigt der mit seinem Schicksal Hadernde „auf den Gipfel des höchsten Berges“ (S. 269), wo er „[s]eine Krücken [...] mit lautem Hohngelächter in den Abgrund [schleudert]“ (ebd.) und „ungeheuerliche Flüche und Verwünschungen heulend, alle Pfeile, die ihm noch verblieben sind, hinauf in den wolkenwälzenden Himmel [schießt]“ (ebd.).]]

Zum dritten Mal unterbrach der Alte seine [S. 270] Erzählung. Den Korridor herunter kam ein einzelnes Kind, das sich mit einem großen Haufen Stoff auf seinen Armen abschleppte. Als es seine Last vor dem Alten niederlegte, war zu sehen, daß es sich um einen ledernen Pilotenanzug handelte [...]. Das Kind nahm schweigend die Lumpen auf und verschwand [...]. (S. 269f.)

Man beachte, wie die dreigestufte Wiederholung eines der Travestie einer kultischen Prozession ähnelnden Vorgangs zugleich mit Reduktionsschritten (anstelle einer Steigerung) verbunden wird: Nach drei Männern kommen zwei Frauen und zuletzt ein Kind. Dabei weist das Frauengewand, das die Männer herbeibringen, schon auf die als nächstes auftretenden weiblichen Gestalten hin, wie das Kinderkleid, das die Frauen mit sich führen, auf das Erscheinen des Kindes vorausdeutet.<sup>1125</sup> Diese Tendenz korrespondiert mit dem Sturz des Herrschers, dessen Verstümmelung und der Abnahme der Pfeile. Wieder zeigt der Erzähler einen starken Willen zur komplexen Komposition, aber kommentiert nichts – weder wirft er Fragen auf noch erklärt er solche, die der Leser sich selbst stellen könnte. Ein möglicher glücklicher Ausgang des Stückes bleibt zuletzt nur Andeutung, als sieben Reiter vom Himmel herniederkommen, sich vor dem tief Gefallenen verneigen und ihm die nun zu Gold gewordenen Pfeile, die in ihrer Brust stecken, reichen. „Er blickt auf, schaut in die Augen der weißen Reiter – und erkennt sie ...“ (S. 271) Jedoch kann der alte Schauspieler nicht sagen, wer diese sein mögen: „Wenn ich meine Rolle gespielt haben werde, dann werde ich es wissen – und ihr auch. Wozu wäre sonst das ganze Spiel notwendig?“ (ebd.)<sup>1126</sup> Es bleibt aber auch offen, ob er diese Rolle je spielen wird. Der Schauspieler fragt, seinen eigenen „Sturz“ fürchtend: „Oder haltet ihr für möglich, daß inzwischen [S. 272] jemand anders meine Rolle gespielt haben könnte? Ich warte schon so lang. Glaubt ihr, daß es das gibt?“ (S. 271f.) Der

<sup>1125</sup> Man kann die Subtraktion bzw. die auf das Kind zulaufende Entwicklung ihrerseits als Vorwegnahme der nächsten Traumvision verstehen, in welcher der Protagonist immer jünger und schließlich ungeboren wird.

<sup>1126</sup> Der Leser könnte an T XI denken, in welcher Niemandsohn sich erinnert, wie er mit seinen Geschossen nach Engeln jagte. (vgl. S. 106)

Hauptdarsteller ist damit wie andere Figuren des Werkes (so der Tänzer in T V) in der Erwartung eines möglicherweise nie eintretenden Ereignisses gefangen. So bleibt der Ausgang des Stückes ebenso dunkel wie die mit einer offenen Frage endende Traumvision.

Diese Ausführungen mögen genügen, um die Bedeutung der dreifach gegliederten und zur „offenen Vier“ hin erweiterten Textstruktur für eine Reihe der Traumvisionen zu belegen. Mögliche Zusammenhänge mit religiösen oder mythischen Vorstellungen (z.B. der Trinität, der Lehre der drei Weltalter etc.) wären einer eigenen Untersuchung wert. Im Detail lässt sich die konstatierte Vorliebe für triadische Strukturen auch an anderen Traumvisionen ohne Koppelung an einen Wiederholungsvorgang erkennen. Z.B. besteht die Selbstprüfung in T XVI in drei Handlungsanweisungen.<sup>1127</sup> Grundsätzlicher aber ist, dass zumal die dreifache Wiederholung eines Vorgangs nicht nur stereotype Strukturen aufgreift und abwandelt, sondern wie eine Intensivierung der Frage an den Leser wirkt, was der Text bzw. das jeweils dargestellte Geschehen bedeuten könnte. (Auch die konkreten Fragen muss er oft selbst formulieren, wenn der Text ihm Fragwürdiges präsentiert.)

Es geschieht aber dadurch, dass das Ende dem Leser ebenso vorenthalten wird wie die Bedeutung, noch ein weiteres. Iser bemerkt in *Das Fiktive und das Imaginäre*: „Systematisch bedeutet ein Überspielen von Finalität durch Endlosigkeit, daß sich Spiel nun selbst zu zeigen beginnt.“<sup>1128</sup> Er schreibt diese Tendenz gerade postmodernen Texten zu. Das freie Spielen behauptet sich hier aufgrund des un abgeschlossenen Charakters der Texte gegenüber dem instrumentellen; auch dort, wo agonale Spiele beschrieben werden, d.h. wo es um einen Streit (physisch oder in Form von Ideen) geht – etwa bei den konkurrierenden Auffassungen über den Brückenbau in T XII, dem Zweikampf Gottes mit dem Teufel im Traum der Hurenkönigin (T XXI) oder dem Ringen des Seiltänzers mit dem alten Seemann (T XXIII) – bleibt das Ergebnis offen, unklar oder mündet in einer Aufhebung des Widerstreits, die eine Fortsetzung unter anderen Vorzeichen ermöglicht. Seiltänzer und Seemann tauschen (als geschähe dies nach geheimen, selbstverständlichen Gesetzen) die mitgeführten Objekte aus und übernehmen die vorige Bewegungsrichtung des anderen. Was erspielt wurde, wird Gegenstand des fortgesetzten Spiels. Der Leser mag zuletzt zu dem Schluss gelangen, dass es bei dieser Form der Lektüre weniger darum geht, das Spielresultat in Form einer fixen Bedeutung festzuhalten, so dass sogar diese zu etwas wird, das spielerisch ergriffen und wieder fallengelassen werden kann. Die Spiele des Buches müssen nicht semantisch gespielt

---

<sup>1127</sup> „Jeder Schuß ist garantiert ein Treffer.“ / „Für jeden Treffer gibt es einen Gratisschuß.“ / „Der erste Schuß ist frei.“ (S. 141; im Original kursiv gesetzt)

<sup>1128</sup> Iser: *Das Fiktive und das Imaginäre*, S. 455.

werden, wie die Traumvision von der Himmelsbotschaft des Seiltänzers (T XV) zeigte. Dies würde für Iser nur bedeuten, „im gefundenen Sinn das Spiel zu beenden“<sup>1129</sup>.

### 7.3 Sprachlich-stilistische Auffälligkeiten: Reduktion und Redundanz

Vom Autor sind durchaus Texte bekannt, die einen spielerischen Umgang mit der Sprache zeigen,<sup>1130</sup> seinem Ideal nach sollte der Stil eines Textes aber grundsätzlich transparent sein, denn auf die Geschichte, nicht auf das Kokettieren des Autors käme es an.<sup>1131</sup> Die Erzähler der Traumvisionen gebrauchen eine eher schlichte Sprache. Nun finden sich im *Spiegel im Spiegel* zwei Texte, die unter dem Aspekt der Wirkung der Sprache bzw. des Stils besonders interessant sind. Durch unterschiedliche Mittel wird jeweils derselbe Effekt erreicht: die Beschwörung des Geheimnisvollen, das der Phantasie des Lesers Räume eröffnet.

Zunächst einige allgemeine Bemerkungen: T IX hat, abstrakt formuliert, „Fortpflanzung, Geburt und Tod“ bzw. „Werden und Vergehen“ als Thema. Im Zentrum steht eine breithuftige Muttergestalt, gegenüber der ihr Mann lediglich als „ein magerer Schatten“ (S. 91) erscheint, der offenbar gewohnt ist, ihre Anweisungen entgegenzunehmen.<sup>1132</sup> Überhaupt scheint das Männliche benachteiligt: Von drei Nachkommen, die sie im Schlaf gebiert (wie sich überhaupt alles gemäß unbewusster Kräfte zu vollziehen scheint), leben nur die beiden Mädchen, während der tote Knabe vom Mann in die Saat gelegt wird, als handle es sich um ein kultisches Opfer. Nach der versehentlichen Tötung der Mutter und dem eigenen, einem Selbstmord ähnlichen Sterben – er legt sich in die Sonne und steht nicht mehr auf – tritt ein neuer „Schatten [...], ein fremder Mann“ (S. 92), auf, begräbt seinen Vorgänger ebenfalls unter der Saat und lebt mit der Tochter, die inzwischen selbst Kinder geboren hat, in den gewohnten Verhältnissen weiter. Die gegen jede Alltagserfahrung gehende Akzeleration der Rhythmen von Welken und Vergehen (in der als Ernährerin des Menschen „mütterlichen“ Natur) und die Häufigkeit der Geburten deuten auf eine geradezu exorbitante Fruchtbarkeit hin. Dass die Mutter „[b]reithüftig [...] auf dem Tisch [hockt] und kaut“ (S. 91), bringt sie auch insofern mit der Nahrungsaufnahme in Verbindung, als dass sie dort ihren angestammten Platz hat, wo gewöhnlich „aufgetischt“ wird. Später folgende Sätze wie „Die Kühe kauen wie die Mutter.“ (ebd.) oder „Alle essen Brot und löffeln die Milch der Mutter und der Kühe.“ (S. 92) stellen entsprechende „Vermischungen“ her und wirken wie Vorausdeutungen der Tat des

---

<sup>1129</sup> Ebd., S. 474.

<sup>1130</sup> Man vergleiche hierzu Texte wie *Divertimento in PP* und *Telegramm zum Sirius* (Ende: *Zettelkasten* S. 100–103 bzw. S. 208) oder *Schlamuffen: Variationen* (Ende: *Der Niemandsgarten*, S. 168) sowie die magischen „Perspektiv-Wörter“, von denen im *Wunschpunsch* die Rede ist (Ende: *Der Wunschpunsch*, S. 88).

<sup>1131</sup> Vgl. Ende/Krichbaum: *Die Archäologie der Dunkelheit*, S. 134.

<sup>1132</sup> Als er fragt: „Soll ich den Kaffee machen?“ (S. 91), nimmt sie es nicht zur Kenntnis, worauf er es unterlässt.

Vaters, der „die Mutter [schlachtet]. Er ißt sie auf mit den Kindern, auch der Hund bekommt ein Stück. Der Mann bemerkt seinen Irrtum, geht in den Stall und betrinkt sich.“ (ebd.)

Das Geschehen wird weitgehend in simpel strukturierten, parataktischen Sätzen geschildert, seine Bedeutung ist dunkel. Auf alle erklärende Zusätze wird verzichtet, so dass der Leser den Eindruck vermittelt bekommt, als seien die Ereignisse selbstverständlich und nicht zu hinterfragen: „Sie [= die Mutter; B.S.] schnarcht. Und während sie schnarcht, gebiert sie drei Kinder. Der Knabe ist tot, die beiden Mädchen leben.“ (S. 91) Die Sprache ist an Ornat arm. Abgesehen davon, dass das Gesicht der Mutter als „moordunkel“ (ebd.; im Text mitsamt der ersten Zeile durch Großbuchstaben hervorgehoben) bezeichnet wird, finden sich kaum Bilder. So drückt auch die Sprache die stupide Monotonie der Vorgänge aus, etwa indem in einem Satz sechs Mal das Wort „Stunde“ verwendet wird („An der Wand lehnt die Standuhr, ein Riese der Stunden schlägt ohne Pause, die Stunden der Reue, die Stunden der Gebete, die blauen Stunden, die Morgenstunden, den Studentag.“, ebd.), insbesondere aber durch die sich über den Gesamttext erstreckenden, kaum variierten Wiederholungen, z.B. (Herv. B.S.): (1) „Breithüftig hockt sie [= die Mutter; B.S.] auf dem Tisch und  kaut.“ (ebd.); „Die Mutter ist aufgewacht und  kaut wieder.“ (ebd.); „Die Tochter  kaut.“ (S. 92) (2) „Draußen  geht der Same auf, blüht und verwelkt.“ (S. 91); „Die  Saat geht auf.“ (S. 92); „Der Fremde vergräbt ihn [= den Vater; B.S.] unter  der Saat, die aufgeht.“ (ebd.) (3) „Und während sie [= die Mutter; B.S.] schnarcht,  gebiert sie drei Kinder.“ (S. 91); „Die Mutter  gebiert wieder zwei Kinder.“ (S. 92); „Die Tochter  gebiert zwei Kinder.“ (ebd.) (3) „Der Mann  geht in den Stall und betrinkt sich.“ (S. 91); „Der Mann [...]  geht in den Stall und betrinkt sich.“ (S. 92); „Der Fremde  geht in den Stall und betrinkt sich.“ (ebd.) Auffällig ist die Tendenz zur dreimaligen Repetition eines Wortes. (vgl. das vorige Kap. im Hinblick auf die „offene Vier“)

Zunächst führt der Erzähler vor, wie die allgemeinen Handlungen und der Vorgang der Schlachtung „ordnungsgemäß“ zu verlaufen hätte, ehe anstelle einer Kuh die Mutter geschlachtet wird (sei es tatsächlich aufgrund eines Versehens oder eines unbewussten Grolls). Dies hat nur zur Folge, dass die alten Rollen neu besetzt werden, ohne dass sich dadurch die grundsätzliche Situation wandeln würde. Die Struktur der Sprache bleibt bestimmend, ausgetauscht werden auf Ebene der handelnden Personen nur die (als solche bedeutungslosen) Subjekte, so dass auch das Erzählen selbst den Charakter eines sich automatisch vollziehenden Vorgangs gewinnt. Am Ende leben wiederum eine Frau (= die Tochter) und ein Mann (= der Fremde) gemeinsam in einem Haus und agieren nach denselben Mustern. Zudem fällt das Fehlen pronominaler Zuordnungen auf. Insofern der Vater nur als „der Vater“ (S. 92, Herv. B.S.) bezeichnet wird, verstärkt sich Eindruck, dass von den

Personen ohne Eigennamen lediglich eine Rolle ausgefüllt wird und es nicht auf konkrete Beziehungen ankommt. Emotionale Erlebnisse werden nicht bzw. nur in konstatierender Form zur Sprache gebracht, etwa wenn der Mann „ein bißchen [weint]“ (ebd.). Auch der Erzähler bleibt emotions- und wertungslos, wobei er wichtige Informationen auslässt. So wird an keiner Stelle der Akt der Zeugung geschildert. Der Leser hat den Eindruck, als vollziehe diese sich gleichsam von selbst. Er kann nur annehmen, dass es sich bei den Kindern, welche die die Rolle der Mutter einnehmende Tochter (nach den dazwischenliegenden nächtlichen Stunden) gebiert, um solche ihres eigenen Vaters oder – wahrscheinlicher – des Fremden handelt. Die Vorgänge der Nacht aber, die schon zu Beginn des Textes als besondere Zeit herausgestellt wird,<sup>1133</sup> sind die vielleicht entscheidenden „Leerstellen“ des Textes: das Dunkle, das verschwiegen wird. Verschwiegen wird im Übrigen auch, ob es sich bei den beiden Kindern der zweiten im Text geschilderten Geburt um männliche oder weibliche Nachkommen handelt und ob diese tot oder lebendig sind. All diese „verdunkelnden“ Formen der Reduktion des sprachlichen Ausdrucks und des informativen Gehalts zusammengenommen bewirken eine Steigerung der Spekulations- und Interpretationstätigkeit des Lesers. Es entsteht der Eindruck, als gelte es, ein dunkles Geheimnis zu verbergen. So lässt der Text dem Leser Raum für unterschiedliche Erklärungen.

In der wesentlich umfangreicheren und mehr wörtliche Rede enthaltenden T XXV lässt sich dagegen geradezu eine Redundanz an Adjektiven und metaphorischen, mit Vergleichen operierenden Formulierungen konstatieren. Diese charakterisieren die Erscheinung und Stimme des Dschins, der den Knaben lehren will, wo das Böse seinen Ursprung hat. Er trägt eine „lange[ ] schwarzbraune[ ] Kutte“ (S. 231) und hat ein „kupfernes, grüspanüberzogenes Gesicht“ (ebd.), das „schwermütig unter der Kapuze hervor[blickt] wie das eines uralten Affen“ (ebd.). Es ist ein „trostlose[s] Affengesicht“ (S. 233). Die Hand, an der er den Kleineren führt, „ist schwarz und schuppig, die klauenartigen Finger sind nach allen Seiten verkrümmt“ (S. 231). An späterer Stelle fühlt der Knabe sie „schattenschwer [...] auf seiner Schulter“ (S. 239), er spürt „nachtmahrkalt die Klaue des Dschin, die ihn festhält“ (S. 240), da er nicht einschreiten soll, als die Trösterinnen sich des Paradieses-Suchers annehmen. Der Effekt dieser für sich schon befremdlichen Charakterisierung wird verstärkt, wenn gesagt wird, dass der Dschin geräuschlos „neben dem Knaben her[gleitet] wie eine hohe Säule aus wirbelnden Insekten“ (S. 232). Er „verdoppelt sich, seine Konturen zerfließen für einen Augenblick, dann sammelt er seine Gestalt von neuem, steht vor dem Knaben wie ein Stück

---

<sup>1133</sup> Nachdem die Stunden angeführt werden, welche die Standuhr schlägt, heißt es in einem einen eigenen Absatz bildenden Satz: „Und die Nacht.“ (S. 91)

undurchdringliche Finsternis“ (S. 233), „hebt langsam seine wolkigen Schultern, als müsse er eine gewaltige Last hochstemmen“ (ebd.), „betrachtet ihn [= den Knaben; B.S.] unter jahrtausendschweren Augenlidern“ (S. 234), „schüttelt den Kopf, langsam wie ein Baum im Wind“ (ebd.), „sieht nun aus wie eine von schwarzem Schnee bedeckte Tanne“ (S. 235), „steht nur riesenhaft und leise schwankend wie ein Wirbel aus Dunkelheit“ (S. 236) oder „stumm wie ein Turm aus steinerner Trauer“ (S. 237). So facettenreich, wie er in seinem Äußeren erscheint, wirken auch die von ihm hervorgebrachten Klänge. Der Dschin lässt sich „mit bronzener Stimme“ (S. 232) vernehmen, er „murmelt [...], und nun hört man den Sprung im Metall der Stimme“ (ebd.). Indem er spricht, „summt es zornig aus diesem Insektenschwarm“ (S. 233), und indem er seufzt, ist es, „als ob flüssiges Magma Blasen werfe“ (S. 234). Später heißt es: „Aus dem Inneren des schwarzen Rauchs kommt ein Lachen, als ob lebendes Holz im Feuer knackt und winselt.“ (S. 235) Nicht nur seine Stimme, auch die Geräusche, die er an sich selbst hervorruft, wirken geheimnisvoll: „Der Dschin streicht sich müde mit der Klauenhand über das Kupfergesicht. Es klingt, als ob Glas zertreten wird.“ (ebd.) Diese visuellen und akustischen Attribute werden auch aufeinander bezogen. Wird seine Erscheinung mit einer Säule aus wirbelnden Insekten verglichen (vgl. S. 232), so seine Worte mit dem Summen eines Insektenschwarms (vgl. S. 233). Schüttelt er den Kopf in der Langsamkeit eines sich im Wind wiegenden Baumes (vgl. S. 234), „rauscht seine Stimme“ (ebd.), ja „rauscht“ – nachdem er zeitweilig an eine Tanne erinnert – gar „baumhaft[ ]“ (S. 241). All dies verleiht dem Dschin, der sich am Schluss „wieder allein und eingeschlossen in seinem Turm aus Eis“ (S. 249) befindet, eine besondere Aura. Zwar werden auch die anderen Gestalten teils in ähnlicher Weise beschrieben. So wird etwa vom Knaben gesagt, dass seine „runde Mütze [...] das Kindergesicht wie ein Heiligenschein [umrahmt]“ (S. 231). Er hebt die Augenbrauen in einer Weise, „daß sie wie ein fliegender Vogel aussehen“ (S. 232). Auch wird erwähnt, dass die Stimme der Trösterin, die den Paradieses-Sucher verführt, „sanft [ist] wie der Biß eines Blutegels“ (S. 244). Dies aber sind Belege für den allgemeinen Bilderreichtum von T XXV, der sich am Dschin zum Geheimnisvollen gesteigert zeigt.

Dieser Aspekt ist im Kontext emotiver Offenheit zu sehen, die gemäß Kuhangel auf andere Weise hervorgerufen wird als semantische Offenheit. Letztere wird insbesondere bedingt „durch Leerstellen zwischen den Zeichen eines Textes [...]. Eine durch die Aura poetischer Sprache bewirkte emotive Offenheit hingegen kommt dadurch zustande, dass die Zeichen miteinander verbunden werden [...].“<sup>1134</sup> Im Hintergrund steht hier Ecos Ansicht zur dichterischen Sprache, die „einen emotiven Gebrauch der Referenzen und einen referenziellen

<sup>1134</sup> Kuhangel: *Der labyrinthische Text*, S. 203.

Gebrauch der Emotionen [impliziert], weil die gefühlshafte Reaktion sich als die Realisierung eines Feldes von konnotativen Signifikaten kundtut“<sup>1135</sup>.

Der Vergleich von T IX mit T XXV führt vor Augen, dass die reduzierte Schilderung im vorigen Text das Geschehen erst recht verstörend erscheinen lässt, da sie dem Leser Wesentliches vorenthält. In T XXV dagegen dient ein sprachlicher Bilderreichtum dazu, die Gestalt des Dschins durch vielfältige Attribute assoziativ aufzuladen. Dies aber wirkt wiederum zurück auf den Text selbst. Der Effekt ist je die Steigerung der Stimmung des Mysteriösen. Beide Beispiele belegen aber auch, dass die sprachliche Ausdrucksweise nicht experimenteller Selbstzweck ist, sondern im Dienst des Erzählten steht.

## 8. Zur Stellung im Gesamtwerk

### 8.1 Zusätzliche Leerstellen

Bestimmte Themen und Motive, die später auch im *Spiegel im Spiegel* auftauchen, haben Ende zeitlebens beschäftigt. Sie zeigen, wie innig seine Werke miteinander verbunden sind. Sie basieren insbesondere auf der Apotheose des Spiels. Ersteres zeigt schon das 1947 durch Boccarius' Vermittlung in der *Eßlinger Zeitung* gedruckte Sonett *Der Gaukler*, dem ersten überhaupt von ihm publizierten Text. Hier wird das Spiel-Prinzip bedichtet in jener Figur, in der Ende eine symbolische, später mit dem Pagad amalgamierte Verkörperung des künstlerischen Prinzips des Spieles erkannte, das anstelle eines hierarchischen Gefälles zwischen Autor/Künstler und Leser/Rezipient ein horizontales bzw. partnerschaftliches Modell setzt. So lässt ihn das ausklingende Gedicht mit einer Antwort zurück, die ihn als potenziellen „(Mit-)Spieler“ anerkennt: „Was ist dir ernst?“, so fragtest du den Mann / Und stelltest ihn. Er blickte auf: ‚Das Spiel / Du lernst es auch.‘ Und ging davon und pff.“<sup>1136</sup> In späteren Jahren erklärt Ende: „Meine ganze künstlerische Konzeption beruht auf den [dem?; B.S.] Spielen. [...] Ich versuche ein Spiel vorzuschlagen. Dieses Spiel muß, wie jedes Spiel, gewisse Regeln haben. Das ist sehr wichtig in der fantastischen Literatur, weil sie sonst in der Beliebigkeit landet.“<sup>1137</sup> Ziel ist die Poetisierung der Wirklichkeit bzw. die „Verzauberung“ des Lesers, womit er sich dagegen wendet, dass die Furcht vor Beschönigung zur Eliminierung der Schönheit selbst führte.<sup>1138</sup>

---

<sup>1135</sup> Eco: *Das offene Kunstwerk*, S. 79. Komprimiert gesagt: „Da jedes Signifikat nur in der Verbindung mit anderen Signifikaten erfaßt werden kann, muß es als mehrdeutig perzipiert werden.“ (ebd.) Dies trifft zumal auf das Verweissystem zu, das die alchemistische Lyrik nach Kleefeld generieren will.

<sup>1136</sup> Boccarius: *Michael Ende*, S. 187.

<sup>1137</sup> Braun: ‚*Verwandt' mit E.T.A. Hoffmann, Tieck und Kafka* (Interview), S. 3985.

<sup>1138</sup> Vgl. Bensmann: *Mein Partner ist meine Geschichte*, o.S. Die spürbare Aggressivität mancher Zuhörer bei seinen Lesungen erklärt Ende sich damit, „daß viele Menschen es nicht mehr gewöhnt seien, aus sich herauszugehen, sich ansprechen zu lassen, sich eben der Verzauberung verweigern“ (ebd.).



Wenn es um die Unterschiede geht, so fällt bei einer Betrachtung von Endes wichtigsten Prosawerken in der Reihenfolge ihres Erscheinens auf, dass nur im *Spiegel im Spiegel* auf Titel als Gliederungselemente verzichtet wird. In den *Jim Knopf*-Bänden bestehen die Titel der einzelnen Kapitel jeweils in einer knappen Inhaltsangabe nach festgelegtem Muster: Zunächst wird das Kapitel in Großbuchstaben numerisch bezeichnet, um darunter anschließend durch einen mit pronominalen Gefüge eingeleiteten, kursiv gesetzten Relativsatz näher bestimmt zu werden. Der Folgeroman trägt einen ungemein langen Titel: *Momo oder Die seltsame Geschichte von den Zeit-Dieben und von dem Kind, das den Menschen die gestohlene Zeit zurückbrachte. Ein Märchen-Roman*. Mit dieser Ausführlichkeit wollte Ende das Buch einerseits von der Fantasy abgrenzen und es andererseits an die Tradition der Romantik anschließen, „denn die Romantiker liebten ja derlei Umständlichkeiten [...]. Auch mein Konzept des ‚Märchen-Romans‘ (Durchdringung von Tag und Traum) sollte in diese Richtung zeigen.“<sup>1139</sup> Die typographisch (wie unten zu sehen) hervorgehobenen Überschriften der 21 Kapitel in *Momo* – die ihrerseits in drei Teile gruppiert sind, die jeweils eigene Bezeichnungen tragen – sind so formuliert, dass sie mit tatsächlichen oder vermeintlichen Gegensätzen operieren, die allerdings auf unterschiedlichen Ebenen zu suchen sind. So können sie etwa die Eigenschaften zweier Objekte meinen (ERSTES KAPITEL *Eine große Stadt und ein kleines Mädchen*), einen inneren Widerspruch ausdrücken (SECHSTES KAPITEL *Die Rechnung ist falsch und geht doch auf*), kontrastierende Handlungen bzw. Ereignisse verdeutlichen (SIEBENTES KAPITEL: *Momo sucht ihre Freunde und wird von einem Feind besucht*) oder schlicht in einem Wortspiel bestehen (NEUNZEHNTES KAPITEL: *Die Eingeschlossenen müssen sich entschließen*). Ein Nachwort des Verfassers rundet das Werk ab. Allerdings kann in diesen Reflexion anregenden Überschriften noch keine starke Tendenz zur „Offenheit“ erkannt werden, da es sich darum handelt, zu erkennen, auf welcher Ebene diese Aussagen sich auf den Text beziehen, nicht um eine Pluralität von Deutungen.<sup>1140</sup> *Die Unendliche Geschichte* wiederum beginnt mit einer Art „Vorspiel“, das anstelle einer Überschrift mit der von innen gelesenen (also spiegelbildlich wiedergegebenen) Schrift auf der Glastür des Antiquariats von Karl Konrad Koreander anhebt. Es folgen 26 mit lateinischen Zahlzeichen bezifferte Kapitel, deren Titel in Frakturschrift stehen. Sie sind nach unterschiedlichen Kriterien benannt. So können sie etwa eine bestimmte Situation (z.B. „I. Phantásien in Not“), den Namen einer darin

<sup>1139</sup> Ende: *Zettelkasten*, S. 266. Ende erklärt hier, dass die in der Literaturwissenschaft inzwischen als Kategorie üblich gewordene Bezeichnung „Märchen-Roman“ ursprünglich sogar von ihm stamme.

<sup>1140</sup> Bei den Überschriften der drei Hauptteile handelt es sich sogar nur um die Nennung der jeweils ausführlicher vorgestellten Personen bzw. der im dritten Teil thematisierten geheimnisvollen Objekte. Die Rede ist von MOMO UND IHRE[N] FREUNDE[N], den GRAUEN HERREN und den STUNDEN-BLUMEN.

auftauchenden Gestalt (z.B. „III. Die Uralte Morla“) oder einer Örtlichkeit (z.B. „VI. Die Drei Magischen Tore“) angeben. Der jeweils folgende Text beginnt in der Reihenfolge von A bis Z mit einem Buchstaben des deutschen Alphabets, von der Illustratorin als Initiale besonders aufwändig gestaltet; im Buch selbst wird thematisiert, dass alle Werke der Weltliteratur nur aus einer begrenzten Anzahl von Buchstaben bestehen. Kommt den Titeln in *Jim Knopf* eine vornehmlich gliedernde Funktion und die Aufgabe, Neugier zu erwecken, zu, so nehmen sie sich in *Momo* bereits als regelrechte Denkanstöße bzw. kleine Rätsel aus. In der *Unendlichen Geschichte* kann der Leser in ihnen ein am Alphabet orientiertes Gestaltungsprinzip erkennen. Das Höchstmaß der Aktivierung aber ist im sich an eine erwachsene Leserschaft richtenden *Spiegel im Spiegel* erreicht, der auf Titel oder Überschriften und somit, wie schon in Kap. 5.1 von mir dargelegt, auf entsprechende Deutungsvorgaben bzw. –vorschläge ganz verzichtet. Es handelt sich um das einzige Werk Endes, das so verfährt. Insofern entspricht es in einem höheren Grad der Konzeption eines offenen Kunstwerks. Während die Piraten im *Jim Knopf* durch den Protagonisten einen Namen und damit eine Individualität erhalten<sup>1141</sup> bzw. in der *Unendlichen Geschichte* das Namengeben am Beispiel der Kindlichen Kaiserin als spezifisch schöpferische Fähigkeit des Menschen und zugleich als tragendes Motiv der Handlung dargestellt wird, so veranlasst *Der Spiegel im Spiegel* den Leser auf eine subtile Art nun dazu, eigene Titel für die einzelnen Traumvisionen zu finden.<sup>1142</sup> Zudem erscheinen durch das Fehlen der Titel die Texte weniger abgegrenzt, d.h. sie sind „offener“ zueinander hin. In späterer Prosa kehrt Ende zum Gliederungselement der Titel zurück.

Die Kapitel in Ende erst nach dem *Spiegel im Spiegel* publizierten, an einem Silvesterabend spielenden *Wunschpunsch* tragen zwar keine wörtlichen Überschriften, werden aber originellerweise durch das symbolische Zeichen einer Uhr, welche jeweils das Fortschreiten der an die Erzählzeit angenäherten erzählten Zeit verdeutlicht, voneinander abgegrenzt. Der Leser kann sich vorstellen, dass das Erzählte (das nicht mit konkreten Jahreszahlen in Verbindung gebracht wird) zeitgleich an einem anderen Ort geschieht. Auch die eigenständigen Erzählungen im *Gefängnis der Freiheit* tragen Titel.

Im Hinblick auf die Ekphrasis ragt das Buch ebenfalls aus dem Oeuvre heraus. Ansonsten, zumal bei den Bilderbüchern, fügen die Illustrationen teils eigene, detailreiche Ausschmückungen hinzu oder lassen Elemente des Textes weg, doch immer stehen sie in

---

<sup>1141</sup> „Die Macht des Wortes hat [...] eine magische Rolle [...] und verändert sie [= die Piraten; B.S.].“ (Stoyan: *Die phantastischen Kinderbücher von Michael Ende*, S. 89.)

<sup>1142</sup> In ihrer Namenlosigkeit sind die Figuren im *Spiegel im Spiegel* für eine etwaige Benennung durch den Leser „offen“. Das Namengeben wird ihm in T XXIV anhand der Begegnung zwischen Pagad und Kind demonstriert.

dessen Dienst. F.J. Tripps Schwarzweiß-Zeichnungen der ersten Ausgabe<sup>1143</sup> der *Jim Knopf*-Bände stellen die Akteure in ihren Handlungen dar, wobei auch der Handschrift nachgeahmte Schriftzüge zu Demonstrations- und Erläuterungszwecken in die Illustrationen eingebunden werden, z.B. mit den Worten: „Hier sieht man Lukas den Lokomotivführer am Feiertag (nach Gebrauch der Lokomotivführerseife“<sup>1144</sup>. Die *Momo* beigegebenen, in Sepia ausgeführten Zeichnungen stammen von Ende selbst, nachdem der von ihm vorgeschlagene Illustrator Maurice Sendak aus finanziellen Gründen vom Verlag abgelehnt wurde.<sup>1145</sup> Zu sehen sind „mensenleere Schauplätze, welche durch die Phantasie des Lesers ergänzt werden können“<sup>1146</sup>. Der Autor gelangte zu der Überzeugung, „dass viele Szenen des Buches durch bildliche Darstellung nicht nur nicht gewinnen, sondern sogar beeinträchtigt werden. Meister Hora zum Beispiel kann man nicht zeigen, weil er ja dauernd sein Alter ändert und durch eine Darstellung in der Vorstellung des [S. 41] Lesers festgelegt würde.“<sup>1147</sup> Auch die Protagonistin würde das Geheimnisvolle verlieren, das sie in der Vorstellung besitzt, doch sollte das Buch nicht ganz ungebildet bleiben, „denn so viel Vorstellungskraft traue ich dem Leser wieder nicht zu“<sup>1148</sup>. So zeichnete er *Momo* auf dem Umschlag nur von hinten<sup>1149</sup> und entwarf zu jedem der drei Hauptteile ein menschenleeres Bühnenbild, „als eine Anregung für den Leser [...] diese ‚Bühnenbilder‘ selbst zu bevölkern und zu beleben“<sup>1150</sup>. Das Unkonkrete der Illustrationen ist allerdings nicht mit einer „unkonkreten“ Zeichenweise zu verwechseln. So lag ihm auch bei *Das kleine Lumpenkasperl* und *Lirum Larum Willi Warum* daran, dass die Illustrationen „nicht bloß verschwommene Gestalten zeigten [...], sondern ausdrucksstarke, realistische Gesichter, mit denen man mitlachen und mitweinen könne“<sup>1151</sup>. Bei der *Unendlichen Geschichte* stand die Wirkung der Gesamtausstattung im Vordergrund, die dem Werk etwas von der geheimnisvollen Aura eines „Zauberbuches“ verleiht.<sup>1152</sup> Schon äußerlich entspricht es in seiner Aufmachung jener ‚Unendlichen Geschichte‘, die der

---

<sup>1143</sup> Später wurden vorübergehend auch Illustrationen des von Ende präferierten Künstlers Reinhard Michl verwendet. (vgl. das Gesprächsprotokoll Michl/Toepsch: „Alpha-Forum. Sendung vom 21.9.2009“, zu finden im Internet unter <http://www.br-online.de/content/cms/Universalseite/2010/01/22/cumulus/BR-online-Publikation-ab-01-2010--26992-20100122140520.pdf>)

<sup>1144</sup> Ende: *Jim Knopf I*, S. 5.

<sup>1145</sup> Vgl. Stoyan: *Die phantastischen Kinderbücher von Michael Ende*, S. 91.

<sup>1146</sup> Ebd.

<sup>1147</sup> Ende: *Der Niemandsgarten*, S. 40f. (Ende in einem Brief an Helmuth Ende; Genzano di Roma, 08.03.1973)

<sup>1148</sup> Ebd., S. 41.

<sup>1149</sup> Ende bzw. der im Nachwort sich selbst in einer Schlussvignette darstellende Erzähler ist damit neben der Protagonistin die einzige menschliche Figur, die in *Momo* zur Abbildung gelangt.

<sup>1150</sup> Ebd. Für *Das Gefängnis der Freiheit* betätigte Ende sich noch einmal zeichnerisch. Der Einband zeigt einen ganz aus Büchern bestehenden, schwebenden Palast.

<sup>1151</sup> *Notizen Quadflieg*, S. 1. Vermutlich seien die Illustrationen zu *Pu der Bär* sein Vorbild gewesen.

<sup>1152</sup> Brief Endes an Roswitha Quadflieg, Genzano di Roma, 04.05.1978. (vgl. Voss: *Im Inneren des Michael Ende Effekts*, S. Z 2)

Protagonist Bastian liest, wobei er schließlich selbst in die Handlung hineingerät. Damit wird dem Leser suggeriert, dass ihm im Lektüreprozess Analoges widerfahren könnte. Bastian erkennt im Zeichen AURYN das auf dem Einband dargestellte Symbol wieder und „repräsentiert [...] in diesem Moment den Leser, der wahrscheinlich an der gleichen Stelle die gleiche Überlegung anstellen und ebenfalls noch einmal das Titelbild betrachten wird“<sup>1153</sup>. Die Originalillustrationen der von Ende vorgeschlagenen Roswitha Quadflieg sind wie der Text in Komplementärfarben gedruckt, gemäß den beiden Realitätsebenen des Buches (Phantásien: grüne Schrift/äußere Realität: rote Schrift).<sup>1154</sup> Die Illustrationen stellen die mit Textmotiven ausgeschmückten Initialen der Kapitel dar und beanspruchen je eine Seite, was aufgrund des Umbruchs zu Weglassungen und Ergänzungen im Text führte.<sup>1155</sup> Bei den Illustrationen für den *Wunschpunsch* war Regina Kehn wichtig, dass die Bilder dramatisch und die Figuren dynamisch wirkten. Maledictus Made (Repräsentant der Hölle) und Sankt Sylvester (Repräsentant des Himmels) stellte sie bewusst nur als Schatten dar, was Ende gut fand. Diese „Leerstellen“ sollten die Phantasie der Betrachter anregen.<sup>1156</sup>

Beim *Spiegel im Spiegel* ist der enge Bild-Text-Bezug nicht gegeben, was sich teils dadurch erklären mag, dass die Beiträge Edgar Endes aus unterschiedlichen Anlässen und zu unterschiedlichen Zeiten nicht im Hinblick auf die Konzeption dieses Werkes entstanden. Michael Ende verzichtete jedoch darauf, die Traumvisionen stärker auf sie hinzuorientieren. So liegt es am Leser, die Beziehungen herstellen, wo sich ihm oftmals „Leerstellen“ zwischen Wort und Bild ergeben, wie ich in Kap. 5.1 zeigte. Z.B. ist zu ergründen, was die Lithographie (p) mit der unmittelbar vorangehenden Traumvision verbindet, die von der Lektion des Knaben erzählt, oder auch mit der nachfolgenden, die schildert, wie den auf den Lehrer wartenden Schülern die Kunst des Traumwandeln vermittelt wird. Ein Mann, dessen Gesichtszüge ein wenig an Sigmund Freud erinnern, steht auf (p) als „Arzt“ am Bett der

---

<sup>1153</sup> Ludwig: *Was du ererbt von deinen Vätern hast*, S. 50. Ende wehrte sich lange gegen eine 1987 bei dtv erscheinende Taschenbuchausgabe, da sie die Wirkung der „auf den Leser übergreifende[n] unendliche[n] Verschachtelung“ (ebd., S. 162) des äußerlich als Zauberbuch erscheinenden Buchs im Buch zerstören würde. Die Einbandgestaltung des *Spiegel im Spiegel* dürfte dagegen den Intentionen Endes entsprochen haben, deutet sie doch einen unendlichen Spiegelungs-Prozess an, der im Buch selbst nachgebildet wird. (In Endes *Geschichte von der Schüssel und vom Löffel* wird Ähnliches mit den im Titel genannten Hauptmotiven durchgeführt.)

<sup>1154</sup> Der Einfall zur farblichen Trennung und die Einteilung in 26 Kapitel nach den 26 Buchstaben des Alphabets gehen auf Quadflieg zurück, „wie der von ihr aufbewahrte Briefwechsel mit Ende dokumentiert“ (*Notizen Quadflieg*, S. 1). Zeitweilig erwog Ende angesichts des Eingangs Bastians in Phantásien noch eine dritte Farbe. (vgl. den Brief an Quadflieg vom 04.05.1978 in Voss: *Im Inneren des Michael Ende Effekts*, S. Z 2)

<sup>1155</sup> Dies besprach man bei einem Besuch Endes und Hansjörg Weitbrechts in Quadflieds Hamburger Atelier. (*Notizen Quadflieg*, S. 1)

<sup>1156</sup> *Notizen Kehn*. Sie besprachen demnach die Skizzen in seiner Wohnung in der Sendlinger Straße im Beisein des Lektors Gerd Rumler und des Programmleiters des Verlags. Ende habe ihre Arbeiten sehr gelobt und ihr so ihre Befangenheit genommen. Er sei „überbordend“ (ebd., S. 2), „der König des Abends“ (ebd.) gewesen. So „strotzte [er] vor Geschichten“ (ebd.) und zeigte „große Belesenheit und Gewandtheit im Umgang“ (ebd.).

(laut Titel) kranken Zeit. Das „fünf vor Zwölf“ zeigende Ziffernblatt, das am Platz des Kopfkissens zu sehen ist, hat eine symbolische Aussage, insofern es durch Aufrufung der entsprechenden Redewendung andeutet, dass es fast zu spät ist. Nur für wen und zu was? Womöglich gar für eine Figur einer nicht im unmittelbaren Umfeld stehenden Traumvision? Oder soll eine Entsprechung zwischen der kranken Zeit und dem im nächsten Text aufgebahrten Traumwandler gesehen werden, der einen kreisroten Fleck auf der weißen Stirnbinde trägt, der laut Erzähler offenbar nicht von Blut herrührt, sondern ein Zeichen ist? Diese erweiterbaren Fragen zeigen: Die Leerstellen zwischen Bild und Text erlauben eine Vielzahl an Kombinationen und tragen so dazu bei, das Werk zum Rezipienten hin zu „öffnen“.

## 8.2 Vergleich mit Endes populärstem Werk („Die unendliche Geschichte“)

Was die Sekundärliteratur bislang zur Wirkungsästhetik im Hinblick auf Ende zusammengetragen hat, ist marginal. Im Hinblick auf den *Jim Knopf* etwa erkennt Ludwig einen wichtigen Aspekt der Leserwirkung darin, dass die Übersichtlichkeit und Vertrautheit der Inselwelt „sich natürlich auch auf die Leser [überträgt], in dem Fall Kinder, die sich dadurch schnell und einfach im fiktiven Handlungsort zurechtfinden“<sup>1157</sup>. Der Miniaturcharakter von Lummerland ermöglicht Stoyan zufolge „die Nachkonstruktion von wirklich existierenden, sozialen oder persönlichen Konflikten. Der verkleinerte Maßstab weckt im Leser eine Kontrasterfahrung zur Wirklichkeit.“<sup>1158</sup> Von Julia Voss wurde ein weiterer Deutungsansatz skizziert, der sich auf die Auseinandersetzung mit Endes zeitgenössischer Erfahrung des Nationalsozialismus bezieht, dessen „Idee des Rassismus und der Rassendiskriminierung [...] durch Weiterdenken von Darwins Theorien (entstand)“<sup>1159</sup>. So versteht sie den *Jim Knopf* als Versuch, die von den Nationalsozialisten missbrauchten Mythen umzucodieren, denn der Autor verstand frühzeitig, „dass nicht nur Funksprüche mit kriegsrelevanten Daten abgefangen werden mussten, um das Dritte Reich zu beenden, sondern auch die Mythen, Bilder und Geschichten, die in Schulen und Kinderzimmern in die Köpfe von Kindern telegraphiert wurden“<sup>1160</sup>. So stellt Ende eine Gesellschaft reinrassiger Drachen dar und ironisiert diese.<sup>1161</sup> Auch *Momo* kann als Umcodierung gelesen werden, als Versuch,

<sup>1157</sup> Ludwig: *Was du ererbt von deinen Vätern hast*, S. 222.

<sup>1158</sup> Stoyan: *Die phantastischen Kinderbücher von Michael Ende*, S. 85.

<sup>1159</sup> Ende 1991 in einem Radiointerview. (Voss: *Darwins Jim Knopf*, S. 33) Die Verfasserin erwägt, ob Jemmy Button (Button = engl. Knopf), ein farbiger Junge, den Darwin auf der HMS Beagle kennenlernte, die Vorlage für Endes *Jim Knopf* gewesen sein könnte.

<sup>1160</sup> Ebd., S. 35.

<sup>1161</sup> Jürgen Lodemann, Rezensent der *Unendlichen Geschichte* in der *Zeit*, schrieb mir: „Endes großes Buch war es, das mich letztlich ermutigt hat zu meiner eigenen umfangreichsten Schreibtat, [...] der Umcodierung des alten

einen Heldentypus zu kreieren, „der nicht durch Handeln, sondern eigentlich nur durch sein Dasein heldenhaft ist. [...] Unsere üblichen Helden [...] sind eigentlich immer irgendwelche mehr oder weniger deutlichen Artusritter, [...] die irgendwelche Ungeheuer erschlagen. Momo tut gar nichts und gerade deshalb ist sie heldenhaft.“<sup>1162</sup> Umfangreicher sind die Beiträge zur Wirkung der *Unendlichen Geschichte*, auf die ich mich als Endes populärstes Werk konzentrieren will. Nach Daniel Gonzáles Dueñas ist sie ein „Buch-Spiegel[ ], in dem [...] die Welt des Lesers und die des Buches [sich] vereinen [...], ohne sich gegenseitig auszulöschen, und so [...] eine dritte Größe ohne Namen [bilden]“<sup>1163</sup>.

Zunächst sind die aus den 80er Jahren stammenden Ansätze von Kuckartz und Gronemann zu berücksichtigen. Der erstgenannte, einer ästhetischen Erziehung verpflichtete, konstatiert (wie später ähnlich z.B. auch Ludwig oder früher von Wernsdorff) eine Doppelung des Verhältnisses zwischen Leser und Identifikationsfigur, nämlich „erstens des Haupthelden Bastian Balthasar Bux mit seinem Wunsch-Ich, aber auch alter ego Atréju, [...] die von Ende pädagogisch sehr geschickt angelegt und [S. III] kunstvoll durchgeführt worden ist; und zweitens des Lesers mit dieser Doppelfigur, der so in deren Auseinandersetzung mit hineingezogen wird“<sup>1164</sup>, so dass auch der Leser Anteil an Bastians Bildungsweg hat. Gronemann sieht Bastian, der durch die inneren Erfahrungswelten reist, auf dem Weg der Individuation, der Selbstwerdung nach C.G. Jung. An diese Deutung knüpft er auch religiöse Vorstellungen, indem er formuliert, „dass Gott (dessen Teil ja das Selbst ist) unbewusst ist“<sup>1165</sup>, d.h. sein Bewusstsein könnte er ohne den Menschen nicht erlangen: „Die Selbstverwirklichung eines jeden einzelnen Menschen trägt zur Bewusstwerdung Gottes bei.“<sup>1166</sup> Aus literaturwissenschaftlicher Sicht mag es unbefriedigend erscheinen, dass Gronemann einen Großteil der Figuren und weiterer Textelemente mit dem Selbst gleichsetzt. Weit seltener rekurriert Gronemann etwa auf die Anima oder das Ich. Aus wirkungsästhetischer Perspektive ist es zwar gewiss von Interesse, die seelischen Prozesse im Allgemeinen besser zu verstehen, um hieraus herzuleiten, wie diese sich in einem Werk widerspiegeln bzw. dieses auf die Psyche des Lesers wirkt. Gronemann bezieht in seiner Arbeit diesbezüglich auch seine individuelle Lektüreerfahrung mit ein: „Ich selber hatte oft

---

deutschen Gemüts-Ballastes namens Nibelungen [...] in eine beflügelnde, befreiende Geschichte.“ (Email vom 05.01.2010) Gemeint ist der in rund zwanzig Jahren ausgereifte Roman *Siegfried und Krimhild*.

<sup>1162</sup> Adams: *Zu Besuch bei Michael Ende* (Filmdokumentation). Zudem führt Ende an, dass er ein Mädchen als „Heldin“ gewählt habe, weil er im Wirken durch das Sein anstelle des Tuns eher eine weibliche Qualität sehe. Zur Behandlung des Bösen und dessen Bewältigung bei Ende im Unterschied zu anderen Autoren vgl. Kulik: *Das Gute und das Böse in der phantastischen Kinder- und Jugendliteratur*.

<sup>1163</sup> Dueñas: *Unerwartete Spiegelungen*, S. 119. Die „dritte Größe“ sei Gegenstand der Erzählung.

<sup>1164</sup> Kuckartz: *Michael Ende. ‚Die Unendliche Geschichte‘*, S. IIf.

<sup>1165</sup> Gronemann: *Phantásien – das Reich des Unbewussten*, S. 46.

<sup>1166</sup> Ebd.

das Gefühl, meine eigene Entwicklung zu beschreiben (die, die hinter mir liegt, wie auch die, die mir noch bevorsteht).<sup>1167</sup> Jedoch möchte ich mich, mich am Text selbst orientierend, stärker auf die künstlerischen bzw. literaturwissenschaftlichen Gesichtspunkte konzentrieren und hierbei an Martin Götzes Aufsatz *Roman der Einbildungskraft* aus dem Jahr 2008 anknüpfen, um anschaulich zu machen, dass die wesentlichen Grundzüge der Poetik des *Spiegel im Spiegel* bereits in Endes großem Roman verankert sind. Götze legt dar, inwiefern dieser selbstreflexiv „den Prozess ästhetischer Erfahrung als Spiel der produktiven Einbildungskraft zum Gegenstand der Darstellung erhebt und darüber hinaus in nuce eine Poetik der Einbildungskraft enthält“<sup>1168</sup>, wobei er „das Wunderbare [...] als Produkt der Einbildungskraft transparent [macht] und [...] es zugleich in ein Verhältnis zur Realität [setzt]“<sup>1169</sup>. Bastian, einem manisch-obsessiven Lesertypus zugeordnet, deutet auch er als „Alter Ego“ Atréjus, dessen Geschichte er liest. Als Atréju vor das so genannte „Zauber Spiegel Tor“ tritt, erkennt er darin den ihm noch gar nicht bekannten, in einem Buch lesenden Bastian als sein wahres Ich. Doch dieser erfasst immer noch nicht, dass er selbst Teil der Geschichte und von entscheidender Bedeutung für die Rettung Phantásiens ist. So greift die Kindliche Kaiserin zum letzten Mittel, indem sie den geheimnisvollen Alten vom Wandernden Berge aufsucht, der alles, was geschieht, aufschreibt, wobei man es auch andersherum deuten könnte. Er selbst erklärt: „Alles, was ich aufschreibe, geschieht“<sup>1170</sup>. Seiner Tätigkeit geht er in einem eiförmigen Gebilde nach, in dessen Inneren sich die Chronik dieser Welt in einem schwebenden Zustand befindet. Zu dieser Behausung hinauf führt eine aus Buchstaben gebildete Leiter, die gereimte Warnungen an die Kindliche Kaiserin darstellen, da ihr Scheitern schreckliche Konsequenzen hätte: „HIER ENDET WAS DURCH DICH BEGINNT / [...] WAS DU ERREGST BRING ICH ZUR RUH / DEM LEBEN IST VERBOTEN / SICH SELBST ZU SEHN IM TOTEN.“<sup>1171</sup> Sie wagt es dennoch und führt so die Begegnung herbei. Götze begreift die Kindliche Kaiserin als Repräsentantin der Einbildungskraft und den Alten vom Wandernden Berge als deren notwendiges Korrelat bzw. Antipoden: „Jede Darstellung im Buchstaben hat die gestaltschaffende Tätigkeit des Geistes zur Bedingung, doch kann von Geist auch nur da die Rede sein, wo er sich in zeichenhaft-materieller Weise zur Erscheinung bringt.“<sup>1172</sup> Indem nun diese beiden „Urprinzipien“ als

---

<sup>1167</sup> Ebd., S. 163.

<sup>1168</sup> Götze: *Roman der Einbildungskraft*, S. 165.

<sup>1169</sup> Ebd., S. 167.

<sup>1170</sup> Ende: *Die unendliche Geschichte*, S. 184.

<sup>1171</sup> Ebd., S. 182; Großbuchstaben im Original.

<sup>1172</sup> Götze: *Roman der Einbildungskraft*, S. 173. Götze verweist auf 2 Kor 3,6, wonach „der Buchstabe tötet, aber der Geist [...] lebendig [macht]“. Sophie und der (allerdings negativer gezeichnete) Schreiber in Novalis' Märchen, das den ersten Teil seines *Heinrich von Ofterdingen* beschließt, bilden eine ähnliche Konstellation. Zu

Anfang und Ende gleichsam ineinander münden, erfolgt die „Rückkehr der Erzählung in den eigenen Ursprung [...], und zwar sowohl in rezeptions- als auch in produktionsästhetischer Hinsicht“<sup>1173</sup>. Denn der staunende Bastian liest nun, was im Buch des Schreibers steht – nämlich, wie er erst vor wenigen Stunden das ihn auf rätselhafte Weise anziehende Buch im Antiquariat stahl. Er erkennt seine eigene Geschichte wieder, „[u]nd die war in der Unendlichen Geschichte. Er, Bastian, kam als Person in dem Buch vor, für dessen Leser er sich bis jetzt gehalten hatte! Und wer weiß, welcher andere Leser ihn gerade jetzt las, der auch wieder nur glaubte, ein Leser zu sein – und so immer weiter bis ins Unendliche.“<sup>1174</sup> Im *Phantásien-Lexikon* heißt es: „Jacques Derrida nannte diese Technik mise en abîme – in den Abgrund (oder auch: die Unendlichkeit) gestellt.“<sup>1175</sup> Bastian verfolgt die Geschichte bis zu dem Augenblick, in dem er sich nun befindet. Auch dieser Moment findet sich in ihr beschrieben. Und so beginnt er wiederum von vorn und gerät in eine vermeintlich endlose „Wiederholungsschleife“. Anstatt mit einer in ihrem Verlauf offenen Unendlichkeit, haben wir es hier mit der mechanischen Endlosigkeit einer immergleichen Wiederholung zu tun, die an Nietzsches Gedanken der „ewigen Wiederkunft“ erinnert: Alles wiederholt sich angesichts begrenzter Kombinationsmöglichkeiten in unvorstellbar großen Zeitläufen.<sup>1176</sup> Dieser rekursive Kreislauf wird erst durchbrochen, indem Bastian der Kindlichen Kaiserin endlich einen neuen Namen gibt und so die Fortsetzung der Geschichte ermöglicht. Er vermag durch seine Erfindungsgabe die Wirklichkeit neu zu gestalten. Dies geschieht, indem er „durch sein weltstiftendes Wort Dinge und Wesen ins Dasein setzt“<sup>1177</sup>. Dies führt zum „Rekurs auf die entscheidende rezeptionsästhetische Bedingung der Erzählung, nämlich die Begegnung des leidenschaftlichen und phantasiebegabten Lesers mit dem Objekt seiner Obsession“<sup>1178</sup>, indem Bastian in die Wirklichkeit Phantásiens geht. So haben wir es gleich in mehrfacher Hinsicht mit einer „Unendlichen Geschichte“ zu tun. Zu differenzieren ist zwischen: a) dem von Michael Ende verfassten Werk, in dem Bastian als Protagonist in Erscheinung tritt [UG 1], b) dem gleichnamigen Buch, das Bastian im Antiquariat Karl Konrad Koreanders stiehlt [UG 2] und c) der „Unendlichen Geschichte“, die der Schreiber festhält [UG 3], und in der

---

letzterem könnte ein intertextueller Bezug des *Spiegel im Spiegel* vorliegen, wenn in T XXVII analog von der Verschwörung eines Schreibers erzählt wird. (vgl. S. 267)

<sup>1173</sup> Götze: *Roman der Einbildungskraft*, S. 171.

<sup>1174</sup> Ebd., S. 188.

<sup>1175</sup> P. Hocke/R. Hocke: *Phantásien-Lexikon*, S. 57.

<sup>1176</sup> So sagt Angramain: „Es gibt nichts Neues, gibt nichts, was entsteht! / Die Welt ist Staub, der sich im Kreise dreht! / Die Schöpferkraft! Das alte Spiel des Affen, / Der wiederholt, was schon seit je bestand.“ (Ende: *Das Gauklermärchen*, S. 96)

<sup>1177</sup> Götze denkt an den Prolog des Johannesevangeliums („Am Anfang war das Wort“), der nach meiner Deutung in Kap. 11.1 ebenfalls Bezug des *Spiegel im Spiegel* ist. Bastians Rolle vergleicht er mit der des Logos.

<sup>1178</sup> Götze: *Roman der Einbildungskraft*, S. 175.



Bastian sich selbst beschrieben findet, woraufhin er vollends in die Realität Phantásiens hinüberwechselt. UG 1–UG 3 sind aber so eng miteinander verwoben, dass sie als Teil einer einzigen „Unendlichen Geschichte“ erscheinen, zu der auch der Leser gehört. Denn so wie Bastian durch Atréju in die Geschehnisse des Buches hineingezogen wird, widerfährt es dem Leser durch Bastian, der ihm angebotenen Identifikationsfigur. Zudem will das Werk ihn zum Gebrauch seiner schöpferischen Kräfte anregen. Hierzu dient auch der immer wiederkehrende Satz: „Aber das ist eine andere Geschichte, die ein anderes Mal erzählt werden soll.“ Er aktiviert die Vorstellungstätigkeit des Lesers zusätzlich.<sup>1179</sup> Freilich handelt es sich hier um die Fortführung von Nebenepisoden. Es sind in erster Linie die vielschichtigen, märchenhaft-mythischen – nach Kuckartz und Gronemann archetypischen – Bilder, die es dem Leser erlauben, das Erzählte auf vielerlei Weise zu deuten, und so seine Offenheit steigern. Zwar bezieht Ende von Beginn seines Schaffens an die Rezipienten auf unterschiedliche Weise mit ein<sup>1180</sup> und versucht die Grenzen zwischen „äußerer“ und „innerer Wirklichkeit“ zu überwinden, doch erst mit der *Unendlichen Geschichte* liegt ein Werk vor, dass in erzählerischer Form eine leserorientierte Poetik entwickelt.

Die Kernfrage des *Spiegel im Spiegel* ist bereits im Gespräch zwischen der Kindlichen Kaiserin und dem Alten vom Wandernden Berge in der *Unendlichen Geschichte* veranlagt:

„Du und ich“, fragte sie, „und ganz Phantasien – alles ist in diesem Buch verzeichnet?“  
 Er schrieb und zugleich vernahm sie seine Antwort:  
 „Nicht so. Dieses Buch ist ganz Phantasien und du und ich.“  
 „Und wo ist dieses Buch?“  
 „Im Buch“, war die Antwort, die er schrieb.  
 „Dann ist es nur Schein und Widerschein?“, fragte sie.  
 Und er schrieb und sie hörte ihn sagen:  
 „Was zeigt ein Spiegel, der sich in einem Spiegel spiegelt?“<sup>1181</sup>

In dem im *Niemandsgarten* zu findenden Text *Was zeigt ein Spiegel, der sich in einem Spiegel spiegelt?*, der im Titel ebenfalls beide Werke verbindet, formuliert Ende denn auch das Konzept des *Spiegel im Spiegel*, der sich m.E. als Weiterentwicklung des in der *Unendlichen Geschichte* Veranlagten begreifen lässt, insofern er auf subtilere Weise das Verhältnis Text-Leser behandelt und letzteren noch stärker fordert. Man bemerke hierzu, wie Bastian, nachdem er Teil Phantásiens geworden ist, in den Nachtwald Perelín gerät, der tagsüber als „Farbenwüste“ existiert, denn die nachts wuchernden Gewächse zerfallen im Morgenlicht regelmäßig zu buntem Sand. Der Protagonist reflektiert darüber, dass ganz

<sup>1179</sup> Es entstand tatsächlich eine Reihe von Büchern unterschiedlicher Autoren zu den unerzählten Geschichten Phantásiens unter der Federführung Roman Hockes im Droemer/Knaur Verlag: *Die Legenden von Phantasien*.

<sup>1180</sup> Z.B. erhalten im zweiten Band des *Jim Knopf*, S. 15f., die Protagonisten Briefe von Lesern des ersten.

<sup>1181</sup> Ende: *Die unendliche Geschichte*, S. 184.

Phantásien im Buch des Alten vom Wandernden Berge enthalten war, in welchem er selbst gelesen hatte, und dass womöglich auch alles, was er jetzt erlebte, darin stehe. Dann „konnte [es] doch sehr gut sein, daß ein anderer es eines Tages lesen würde – oder es sogar gerade jetzt, in diesem Augenblick las. Also mußte es möglich sein, diesem Jemand ein Zeichen zu geben.“<sup>1182</sup> Bastian tut es, indem er die überdimensionalen Initialen seines Namens mit rotem Sand auf blauen Untergrund aufträgt. So macht der Text selbst darauf aufmerksam, dass dem Leser an dieser Stelle ein Signal gegeben wird. Die dem Leser geltenden Signale des *Spiegel im Spiegel* werden dagegen nicht ostentativ als solche bezeichnet, ebenso wenig wie die Passagen, die sich als selbstreflexive Aussagen über des Verhältnis von Werk und Rezipient deuten lassen. Das Buch erfordert damit einen Leser, der in einem noch höheren Maße „mitdenkt“. Rekapitulieren wir: T I lässt sich als Hinwendung des Erzählers bzw. Sprechers an den Leser begreifen, abstrakter formuliert auch als eine Demonstration des kommunikativen Aspekts von Literatur. / Die Durchsagen des Bahnhofslautsprechers in T IV werden von der Masse ignoriert – sie haben als Countdown jedoch eine Signalwirkung für den Leser. / In T X wird nirgends gesagt, dass der Leser der als „Du“ Angeredete ist, doch kann er die Empfindung haben, dass der Text ihn durch das Erlebnis der Lektüre zu neuen Ansichten bzw. einer Erweiterung des Horizonts auffordert. / Die in das Eis des Himmels gekratzten Buchstaben des Schlittschuhläufers in T XV werden von der Menge nicht verstanden, sind aber womöglich zuvorderst als ein Rätsel für den Rezipienten zu verstehen. / Im Kind in T XXIV kann der Leser sich widergespiegelt sehen, da er sich wie dieses in der Zuschauerrolle erlebt, und so mag er auch die auffordernde Lautsprecheransage auf sich beziehen. / In T XXVI wird ihm das Prinzip des gemeinschaftlichen Traumwandels vorgeführt, das auf die sich auseinander entwickelnden Traumvisionen übertragbar ist, zwischen denen die einzelnen Figuren hinüberzuwechseln zu scheinen. / Die inneren Monologe des Clowns in T XXIX, die dem Träumer seiner Wirklichkeit gelten, kann der Leser so auffassen, als dass sich die Figur an ihn wendet ... So wird deutlich, dass *Der Spiegel im Spiegel* eine Vielzahl selbstreflexiver Inhalte einschließt, was nach Eco häufig ein Charakteristikum offener Kunstwerke ist. Jedoch sind diese Stellen nicht explizit als Aussagen über das Buch bzw. das Verhältnis zwischen Leser und Buch herausgestellt. Anders als in der *Unendlichen Geschichte* bleiben sie somit offener für unterschiedliche Lesarten.

Im Vergleich beider Bücher ist auch die von Leerstellen durchsetzte, labyrinthisch-fragmentarische Struktur des Werkes zu berücksichtigen, welche die Beziehbarkeiten erhöht. In der *Unendlichen Geschichte* wird eine durchgehende Handlung erzählt, die relativ

---

<sup>1182</sup> Ebd., S. 211.

geschlossen ist: Bastian gerät nach Phantasien, wird zu dessen Retter und kehrt in die Alltagswelt zurück. Anders *Der Spiegel im Spiegel*: Zwar mündet die letzte Traumvision in die erste, jedoch sind die durch keinen kontinuierlichen Handlungsfaden verbundenen Texte jeweils zu Beginn und zum Schluss offen (vgl. Kap. 7.2.1) und lassen sich unterschiedlich miteinander verknüpfen. Nur rückblickend kann der Leser die einzelnen Traumvisionen als Erlebnisse Hors deuten, bleibt aber auch darin frei, da der Erzähler an Kommentaren spart. *Die unendliche Geschichte* liefert quasi das poetische Konzept, dessen Anwendung in einem noch subtileren Maße als sie selbst *Der Spiegel im Spiegel* ist, in dem eine neue Qualität der Auseinandersetzung mit der Innenwelt erreicht wird.

Aus Stoyans Sicht lässt sich bei Ende vom *Jim Knopf* bis zur *Unendlichen Geschichte* eine zunehmende Tendenz zur Innerlichkeit konstatieren, die synchron mit entsprechenden Entwicklungen auf dem Gebiet der Kinder- und Jugendliteratur einhergeht. Sie spricht mit Ewers von einer ersten und einer zweiten Moderne, wobei *Die unendliche Geschichte* stärker mit der letztgenannten verbunden ist, in der das Kind zum Verhandlungspartner wird, was dazu führt, dass der Darstellung seiner seelischen Probleme oft breiter Raum gewährt wird und der Protagonist introvertierter erscheint. Rekurrierend auf Gertrud Lehnert stellt Stoyan dar, wie in solchen Werken der äußere Konflikt zweier Realitätsordnungen auf die innere Erfahrungsebene verlagert wird, einhergehend mit einer „Vergrößerung des Raumes für die Spiegelung innerer Vorgänge“<sup>1183</sup>. So spricht sie mit Karin Richter davon, dass „dem Leser [...] Freiheit im phantastischen Spiel gegeben [wird], um ein tieferes Nachdenken über die Dichtung und die in ihr vermittelte Wirklichkeitserfahrung anzuregen“<sup>1184</sup>. Auch wenn *Der Spiegel im Spiegel* nicht zur Kinder- und Jugendliteratur zu rechnen ist, stellt er m.E. den Gipfel dieser Entwicklung zur Introvertiertheit dar. Bastian gelangt in der *Unendlichen Geschichte* in die (innerliche) Welt der Phantasie und macht dort Erfahrungen, die ihm ermöglichen, die äußere Wirklichkeit besser zu bewältigen. Im *Spiegel im Spiegel* wird eine äußere Bezugswelt gar nicht mehr geschildert. Es bleibt damit am Leser, das Appellative des Gelesenen zu erkennen und es an seine Umwelt anzuschließen, wie es Klimek tut, für die das Bild des Labyrinths hier „gleichzeitig räumlich zur Abbildung der Alltagswirklichkeit und symbolisch zum sichtbar machen [sic!] des verdrängten Inneren des Subjekts verwendet“<sup>1185</sup> wird. So ist Ende zuzustimmen, dass das Buch „einen ganzen Schritt weiter [geht] [als *Die unendliche Geschichte*; B.S.]“<sup>1186</sup> und es „einen mündigen Leser [erfordert]“<sup>1187</sup>.

---

<sup>1183</sup> Stoyan: *Die phantastischen Kinderbücher von Michael Ende*, S. 206.

<sup>1184</sup> Richter zitiert nach: ebd. S. 208.

<sup>1185</sup> Klimek: *Künstlerische Labyrinth*, S. 37.

<sup>1186</sup> Ende: *Der Niemandsgarten*, S. 46. (Brief Endes an die Leserin E.C., München, 20.02.1987)

## Teil IV: Vertiefung und erweiterte Kontexte

### 9. Mentale Bilderwelten

#### 9.1 ‚Das Bild‘ bei Michael und Edgar Ende

In diesem Kapitel möchte ich mich dem „Bild“ beschäftigen, das Iser als „zentrale Kategorie der Vorstellung“<sup>1188</sup> begreift, denn: „Es bezieht sich auf das Nicht-Gegebene bzw. Abwesende, dessen Vergegenwärtigung im Bild geleistet ist.“<sup>1189</sup> Coleridge zitierend, liegt für ihn „die Macht der Dichtung [...] vielleicht darin, dem menschlichen Geist Energie einzuflößen, woraus für die Imagination der Zwang entsteht, das Bild zu produzieren“<sup>1190</sup>.

Stoyan spricht nicht ohne Grund von einer „für Endes Stil charakteristischen Bildlichkeit“<sup>1191</sup>, meint aber hier weniger sprachliche Aspekte als die Beschaffenheit der von ihm entworfenen mentalen Welten, welche die äußere Natur nurmehr verfremdet enthalten. *Die unendliche Geschichte* gilt ihr gar als „ein Reservoir von mythischen und surrealistischen Bildern“<sup>1192</sup>, die fest in die Struktur des Buches eingebunden und im Vergleich zu früheren Werken stärker mit Bedeutung aufgeladen sind. Ende selbst sagt in einem Interview vom 31.10.1961 schon über den *Jim Knopf*: „Ich wollte beim Bild bleiben, einfach erzählen, nicht ins Reflektieren kommen.“<sup>1193</sup> Nach Stoyan wollen die Endeschen Bilder nicht bloß passiv rezipiert werden, sondern den Leser aktivieren, um „die schöpferische Kraft der Phantasie in die menschliche Welt zurückzuführen“<sup>1194</sup>. So schreibt auch Gansel: „Endes Bilder können einerseits als Umrahmung für ein phantasievolles und aktionsreiches Spiel gelesen werden. Andererseits vermögen sie die Vorstellungskraft der Leser herauszufordern und ihn [sic!] zum ‚Mitautor‘ zu machen.“<sup>1195</sup> Ludwig Angerer d.Ä., selbst bildender Künstler, sieht denn auch die größte Nähe zu Ende darin, dass er „in seinen Schriften das Magische mit dem Bildnerischen verbindet und in der dadurch hervorgerufenen Stimmung. Sie [...] behandeln nicht auf abstrakte Weise irgendwelche seelischen Vorgänge.“<sup>1196</sup>

Hermann Korte umreißt den Bildbegriff in der Literaturwissenschaft einerseits als „eine unbestimmte, unscharfe Bezeichnung für unterschiedliche Formen einer sprachlichen Ausdrucksweise, die sich eines breiten Repertoires an Möglichkeiten ‚uneigentlichen‘, also

---

<sup>1187</sup> Ebd.

<sup>1188</sup> Iser: *Der Akt des Lesens*, S. 222.

<sup>1189</sup> Ebd.

<sup>1190</sup> Iser: *Das Fiktive und das Imaginäre*, S. 328.

<sup>1191</sup> Stoyan: *Die phantastischen Kinderbücher von Michael Ende*, S. 89.

<sup>1192</sup> Ebd., S. 88. Baumgärtner hebt schon 1979 „die Bildhaftigkeit und Bilddichte des Buches“ (Baumgärtner: *Phantásien, Atlantis und die Wirklichkeit der Bilder*, S. 38) hervor.

<sup>1193</sup> Interview von K. Terjung aus der *Rheinischen Post*, zitiert nach: Tabbert: *Jim Knopf*, S. 15.

<sup>1194</sup> Stoyan: *Die phantastischen Kinderbücher von Michael Ende*, S. 83.

<sup>1195</sup> Carsten Gansel zitiert nach: ebd., S. 141.

<sup>1196</sup> *Notizen Angerer*, S. 2.

nicht wörtlich, sondern im übertragenen Sinne gemeinten Sprechens bedient<sup>1197</sup>. Andererseits unterscheidet er von dieser rhetorischen, auf den „ornatus“ fixierten Betrachtungsweise „jene[ ] breit ausholende[ ], ins Metaphysische reichende[ ] Bestimmung von Bildlichkeit als konstitutivem Urgrund aller Poesie“<sup>1198</sup>. Mir geht es vorrangig um letztere, die „einen Sinn kommuniziert, den kein Begriff je genau bezeichnen würde. Bilder sind, weil ihr Sinn sich prima vista sinnlich mitteilt, interpretationsfähig.“<sup>1199</sup> So würde durch sie die Vieldeutigkeit im Sinne eines offenen Kunstwerkes gesteigert. Dies ist gegen den moralisch-didaktischen Aspekt der Bildlichkeit gerichtet, den noch Gottsched gemäß seiner frühauflärerischen Auffassung vertrat, wofür er von Bodmer und Breitinger kritisiert wurde. Letztere machten für Korte „den Weg frei für ein zunehmend subjektives und autonomes Verständnis literarischer Bildlichkeit, indem sie die Bedeutung von Imagination (lat. ‚imago‘, ‚Bild‘), Phantasie (griech. ‚phantasia‘, ‚Erscheinung, Vorstellung‘) und Einbildungskraft als einer produktiven Tätigkeit von Autor und Leser theoretisch begründen“<sup>1200</sup>. Vor diesem Hintergrund möchte ich mich also den inneren bzw. mentalen Bildern zuwenden, die durch den Prozess der Lektüre in der Begegnung zwischen Werk und Rezipient entstehen. *Der Spiegel im Spiegel* ist in diesem Sinne ein Werk von ausgeprägter Bildlichkeit, die ihren eigenen „innerweltlichen“ Gesetzen folgt, wohinter abstrakt-reflektierende Passagen zurücktreten. Indem die Texte nicht der äußeren Realität nachempfunden sind, sondern deren Elemente neu zusammensetzen, ermöglichen sie dem Leser ungewohnte Blickwinkel einzunehmen und konventionelle Betrachtungsweisen und Denkstrukturen abzubauen.<sup>1201</sup>

Darin ähneln sie den Motivkombinationen der Werke Edgar Endes. Andrea Wielander bemerkt: „Wir haben das Gefühl eines intuitiven Verstehens der irrealen Szenen, ohne doch sagen zu können, wie es dazu kommt und welchen Sinngehalt dieses Verstehen hat; es entzieht sich unseren gedanklichen Erklärungsmustern.“<sup>1202</sup> Sie glaubt, dass die Bilder des Malers in der Anschauung eine eigene Logik entfalten, „die konträr zu unserer gedanklichen Logik verfährt, uns aber gleichwohl unmittelbar ein-sichtig [...] ist. Der Schlüssel zum intuitiven, sprachenthobenen Verstehen der Erscheinungen kann nur in uns liegen.“<sup>1203</sup> Wieland Schmied spricht von einem „Symbolismus ohne Symbole“<sup>1204</sup>. Die Allegorie

<sup>1197</sup> Korte: *Bildlichkeit*, S. 257.

<sup>1198</sup> Ebd.

<sup>1199</sup> Dietrich Harth/Gerhard vom Hofe zitiert nach: ebd., S. 258.

<sup>1200</sup> Ebd., S. 259; Herv. B.S.

<sup>1201</sup> Teils erscheinen sie allegorisch-parabelhaft wie die Vorgänge in der Bahnhofskathedrale in T IV.

<sup>1202</sup> Wandschneider: *Die zwei Gesichter der Wirklichkeit*, S. 15. Vgl. die mystischen Erlebnisse des Weltreisenden in T XXII.

<sup>1203</sup> Ebd.

<sup>1204</sup> Schmied: *Symbolist ohne Symbole*, S. 10.

meidend, „malt er alle zentralen Einheiten eines Bildes [...] so, als ob ihnen eine ungeheure Bedeutung zukäme. Aber der Künstler selbst kennt diese Bedeutung nicht. Sie ist ihm selbst Geheimnis.“<sup>1205</sup> Mit Theodor W. Adorno wären diese eine immanente Logik entwickelnden Bilder den hermetischen Kunstwerken zuzurechnen, die „mehr Kritik am Bestehenden [üben] als die, welche faßlicher Sozialkritik zuliebe formaler Konzilianz sich befleißigen“<sup>1206</sup>. In ihrer Unverständlichkeit sind sie „Bekenntnis des Rätselcharakters aller Kunst“<sup>1207</sup>.

Insofern findet sich in dem besonderen Umgang mit dem Bildlichen eine Gemeinsamkeit zwischen Michael und Edgar Ende, die gerade am *Spiegel im Spiegel* evident wird (wobei hier mit Texten, Bildern und deren Titeln gleich drei Elemente zusammenkommen). Der Klappentext erklärt:

Die Führung der Erzählung überläßt Michael Ende den einzelnen Bildern [...]. Wenn Bildern erlaubt wird, ihr Eigenleben zu entwickeln, so bedeutet dies nicht Willkür und Beliebigkeit. Man muß ihrer autonomen Wirklichkeit folgen und die innere Gesetzmäßigkeit eines Bildes erkennen. Einem solchen Prinzip begegnet man auch in der modernen Malerei. Die Zeichnungen und Radierungen von Edgar Ende, dem der Autor sein Buch gewidmet hat, verdeutlichen den gemeinsamen Kunstansatz und sollen ihn veranschaulichen.<sup>1208</sup>

Und in einer filmischen Dokumentation erklärt der Autor in diesem Sinne, dass „das ganze Buch ein Versuch [ist], das künstlerische Prinzip meines Vaters, das ja ein malerisches war, ins Literarische umzusetzen“<sup>1209</sup>. Er hat – auch im Sinne einer Wiedergutmachung für die Jahre der Distanziertheit und gegenüber ihm geübten künstlerischen Kritik – dessen Bilder integriert, „weil ich versucht habe, da seine ganze Welt jetzt auf meine Weise nochmal abzukonterfeien“<sup>1210</sup>. Vittorio Fagone „ist kein anderer Fall bekannt, in dem dasselbe phantastische Universum unversehrt vom Vater auf den Sohn gekommen ist“<sup>1211</sup>. Man mag überdies auch in der methodischen Vorgehensweise Ähnlichkeiten finden, insofern beide Künstler sich bewusst von allen äußeren Eindrücken zurückzogen: Edgar Ende in der Dunkelheit bzw. der Meditation, Michael Ende im kleinsten Raum seines Hauses in Rom, dessen Fensterläden er meist noch schloss, damit ihn die übermächtige äußere Natur nicht am

---

<sup>1205</sup> Ebd. Dem Symbol stand Edgar Ende allerdings positiver gegenüber als der Allegorie. Das echte Symbol, welches „die Eigenschaft hat, immer Neues zu gebären“ (E. Ende: *Tod und Auferstehung*, S. 14) wende sich anders als die an den Verstand appellierende Allegorie „gleichzeitig an Denken, Fühlen und Wollen. [...] Weil nun ein Symbol in sich alles ausdrückt, kann man wohl ein Teil [...] besonders beleuchten, aber man kann solcher Deutungen nicht nur eine abgeben, es ist also unerschöpflich und deshalb unerklärlich [...]. Jeder Gegenstand, der in einen besonderen Zusammenhang gebracht wird, kann zum Symbol werden.“ (ebd.)

<sup>1206</sup> Adorno: *Ästhetische Theorie*, S. 218.

<sup>1207</sup> Ebd., S. 186.

<sup>1208</sup> Man mag hierbei an die Methode der „aktiven Imagination“ C.G. Jungs, bestehend im wachbewussten Weiterentwickeln von Traumgehalten, denken. (vgl. Kap. 7.2)

<sup>1209</sup> Raeune: *Geschichten aus Phantasien* (Filmdokumentation).

<sup>1210</sup> Ende/Krichbaum: *Die Archäologie der Dunkelheit*, S. 117.

<sup>1211</sup> Fagone: *Die Bild-Welt Edgar Endes*, S. 50.

Entwurf einer nur erfundenen Natur hinderte.<sup>1212</sup> Für die besondere Konzeption und Gewichtung des Bildlichen könnte allerdings der gemeinsame Bildbegriff eine noch entscheidendere Rolle gespielt haben. Diesen konturiert Michael Ende, indem er die Auffassung als falsch bezeichnet, man müsse des Verständnisses wegen „Bildersprache umsetzen in eindeutige Begriffssprache [...] Wir träumen ja auch in Bildern und erleben unsere Träume ganz unmittelbar. Die Bildersprache ist also die ursprünglichere, lebendigere.“<sup>1213</sup> Für Iser zeigt sich ebenfalls eine Unzulänglichkeit des Begrifflichen, die an dessen Verhältnis zum Fiktiven deutlich wird, denn „weil der Begriff die Fiktion immer wieder zu bestimmen versucht, wird sie zum Spiegel für die jeweilige Blindheit des Begriffs“<sup>1214</sup>. Michael Ende referiert zustimmend die Auffassung seines Vaters, dass „der Begriff [...] eigentlich ein getötetes Bild [ist]. Erst wenn das Bild, was vorher da ist, was lebendig ist, was vieldeutig ist, [...] in einen Sterbeprozess hineinkommt und schließlich abgetötet ist, ist man beim Begriff gelandet.“<sup>1215</sup>

Vor diesem Hintergrund kann Klimek folgern: „Wenn E. Ende, wie er selbst gesagt hat, Bilder malte, die auf keinen Gedanken zurückführbar sind, so haben sie auch zeichentheoretisch betrachtet keine Ausdrucksseite und auch kein sprachliches Pendant, sind sozusagen reine ungeformte Substanz.“<sup>1216</sup> Daraus ergibt sich, „dass das Dargestellte nicht ohne Weiteres in Sprache übersetzbar ist“<sup>1217</sup>. Die einzelnen Bildelemente vermag der Betrachter sehr wohl zu identifizieren. Ihr Zusammenhang aber lässt sich nicht unmittelbar sprachlich in seiner Bedeutung erfassen oder in einen narrativen Kontext bringen. Es findet sich in der Enzyklopädie des Betrachters kein Erklärungsmodell für das Gesehene. Folglich muss – nach der ersten Sprachlosigkeit – ggf. „ein neuer sprachlicher Ausdruck für das Bild generiert werden“<sup>1218</sup>. Dies aber führt nun auch zur Aufhebung der Bilateralität des Zeichens nach de Saussure im sich der Objektivität entziehenden Rahmen von Kunst bzw. Literatur: „Der Signifikant hat nun nicht mehr einen, von ihm untrennbaren Signifikat, sondern je nach Rezipient und dessen Assoziationen beliebig viele.“<sup>1219</sup> Auf diese Weise wird also auch der Betrachter in die Bedeutungskonstitution entscheidend eingebunden. Der Verlust der

---

<sup>1212</sup> Vgl. ebd. Lenz meint, es sei für Ende selbstverständlich gewesen, dass man für eine schöpferische Phase eine Abschirmung vor der lauten, ablenkenden sinnlichen Erscheinungswelt brauche. (*Gespräch Lenz*)

<sup>1213</sup> Ende/Krichbaum: *Die Archäologie der Dunkelheit*, S. 102.

<sup>1214</sup> Iser: *Das Fiktive und das Imaginäre*, S. 284.

<sup>1215</sup> Ende/Krichbaum: *Die Archäologie der Dunkelheit*, S. 46. Der Gewinn größerer Begriffspräzision geht mit einem Verlust einher, denn „mit jeder exakteren Beschränkung ihres [= der Wissenschaft; B.S.] Geltungsbereichs muß ein entsprechend größerer Zufallsbereich entstehen, in welchem alles Erkennen unsicher bzw. relativiert erscheinen muß“ (Scheurle: *Die Gesamtsinnesorganisation*, S. 12).

<sup>1216</sup> Klimek: *Erzählte Bilder*, S. 7.

<sup>1217</sup> Ebd.

<sup>1218</sup> Ebd., S. 8.

<sup>1219</sup> Ebd., S. 12.

Bildelemente an Ikonizität geht mit einem Gewinn an Symbolität einher. Es entsteht „ein neues Zeichen, welches Bild- und Sprachzeichen vereint und in Relation zum Rezipienten setzt“<sup>1220</sup>. Zudem hat das Bild gegenüber der präzise-abstrakten Begriffssprache gemäß Aissen-Crewett den Effekt der „Erweiterung der Denkfähigkeit“<sup>1221</sup>, insofern es Widersprüchliches vereinigt, was dann auch der Betrachter „aushalten“ muss. Ende selbst kommt auf den Aspekt des „Widerspruchs im Bild“ gegenüber Toshio Tamura, der mir diese Aussage zugänglich machte, im Juni 1995 zu sprechen: „Ein Bild ist eben die Möglichkeit, über die Begriffe hinaus etwas darzustellen, was seinen eigenen Widerspruch enthält. Sie können alle Göttermythen der Welt nehmen, sie enthalten immer ihren eigenen Widerspruch.“<sup>1222</sup> So verfährt er in seinen im Klappentext „Bildgeschichten“ genannten Texten analog zu seinem Vater: Er bringt nicht Zusammengehöriges zusammen. Der Leser ist, wie Klimek richtig beobachtet, „mit einem Bildpuzzle beschäftigt [...], welches ständig versucht den selben [sic!] Begriff mit völlig verschiedenen und auch paradoxen Vorstellungen zusammenzubringen“<sup>1223</sup>.

Im Hinblick auf die Wirkung des Werkes ist ein weiterer Aspekt entscheidend, den Ende benennt: „[E]s ist sowohl bei meinem Vater als auch bei mir immer ein Ziel gewesen, daß das Bild beziehungsweise die Geschichte erst fertig wird im Betrachter respektive im Leser. Und vielleicht liegt darin sogar ein neuer Kunstansatz, ein neuer Ansatz von Literatur- und Poesieverständnis.“<sup>1224</sup> Es geht ihm in seinen eigenen Worten ausdrücklich um „die Bezogenheit auf die Mitarbeit, auf die Anregung eines schöpferischen Vorgangs beim Leser“<sup>1225</sup>. Die Erzählformen des Mythos und Märchens bzw. der Literatur des Wunderbaren, sieht er als besonders geeignet an, diesen Vorgang zu initiieren, insofern durch sie „[e]in Bilderprozeß, der weit über alles Persönliche hinausgeht“<sup>1226</sup>, in Gang gebracht wird, denn in ihm wird „die Erfahrung des Erzählers und die des Lesers oder Zuhörers in gewissem Sinne überholt [...] von einer Gemeinsamkeit, die viel wesentlicher und wichtiger ist. Und eben darin steckt für mich das Neue in der gesamten modernen Kunst. Doch vielleicht hinkt die Literatur dieser Entwicklung noch ein bißchen hinterher.“<sup>1227</sup>

---

<sup>1220</sup> Ebd., S. 30.

<sup>1221</sup> Aissen-Crewett: *Rezeption als ästhetische Erfahrung*, S. 17.

<sup>1222</sup> Baumgartner spricht von einem „bildlichen Logos, der sich niemals auf die Formel verbaler Bedeutungen bringen läßt. In einem Bild ist das einzelne, isolierbare Element für sich genommen bedeutungslos.“ (Baumgartner: *Macht und Ohnmacht der Bilder*, S. 55)

<sup>1223</sup> Klimek: *Erzählte Bilder*, S. 19.

<sup>1224</sup> Ende/Krichbaum: *Die Archäologie der Dunkelheit*, S. 52.

<sup>1225</sup> Ebd., S. 54.

<sup>1226</sup> Ebd. Ideologie sieht er als dekadenten Mythos an: „Ich glaube nicht, daß ich je in meinem Leben eine Ideologie verkündet habe. [...] Als das Christentum jung war [...], gab es gar keine Ideologie, da gab es einen Mythos.“ (Vogdt: *Wie Shakespeare über die Rampe gekommen* (Interview), S. 932)

<sup>1227</sup> Ende/Krichbaum: *Die Archäologie der Dunkelheit*, S. 54.



Wenn *Der Spiegel im Spiegel* im Klappentext einer neuartigen Literatur zugeordnet wird, dürfte dies im Sinne dieser angestrebten Offenheit zu verstehen sein. Ende, der nicht Botschaften vermitteln, sondern in seinen Büchern nur das zur Darstellung bringen will, „was an eigener Erfahrung sich umsetzt [...] in ein Bild, das der Leser annehmen kann oder stehenlassen kann, einfach als Bildgeschichte“<sup>1228</sup>, strebt in diesem Werk gar nach dem „Bild jenseits des Bildes“<sup>1229</sup>. Da die überlieferten Metaphern, Symbole etc. für den heutigen Menschen oft zum nichtssagenden Klischee geworden sind, geht es der Poetik einer „modernen meditativen Kunst“<sup>1230</sup> darum, „in dieser fürchterlichen ‚Kinetik‘ des historischen Verschleißes [...], das Bild zurückzugewinnen, das wieder pure Evidenz ausstrahlt“<sup>1231</sup>. Edgar Ende zeigt in seinem unveröffentlichten Manuskript *Tod und Auferstehung der Kunst* eine ähnliche Gedankenbewegung wie Hocke, indem er die Aufgabe des modernen Künstlers damit bestimmt, unter neuen Vorzeichen wieder zu dem Erlebnis des „totalen“ Bildes vorzustoßen, das mehr bedeutet als die in den einzelnen Elementen gegebenen Informationen.<sup>1232</sup> Er sieht die abstrakte Kunst als ein (notwendiges) Durchgangsstadium hierzu an. Das Ziel läge, wie Johann H. Müller erläutert, in der „Überwindung der formalistischen Tendenzen [...] durch ‚ein Abenteuer, ein(en) Vorstoß ins Unbekannte, eine Begegnung mit Dämonen und Engeln. An dem Punkt, an dem, wie es schien, alles zuende sei ...‘“<sup>1233</sup>. Dies wäre möglich, wenn der heutige, in seiner Subjektivität isolierte Künstler „seinem Ich-Bewußtsein die Erkenntnis zufüge, ‚...daß in unserem Ich latent die Möglichkeit der Weisheit der ganzen Welt vorhanden ist‘; Aufgabe der modernen (!) Kunst sei es daher, eine ‚bisher esoterische Welt‘ [...] zur allgemeinen Anschauung zu bringen: ‚Die Innenwelt wird durch Kunst Umwelt.““<sup>1234</sup> Krichbaum nimmt denn auch an, dass es Edgar Ende „weniger um die Malerei an sich, sondern mehr um die Findung gänzlich neuartiger Bildideen ging. [...] um die Notierung einer inneren Seherfahrung, um das Formulieren einer Geistigen [sic!] Welt, die, ohne auf erprobte Begriffe und Ismen zurückgreifen zu können, der Malerei ein neues Feld erschließen würde“<sup>1235</sup>.

<sup>1228</sup> Ebd., S. 110.

<sup>1229</sup> Klappentext. Dieser Begriff wird auch verwendet in G. Hocke: *Malerei der Gegenwart*, S. 196.

<sup>1230</sup> Klappentext.

<sup>1231</sup> G. Hocke: *Malerei der Gegenwart*, S. 196. Der Untertitel spricht von einem Weg „[v]om Surrealismus zur Meditation“, meint aber eine nicht gegenständliche Kunst, zu der die Literatur keine echte Analogie hat.

<sup>1232</sup> Gemeint ist (gemäß E. Ende: *Tod und Auferstehung*) die aus Instinkt heraus geschaffene, ausgewogene Einheit von: 1. Thema/Sujet, 2. Ausdruck /Dynamik, 3. Komposition (Statik) 4. Licht (Hell & Dunkel), 5. Farbe, 6. Raum, 7. Linie, 8. Fläche, 9. Form. („Der Reduktionismus des Bildbegriffs beginnt bereits mit der Gleichsetzung von Bild und Information“, heißt es in Baumgartner: *Macht und Ohnmacht der Bilder*, S. 35)

<sup>1233</sup> J. Müller: *Der Inhaltshuber*, S. 40. (Müller zitiert hier Edgar Ende.)

<sup>1234</sup> Ebd. (Auch in diesem Auszug zitiert Müller Edgar Ende.)

<sup>1235</sup> Krichbaum: *Verbrannt, verschollen und vergessen*, S. 76.

Das Ziel einer nach einem neuen Evidenzerlebnis strebenden Kunst liegt, auf die Bedingungen der Literatur übertragen, meines Erachtens im „vielsagenden“ mentalen Bild, das der Leser im Prozess der seine Vorstellungskraft stimulierenden Lektüre mit aufbaut. Das aus der Tradition überkommene bildliche Material wird seinem alten Kontext entbunden und in ungewöhnliche Bezüge versetzt, wodurch es neuartige Bedeutungsbestimmungen offeriert. Diese werden gemäß der jeweiligen Rezeption konkretisiert. So dient im *Spiegel im Spiegel* das Bild nicht dem Text, sondern auch der Sinn der Worte liegt vorrangig in der Erzeugung (mentaler) Bilder. Anstelle einer präzise definierenden Ausdrucksweise wird eine vieldeutig-anschauliche gewählt. In den Traumvisionen und dem Bildmaterial werden gleichermaßen Arrangements und Vorgänge präsentiert, die man in der äußeren, „materiellen“ Realität so nicht vorfindet und nach geltendem Paradigma auch nicht vorfinden kann, die also – maximalistisch definiert – als phantastisch zu bezeichnen wären. Es finden auch irritierende Überlagerungen statt. Als Beispiel kann hier eine Szene aus T XXII angeführt werden. Der Betrachter wird im Inneren des vermeintlichen Bordells auf einer der vier Scheiben eines Bildes ansichtig, das sich, während er es anschaut, zu verändern scheint. Er sieht

etwas wie eine verschneite Bergkuppe, welche nach unten zu in immer dichterem Nebeldunst verschwamm. Erst nach längerer Betrachtung gewahrte er, daß der Berg vielmehr ein ihm zugewandtes menschliches Haupt war [...], und von ihm floß langes schneeweißes Haar zu beiden Seiten hernieder. [S. 213] Das Antlitz selbst schien allerdings das eines Kindes zu sein, nicht auszumachen, ob Knabe oder Mädchen. (S. 212f.)

Der Weltreisende, der das Geschaute nicht recht einzuordnen imstande ist („etwas wie“, „schien [...] zu sein“, „nicht auszumachen, ob“), spiegelt hier gleichsam den Leser, der die ihm immer wieder Neues sagen könnenden Bilder des Buches ebenso staunend betrachten mag, wie der Protagonist dieses phantastische Arrangement, das Gegensätzliches (Totes und Lebendiges; Alter und Jugend; männliches und weibliches Geschlecht) vereint.

Das „Phantastische“ unterstützt die auf Offenheit abzielende Wirkung der ungewöhnlichen Motivkombinationen, indem es prinzipiell mehrere der von Gerhard Haas und Göte Klingeberg zusammengefassten typischen Funktionen erfüllen kann. Zu nennen sind: die Befreiung des Bewusstseins von den Zwängen der Rationalität, indem das Phantastische dazu eingesetzt wird, den Protest zu formulieren und Alternativen, gewissermaßen Möglichkeitsmodelle des Seins, aufzufinden; die Schaffung eines Freiraums für das Zweckfreie; die Erweiterung des Wirklichkeitsverständnisses durch Entwurf einer irrationalen Gegenwelt; in der narrativen Erschließung einer über das rationalistisch-materialistische Menschen- und Weltbild hinausgehenden Erfahrungsebene; in der Anregung,

die bestehenden (sozialen) Verhältnisse zu verändern; in der Ansprache der Sehnsucht nach dem Transzendenten.<sup>1236</sup> Haas und Klingberg bringen *Die unendliche Geschichte* mit einigen der von ihnen hervorgehobenen Aspekte des Phantastischen bzw. der phantastischen Bilderwelten in Zusammenhang und begreifen dieses Werk als einen Weg zum eigenen Ich. Ihnen zufolge geht es in Texten dieser Art, d.h. solchen, die eine phantastische Reise erzählen, „um das Einholen von Erfahrungen, die eine realistische Handlung entweder gar nicht oder aber nicht in der gleichen Gerafftheit und Intensität vermitteln könnte“<sup>1237</sup>. Und so besitzt „[d]ie Aufhebung der Logik [...] der identischen Simultaneität in Zeit und Raum [...] für den Leser eine eminente Erkenntnisfunktion“<sup>1238</sup>. Als eine Besonderheit wird überdies die Selbstreflexivität des Textes hervorgehoben und das Resümee gezogen: „Phantastik ist ein notwendiges Äquivalent der empirischen Wirklichkeit; man muß [...] sich mit ihrer Bildlichkeit gewissermaßen nähren [...].“<sup>1239</sup> Dies lässt sich durchaus auf den *Spiegel im Spiegel* übertragen, der die Gesetze der Logik in sich überlagernden Bildern übersteigt (etwa dergestalt, dass ein Zimmer zugleich als eine Wüste vorzustellen ist wie in T XIII)<sup>1240</sup>, ohne dass dies erklärt würde.<sup>1241</sup> Iser wendet zwar gegen die Phantastik tendenziell kritisch ein, dass der gegenständliche Charakter, den das Imaginäre in ihr annimmt, „in vergleichsweise großer Monotonie – bei aller thematischen Variation – als die faktische Existenz des Unwirklichen geboten wird“<sup>1242</sup>. Jedoch hat u.a. die Strukturanalyse gezeigt, dass es sich beim *Spiegel im Spiegel* nicht etwa um ein Werk handelt, das nur den „Riss“ in der Alltagswelt beschreibt. Vielmehr werden die umfassenderen Möglichkeiten dieser Literatur genutzt und in einer originellen Schöpfung verbunden.

## 9.2 Die Wirkung von Bildern in Literatur und Malerei

Es ist frappant, dass die wirkungsästhetische Theorie nach Iser erst verhältnismäßig spät in den Diskurs der Bildenden Kunst einbezogen wurde. So jedenfalls sieht es Wolfgang Kemp, der in seiner Pionierarbeit zu diesem Themenkomplex nach Aissen-Crewett „weniger der Frage der Kommunikation zwischen Bild und Betrachter als dem im Bild angelegten und im

---

<sup>1236</sup> Vgl. Haas/Klingberg: *Erscheinungsformen*, S. 28ff. Als mögliche Funktionen des Phantastischen werden auch therapeutische Wirkung in der Vermittlung von Totalitätserfahrungen, Restauration der seelischen Ganzheit im psychologischen Nutzen bei Problembewältigung sowie didaktische Wissensvermittlung genannt.

<sup>1237</sup> Ebd., S. 276.

<sup>1238</sup> Ebd.

<sup>1239</sup> Ebd.

<sup>1240</sup> Nebenbei werden durch Wortschöpfungen wie „Labyrinthstadt“, „Bahnhofskathedrale“, „Bordellpalast“ auch die Begriffsgrenzen transzendiert bzw. vertraute Vorstellungsbilder amalgamiert.

<sup>1241</sup> Durch die hochgradige Selbstreferenzialität erscheint das Erzählen an sich als „wunderbarer“ Vorgang, denn es formuliert theoretisch und demonstriert praktisch das Projekt der Transzendierung von Realitäten (Welten).

<sup>1242</sup> Iser: *Das Fiktive und das Imaginäre*, S. 422.

Bild mitberücksichtigten ‚Betrachter im Bild‘<sup>1243</sup> nachspürt. Wie Kemp darstellt, stand die ältere (zeitlich nicht exakt abgegrenzte) Kunstlehre zwar der Rhetorik und damit der (als Überbegriff verstandenen) Rezeptionsästhetik noch näher als produktionsästhetische oder werkimmanente Theorien, ohne jedoch dabei „zu einem Katalog von ‚Appellfiguren‘, von gezielten Wirkungsformeln“<sup>1244</sup> zu gelangen; auch spätere Anweisungen, den jeweiligen Betrachter gezielt anzusprechen, um die Übernahme bestimmter Vorstellungen oder Verhaltensmuster (etwa im dogmatischen Sinne) zu bewirken, können nicht als auf Offenheit zielende Wirkungsästhetik im Sinne Iser verstanden werden.

Hier sollte ein wichtiger Gedanke eingeschoben werden: Begreift man die Wirkungsästhetik als Rhetorik, so liegt der Fokus auf dem „Effekt“, der beim Betrachter respektive Leser erzielt werden und sich wenigstens in Beifallsbekundungen, wenn nicht gar bestimmten (z.B. politischen oder moralischen) Handlungen äußern soll. Hieraus ergibt sich leicht der Vorwurf der „Effekthascherei“. Wohl will auch *Der Spiegel im Spiegel* Reaktionen, aber in Form von Bewusstseinsprozessen in Gang setzen und verzichtet dabei auf plakative Elemente, die vorschnell eine bestimmte Verhaltensweise initiieren wollen. Der Clown in T XXIX bspw. wird dementsprechend nicht Revolutionär, sondern befindet sich in „innerer Emigration“ im Bemühen, die Zusammenhänge des Traumgewebes zu durchschauen. Und so verbleibt der Leser bei der Lektüre idealiter nicht in „passiver Haltung“ – quasi als ein Instrument, auf dessen „emotionaler Klaviatur“ der Autor bzw. Text nur spielt –, sondern wird auf subtile Weise in ähnlicher Form zu einer inneren Aktivität veranlasst, die in der Formulierung einer individuellen (durchaus wandelbaren) Bedeutungszuweisung besteht, und zugleich auf seinen diesbezüglichen Beitrag aufmerksam gemacht.

Im 18. Jahrhundert folgte nach Kemp eine Zeit, in der die Autonomieästhetik (vertreten u.a. von Karl Philipp Moritz) tonangebend wurde. Sie hatte das in sich selbst vollkommene Werk zum Ziel. Darauf rückte zunehmend der Künstler in den Mittelpunkt. Im 19. Jahrhundert macht Kemp Tendenzen zu einer wirkungsästhetischen Perspektive bei Alois Riegl aus, den Eco mit dem Begriff des „offenen Kunstwerks“ in Verbindung bringt, indem er diesen zu Riegls „Kunstwollen“ in Beziehung setzt.<sup>1245</sup> Riegl habe „den im Kunstwerk vorgezeichneten oder ‚vorausgesetzten‘ Betrachter entdeckt“<sup>1246</sup>, und zwar „[l]ange bevor die Literaturwissenschaft den ‚Leser im Text‘ zu ihrem Thema machte“<sup>1247</sup>. Gleichwohl stellt Kemp wie auch Aissen-Crewett fest, dass der für die Literaturwissenschaft durch die

---

<sup>1243</sup> Aissen-Crewett: *Rezeption als ästhetische Erfahrung*, S. 20.

<sup>1244</sup> Kemp: *Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, S. 9.

<sup>1245</sup> Vgl. Eco: *Das offene Kunstwerk*, S. 12.

<sup>1246</sup> Kemp: *Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, S. 20.

<sup>1247</sup> Ebd.

Konstanzer Schule eingeleitete Paradigmenwechsel bislang ohne Beteiligung der Kunstwissenschaft stattgefunden hat.<sup>1248</sup> Allenfalls konkrete Rezeptionsprobleme wurden für die Kunstgeschichte relevant. Dagegen proklamiert Kemp eine werkorientierte Rezeptionsästhetik, die sich der Betrachterfunktion zuwendet und umreißt ihre Aufgaben: „(1) Sie muß die Zeichen und Mittel erkennen, mit denen das Kunstwerk in Kontakt zu uns tritt; sie muß sie lesen im Hinblick (2) auf ihre sozialgeschichtliche und (3) auf ihre eigentliche ästheti-[S. 23]sche Aussage.“<sup>1249</sup> Denn: „Das Sujet der Werke ist das Subjekt, ist die Formung unserer Identität über Prozesse der Wahrnehmung und Identifikation.“<sup>1250</sup>

Anstatt sich sowohl den Texten als auch den Bildern des *Spiegel im Spiegel* unter diesen übergreifenden Fragestellungen zuzuwenden, argumentiert Karl Michael Armer gegen das Buch in einer Weise, als habe es die neueren Entwicklungen auf dem Gebiet der Wirkungsästhetik nicht gegeben. Sich auf die Texte beschränkend, skizziert er im Wesentlichen die Grundannahmen Lessings, der allerdings nicht erwähnt wird. Dabei beharrt er auf dem Trennenden zwischen Malerei und Literatur und lehnt das Werk, das eine Annäherung zwischen beiden vollzieht, ab. Ich möchte im Folgenden Armers Aussagen erörtern und zeigen, dass im Zuge einer Revision von Lessings *Laokoon* durchaus auch *Der Spiegel im Spiegel* gewürdigt werden kann, den er als „das rätselhafteste, phantastischste und eigenwilligste Werk Michael Endes“<sup>1251</sup> bezeichnet. Sein Urteil liest sich wie folgt:

Das statische Bild und die bewegte Erzählung sind zwei verschiedene Aggregatzustände der Zeit. Man kann sie nicht ineinander überführen, ohne sie zu zerstören. [...] Michael Endes *Der Spiegel im Spiegel* ist das Ergebnis eines derartigen Versuchs, der nicht vollendet wurde. Es ist etwas entstanden, das gewiss nicht bildende Kunst ist, aber auch nicht erzählende Literatur, wie wir sie verstehen. [...] etwas, das man vielleicht als begehbares Wortgemälde bezeichnen könnte. Etwas, das nicht erzählt, sondern eher der Kontemplation und Versenkung dient [...] [S. 166]. Es ist ein missglücktes Experiment, aber eines, das unseren Respekt verdient. Es gibt nicht viele Autoren, die das Unmögliche versuchen.<sup>1252</sup>

Nun zeigt gerade die Formulierung einer „erzählenden Literatur, wie wir sie verstehen“, dass die negative Einschätzung wohl aus einer überkommenen Lektürehaltung resultiert. Konkret kritisiert Armer, dass „keine Story [entsteht], die von einer Handlung vorangetrieben wird. Die prachtvolle Exposition strandet in auf der Stelle tretenden Nichthandlungen.“<sup>1253</sup> Dann stellt er dogmatisch die Behauptung auf, dass es unmöglich sei, surrealistische Literatur zu schreiben, da Surrealismus eine Domäne der Malerei sei: „[E]in Bild kann einen

---

<sup>1248</sup> Vgl. Aissen-Crewett: *Rezeption als ästhetische Erfahrung*, S. 3.

<sup>1249</sup> Kemp: *Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, S. 22f.

<sup>1250</sup> Ebd.

<sup>1251</sup> Armer: *Auf der Suche nach der gefrorenen Zeit*, S. 161.

<sup>1252</sup> Ebd., S. 165f.

<sup>1253</sup> Ebd., S. 162.

unmittelbaren Eindruck entfalten. Worte können das auch – aber nur, wenn wir uns auf vertrautem Gebiet bewegen.<sup>1254</sup> Man müsse „langsam und schwerfällig beschreiben“<sup>1255</sup>.

Der letzte Vorwurf lässt sich durch reine Textbetrachtung leicht widerlegen. Man beachte, dass die Textanfänge in wenigen Worten eine Wirklichkeit vor den Leser hinstellen, ohne viele Details anzuführen oder gar Erklärungen einzuflechten. Mit einem Satz wie „DIE BAHNHOFSKATHEDRALE STAND AUF einer großen Scholle aus schiefergrauem Gestein, die durch den leeren, dämmernden Raum dahinschwebte.“ (S. 39) ist ein neues Szenario bereits im Wesentlichen skizziert. Die aufgegriffenen Realitätspartikel sind dem Leser vertraut und lediglich in ungewöhnlichen Kontext versetzt. Der Text ergeht sich keineswegs in langen Beschreibungen, er erwähnt nur, dass es sich bei der Bahnhofskathedrale um ein unvollendetes „babylonisches Bauwerk von verwirrenden Ausmaßen“ (ebd.) handelt und „[a]us den filigranartig durchbrochenen Mauern [...] [Licht] strahlte und glitzerte“ (ebd.). So wird der Phantasie des Lesers viel Raum gelassen.<sup>1256</sup> Ein Schriftsteller, der im Rahmen eines realistischen Textes eine Kathedrale oder einen Bahnhof einschließlich der näheren Umgebung beschrieben hätte, hätte kaum weniger Worte verwenden, im Bestreben, die Wirklichkeit abzubilden, aber sehr viel mehr ins Detail gehen können. Man hat es keineswegs zu tun mit einer Fülle von „Vergleichen, Analogien, Assoziationen und Hilfskonstruktionen“<sup>1257</sup>, auch wenn Armer meint: „Man kann nicht einfach ein Wort sagen, und daraufhin entsteht ein korrektes Bild im Kopf des Betrachters [sic!].“<sup>1258</sup> Gewiss enthält das Wort „Bahnhofskathedrale“ zunächst ein irritierendes Moment, doch dies wäre bei einem ein entsprechendes Gebäude darstellenden Gemälde nicht anders. Zudem ist zu bedenken, dass hiermit auch ein durchaus wünschenswerter Effekt verbunden ist. Schon Edgar Ende hat in seinen Werken seinem Sohn zufolge „einen kleinen Widerstand eingebaut [...], den der Betrachter erst mal überwinden muß [...]. Aber dieser überwundene Widerstand ist es dann auch, der die Kraft gibt, wirklich in das Bild erlebnismäßig einzusteigen.“<sup>1259</sup> Endes Texte können entsprechend aufgefasst werden. Solche irritierenden Vorstellungsbilder mögen in Armers Worten nicht „korrekt“ sein (was immer dies heißen mag), doch liegt nicht gerade darin ihr eigentliches Wirkungspotenzial? Wenn Armer meint,

---

<sup>1254</sup> Ebd., S. 163.

<sup>1255</sup> Ebd.

<sup>1256</sup> Dies gilt z.B. auch für: „UNTER EINEM SCHWARZEN HIMMEL LIEGT ein unbewohnbares Land. Eine grenzenlose Wüste aus Bombenkratern, versteinerten Wäldern, verdorrten Flußbetten und endlosen Autofriedhöfen.“ (S. 223; T XXV) Solche Expositionen gleichen, wie gesagt, knappen Bühnenbildanweisungen.

<sup>1257</sup> Armer: *Auf der Suche nach der gefrorenen Zeit*, S. 163.

<sup>1258</sup> Ebd.

<sup>1259</sup> Ende/Krichbaum: *Die Archäologie der Dunkelheit*, S. 54. Sogar in seinem Erstlingswerk hat Michael Ende einen irritierenden „Stolperstein“ eingebaut. Schon im zweiten Absatz heißt es, das Inselreich Lummerland „war ungefähr doppelt so groß wie unsere Wohnung“ (Ende: *Jim Knopf I*, S. 3).

„das Unbekannte, noch nie da Gewesene ist leicht zu zeigen, aber schwer mit Worten zu erklären“<sup>1260</sup>, so wäre einzuwenden, dass *Der Spiegel im Spiegel* ja gerade nicht etwas erklären, sondern darstellen will. Die wundersam anmutenden Vorgänge (wie der gegen alle physikalische Gesetze gehende Tanz des Schlittschuhläufers über den zugefrorenen Himmel, der in einem Text von weniger als einer Seite Länge beschrieben wird) werden eben nicht oder nur lapidar gerechtfertigt („Er konnte das, denn der Himmel war zugefroren.“, S. 139). Wenn es zuträfe, dass Worte nur dann einen unmittelbaren Eindruck entfalten könnten, „wenn wir uns auf vertrautem Gebiet bewegen“<sup>1261</sup> bzw. „wenn über den Begriff, den wir verwenden, ein allgemeiner Konsens besteht“<sup>1262</sup>, wie Armer erklärt, müsste auf einen großen Teil der Literatur, zumal auf die Lyrik, verzichtet werden. Dagegen liegt in der Sprache ein Instrumentarium vor, intime seelische Erlebnisse zu beschreiben.

Armers anderer Vorwurf beinhaltet so viel Wahres, als dass das Handlungselement (jedenfalls zumeist) zurücktritt zugunsten einer kontemplativen Lektürestimmung (die allerdings die unaufgelöste, weil nicht erklärte „Spannung“ zwischen den ungewöhnlich kombinierten Textelementen einschließt). Der implizite theoretische Unterbau dieser Kritik, wonach das Wesen der Literatur in der Handlung liegt, ist der 1766 erstmals gedruckte *Laokoon* Gotthold Ephraim Lessings, für den der „[e]igentliche[ ] Sinn aller Künste [...] nicht ihr ästhetisches Sein, sondern ihre Wirkung auf den Rezipierenden [ist]“<sup>1263</sup>. Lessing erklärt, dass die Malerei zur Nachahmung der Wirklichkeit andere Zeichen gebraucht als die Dichtkunst, „jene nämlich Figuren und Farben in dem Raume, diese aber artikulierte Töne in der Zeit“<sup>1264</sup>, wobei „nebeneinander geordnete Zeichen auch nur Gegenstände, die nebeneinander, oder deren Teile nebeneinander existieren“<sup>1265</sup> meinen können. Die sinnfälligen Zeichen der Malerei bezeichnen sichtbare Körper als „die eigentlichen Gegenstände der Malerei“<sup>1266</sup>. Für die Dichtkunst dagegen gilt, dass „aufeinanderfolgende Zeichen [...] nur Gegenstände ausdrücken [können], die aufeinander, oder deren Teile aufeinander folgen“<sup>1267</sup>, so dass Handlungen als „der eigentliche Gegenstand der Poesie“<sup>1268</sup> bestimmbar sind. Die von ihr verwendeten Zeichen sind willkürliche bzw. abstrakte. Die

<sup>1260</sup> Armer: *Auf der Suche nach der gefrorenen Zeit*, S. 165.

<sup>1261</sup> Ebd., S. 163.

<sup>1262</sup> Ebd.

<sup>1263</sup> Ingrid Kreuzer in ihrem Nachwort zu Lessings *Laokoon*, S. 223. Die Entstehung dieser Werkanalysen, Kritik und Reflexion umfassenden Schrift ist im Kontext Johann Joachim Winckelmanns (1717–1768) zu sehen, dessen auf einfühlerisches „Selbersehen“ abhebende Charakterisierung der im Vatikan aufgestellten Laokoon-Gruppe Aufsehen erregte. Zu den Hintergründen dieser Schrift vgl. Fink: *Lessing-Handbuch*, S. 216–241.

<sup>1264</sup> Lessing: *Laokoon*, S. 114.

<sup>1265</sup> Ebd.

<sup>1266</sup> Ebd.

<sup>1267</sup> Ebd.

<sup>1268</sup> Ebd.

Malerei könne zwar Handlungen imitieren, „aber nur andeutungsweise durch Körper“<sup>1269</sup>, während die Poesie Körper „nur andeutungsweise durch Handlungen [schildert]“<sup>1270</sup>. Die Malerei „muss daher den prägnantesten [Augenblick eines Handlungsgeschehens; B.S.] wählen“<sup>1271</sup>, während die Poesie „in ihren fortschreitenden Nachahmungen nur eine einzige Eigenschaft der Körper nutzen [kann]“<sup>1272</sup>, nämlich diejenige, „welche das sinnlichste Bild des Körpers von der Seite erwecket, von welcher sie ihn braucht“<sup>1273</sup>, woraus Lessing „die Regel von der Einheit der malerischen Beiwörter, und der Sparsamkeit in den Schilderungen körperlicher Gegenstände“<sup>1274</sup> ableitet. Diese Gedanken würden Armers Kritik stützen. Jedoch liegt dem Werk Edgar Endes eine zu Lessings Zeiten noch nicht diskutabile Kunstkonzeption zugrunde, was auch für die Traumvisionen des Sohnes gilt. Unter anderem die Romantik, der Surrealismus, die Psychologie sind Entwicklungen, die dem menschlichen Innenleben in der Kunst eine neue Relevanz zukommen lassen. Man würde allein deshalb schon einen Fehler begehen, wenn man die Folgerungen von Lessings Schrift aus dem damaligen Diskurs herauslösend verabsolutierte. Zudem ist zu berücksichtigen, dass Lessing vor allen Dingen darauf abhob, dass die Literatur die Wirklichkeit nicht wie ein detailliertes Gemälde nachahmen solle, wie es die von Bodmer oder Breitinger fortgesetzte „ut pictura poesis“-Tradition verlangte. Er wandte sich gegen die „Schilderungssucht“<sup>1275</sup>, die bei allem Aufwand gerade aufgrund der weitschweifigen Worte nicht einen illusorischen, quasi-sinnlichen Eindruck vermitteln könne (deshalb aber auch das Hässliche, Ekeleregende zur Darstellung zu bringen vermöge, ohne dass dies allzu abstoßend wirke).<sup>1276</sup> Diesen Fehler bezeichnet er als „Eingriff des Dichters in das Gebiete des Malers, wobei der Dichter viel Imagination ohne allen Nutzen verschwendet“<sup>1277</sup>, wie er umgekehrt eine Überfrachtung der Malerei mit Bedeutungen als zu stark allegorisierende Tendenz negativ wertet, was Edgar Endes Auffassung entspricht.

---

<sup>1269</sup> Ebd. Bei Lessing ist nicht maßgeblich, dass auch Werke bildender Kunst wegen ihrer räumlichen Ausdehnung ein Nacheinander der Rezeption bedingen und Formen und Linien den Eindruck der Bewegung vermitteln können. Für Ingrid Kreuzer kommt ins Spiel, dass „die Aktivität des Betrachters [...] auch vor dem Werk der Plastik oder Malerei wirksam werden [soll]. Seine ‚Einbildungskraft‘ schafft aus dem ‚einzigem‘, konzentrierten Augenblick wiederum ein Sukzessives“ (ebd., S. 223).

<sup>1270</sup> Ebd., S. 115.

<sup>1271</sup> Ebd.

<sup>1272</sup> Ebd.

<sup>1273</sup> Ebd.

<sup>1274</sup> Ebd.

<sup>1275</sup> Ebd., S. 127.

<sup>1276</sup> Hiervon macht Ende im *Spiegel im Spiegel* durchaus Gebrauch. Vgl. z.B. T VIII: „[...] [der Rotgewandete; B.S.] fuhr mit den Händen in die Schüssel, [...] fischte ein Organ heraus, [...] stopfte es gierig in den Mund und schlang es hinunter.“ (S. 88)

<sup>1277</sup> Lessing: *Laokoon*, S. 129.



Weniger beachtet aber wird meist, dass Lessing dem, was die Einbildungskraft zeigt, sogar den Vorzug vor der äußeren Wirklichkeit gibt: „Aber müßte, solange ich das leibliche Auge hätte, die Sphäre desselben auch die Sphäre meines innern Auges sein, so würde ich, um von dieser Einschränkung frei zu werden, einen großen Wert auf den Verlust des erstern legen.“<sup>1278</sup> Durch die willkürlichen Zeichen der Literatur könne mithin auch Verborgenes aufgedeckt und Unsichtbares „anschaulich“ gemacht werden. Aus David Wellberys ideengeschichtlicher Deutung des *Laokoon* geht dementsprechend die Konsequenz hervor, dass der Dichter durch die Möglichkeit, in der Sprache die Vorstellungen frei zu kombinieren, weniger an die Natur gebunden sei als der Maler: „Im Prozeß der Entsinnlichung werde [...] die Einbildungskraft [...] von der Bindung an die Körperwelt befreit, werde zu komplexen Operationen motiviert. Die Imagination werde autonom.“<sup>1279</sup> Nun könnte man – Lessings Ansätze weiterentwickelnd und ihn teils „gegen den Strich“ lesend – gerade in der sogenannten surrealistischen Literatur eine Möglichkeit sehen, dieses Potenzial des Schreibens hin zur freien Imagination stärker zu entfalten. Eventuell hätte dieses positive Argument ein stärkeres Gewicht als die negative Wertung des abgeschwächten Handlungselements. Anders als die Werke der Malerei vermag Literatur den Leser sogar aktiv in den Aufbau eines imaginären Szenarios einzubeziehen (nämlich aufgrund ihrer zeitlichen Ausdehnung). Wenn Lessing lobt, wie Homer das Schild des Achilles beschreibt, indem er dieses „nicht als ein fertiges vollendetes [malet], sondern als ein werdendes“<sup>1280</sup> darstellt, so könnte Ähnliches für das folgende Beispiel aus dem *Spiegel im Spiegel* formuliert werden:

DAS INNERE EINES GESICHTS, MIT GESchlossenen Augen, sonst nichts.  
 Dunkelheit. Leere.  
 Heimkehren. [...]  
 Jetzt sind die Augen geöffnet, aber dennoch ist da nur Dunkelheit und Leere. [...] [S. 104]  
 Diese Nacht, denkt er, kann doch nicht ewig dauern. Es muß bald auf den Morgen zugehen. Falls es überhaupt noch einmal morgen wird. [...]  
 Also doch, denkt er nach langer Zeit, nun tagt es also doch. Und während er es denkt, begreift er, daß er selbst es ist, der die Welt um sich erschaffen muß, damit sie da ist. (S. 103f.)

<sup>1278</sup> Ebd., S. 110.

<sup>1279</sup> Fink: *Lessing-Handbuch*, S. 229. Mit dieser Auffassung erscheint Lessing als Vorläufer von Goethe und Schiller. Ersterer wendet sich in einem Brief vom 23.12.1797 an letzteren mit den Worten: „[D]ie Menschen [wollen] jede interessante Situation gleich in Kupfer gestochen sehen, damit nur ja ihrer Imagination keine Tätigkeit übrigbleibe [...]“ (Goethe/Schiller: *Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*, S. 519) Über die präzise Naturnachahmung im Detail hinaus habe der Künstler „in den höheren Regionen des künstlerischen Verfahrens, wodurch ein Bild zum eigentlichen Bilde wird, [...] ein freieres Spiel, und er darf hier sogar zu Fiktionen schreiten“ (Eckermann: *Gespräche mit Goethe*, S. 560). Für Schiller ist es gar Aufgabe des modernen Dichters, dass er „fürs erste unsre Einbildungskraft frei spielen und selbst handeln lassen“ (Schiller: *Sämtliche Werke. Bd. 5*, S. 994) möge. Im *Spiegel im Spiegel* könnte man dies verwirklicht sehen.

<sup>1280</sup> Lessing: *Laokoon*, S. 134.

Nach diesem Auftakt schafft der Protagonist nach und nach die einzelnen Elemente seiner Umgebung hinzu. Es scheint angedeutet, dass die Landschaft ohne aktives Vorstellen noch weitgehend „unausgefüllt“ und statisch ist. So ist „[k]ein Vogelruf, kein noch so fernes Geräusch“ (S. 105) zu hören, und das Flusswasser „steht grau und reglos wie kaltes Blei“ (ebd.). Es kommt offenbar auf die Aktivität des Protagonisten an. Sein altes Haus erschaut er in dem Moment, da er an es denkt: „Es steht vor ihm auf dem freien Feld, wenige Schritte entfernt.“ (ebd.) Der Leser erlebt diesen Prozess ebenfalls sukzessive und aktiv vorstellend mit. Bei Homer hat der Rezipient nach Lessing den Eindruck: „Nun ist es [= das Schild; B.S.] fertig, und wir erstaunen über das Werk, aber mit dem gläubigen Erstaunen eines Augenzeugen, der es machen sehen.“<sup>1281</sup> Der Leser von T XI „sieht“ vor dem inneren Auge, was er selbst vollbracht hat – durch den Text vergleichsweise weniger beeinflusst als durch ein sinnlich-anschauliches Bild –, und könnte es (bei nochmaliger Lektüre) auch späteren Modifikationen unterziehen. Die Fiktion ist von einem Umstand gekennzeichnet, der dem Leser durch diesen Text zum Bewusstsein erhoben werden kann, und den Iser wie folgt beschreibt: „Sie gründet in dem, was sie erzeugt.“<sup>1282</sup> Ja, das Bewusstsein wird zum Maßstab des von ihm Erzeugten, ungeachtet dass jeder Wahrnehmung ein nachschaffendes Moment innewohnt, das die Identifikation des wahrgenommenen Gegenstandes erlaubt.

Dagegen hat der Betrachter eines bildenden Kunstwerks es in der Regel mit „fertigen“ Objekten zu tun. Damit stehen der Literatur besondere Mittel zur Verfügung, Offenheit und Beteiligung des Rezipienten zu realisieren. Im *Laokoon* findet sich für solche im Vergleich zur Malerei „freiere“ Texte sogar ein womöglich adäquater Begriff, der interessanterweise auch einen Bezug zum Traum herstellt. Gemeint ist die „Phantasie“. Lessing bemerkt:

Was wir poetisches Gemälde nennen, nannten die Alten Phantasien [...]. Und was wir die Illusion, das Täuschende dieser Gemälde heißen, hieß bei ihnen die Enargie. Daher hatte einer, wie Plutarchus meldet [...] gesagt: die poetischen Phantasien wären, wegen ihrer Enargie, Träume der Wachenden; [...] Poetische Phantasien würde kein Mensch so leicht den Schranken eines materiellen Gemäldes unterworfen haben; aber sobald man die Phantasien poetische Gemälde nannte, so war der Grund zur Verführung gelegt.<sup>1283</sup>

Zuletzt sei bemerkt, dass eine Fortsetzung des *Laokoon*, wie sie vom Autor ins Auge gefasst wurde, gemäß den vorliegenden Fragmenten die Gemeinsamkeiten von Literatur und Malerei behandelt hätte. Eva M. Knodt resümiert gemäß der eruierbaren Konzeption:

---

<sup>1281</sup> Ebd.

<sup>1282</sup> Iser: *Das Fiktive und das Imaginäre*, S. 223. Auch Phantasie ist „dem voraus, was ist, wenngleich sie sich nur in dem, was ist, zu zeigen vermag“ (ebd., S. 294).

<sup>1283</sup> Lessing: *Laokoon*, S. 111.

[D]er erste Teil etabliert die Differenzen zwischen Poesie und Malerei auf der Grundlage ihrer gemeinsamen Fundierung im Prinzip der Naturnachahmung. Der zweite Teil führt im Gefolge der Problematisierung des semiotischen Status dieser Differenzen zu deren Verwischung und zur Begründung beider Künste im Prinzip der Imagination.<sup>1284</sup>

So könnte man, im Sinne einer Revision Lessings, das freie Spiel der Imagination herausstellend, durchaus die an der Malerei orientierte Textkonzeption Endes rechtfertigen und – wie z.B. Klimek aus ihrer eigenen Perspektive – dazu gelangen, nicht das Trennende, sondern das Komplementäre beider Künste zu sehen: „Wo Bildzeichen weder Zeit, Ort und Handlungsverläufe darstellen können, ergänzt die Sprache erzählerisch; wo Sprache die Ursprünglichkeit von Bedeutungen visueller Zeichen nicht genau fassen kann, setzt das Bild eine stumme Wirkungsästhetik.“<sup>1285</sup> Sie meint sogar, dass ein Bild-Text Vergleich im Grunde ein Bild-Bild-Vergleich sei, da „[d]ie Verknüpfung von gegensätzlichen sprachlichen Ausdrücken [...] zu einer Assoziation von Bilderketten [führt], die ein mentales Bild generiert, welches den Gemälden E. Endes gleicht“<sup>1286</sup>. So können „[i]n der gleichzeitigen Rezeption beider Einzelwerke [...] die getöteten Bilder mit Hilfe des Rezipienten wieder zu neuer Bedeutungsfülle auferstehen“<sup>1287</sup>: „Die Stummheit des Bildes und die Blindheit der Sprache wird [...] in einer Symbiose von Kunst und Literatur aufgelöst.“<sup>1288</sup>

### 9.3 Endes Ziel: Das Sinnbild

Ende schriftstellerisches Ideal ist eng mit seinem Bildbegriff, der das Bild als der Ratio mindestens beigeordnetes, wenn nicht übergeordnetes Erkenntnismittel auffasst, verbunden. Sein Freund Rainer Lübbren, der sich an „Gespräche, die im übrigen Bruchstücke eines unendlichen Gespräches waren“<sup>1289</sup>, erinnert, erläutert die Denkweise des Autors:

Es war ein Denken in Bildern, [...] das versuchte, die Welt auf einen Nenner zu bringen. [...] Er konnte gar nicht anders als das, was ihm widerfuhr, zu transzendieren. [...] Er [S. 17] war indessen alles andere als verschwommen-schwärmerisch; die Welt schien ihm vielmehr ein Rätsel, das man mit logischem Werkzeug lösen könne; nicht in der Weise, dass man zu Welterklärungsmodellen kam, sondern zu Bildern, in denen sich – durchaus im Sinne Platos – fokusartig eine verborgene Ordnung brach. Er sah sich ständig herausgefordert, eine Antwort zu finden.<sup>1290</sup>

---

<sup>1284</sup> Knodt: ‚Negative Philosophie‘ und dialogische Kritik, S. 100.

<sup>1285</sup> Klimek: *Erzählte Bilder*, S. 29.

<sup>1286</sup> Ebd.

<sup>1287</sup> Ebd., S. 30.

<sup>1288</sup> Ebd., S. 29.

<sup>1289</sup> Lübbren: [Erinnerungen], S. 17.

<sup>1290</sup> Ebd., S. 16f. Zuvor heißt es auf S. 15: „Er suchte, und das ist ja schließlich der Inhalt seiner Bücher, pathetisch gesagt: die Welt zu retten.“ Gemäß Stoyan „meinte [Ende], daß man durch die phantastischen [S. 37] Bilder die Welt innerlich erleben und von einer anderen Perspektive erkennen kann, da man durch sie in einen größeren Zusammenhang gestellt wird“ (Stoyan: *Die phantastischen Kinderbücher von Michael Ende*, S. 36f.).

In einer an mich gerichteten Email vom 03.03.2010 verdeutlicht Lübbren:

Was übrigens Chiffren angeht [...], so kam Michael Ende immer wieder darauf zurück, dass es sein großes Ziel sei, für die gegenwärtige Verfassung der Welt ein „Bild“ zu finden, ein Bild von einer Eindruckskraft, die intellektuelle Diskurse überflüssig macht, also gleichsam das „Urbild“ der Gegenwart. So ein Bild ließe sich aber nicht erzwingen, es müsse einem zufallen.

Ende bringt dieses Bestreben in den erweiterten Kontext narrativer Weltdeutung. Er versucht „ein kleines Bausteinchen dazu beizutragen, diesen neuen Mythos irgendwie zu finden, also Bilder, in denen der Mensch sich und seine eigenen heutigen Erfahrungen wiedererkennen kann“<sup>1291</sup>. Im Grunde berührt sich seine Intention mit Verfahrensweisen der Kunst, die bei aller Fremdheit zur Alltagswirklichkeit „letzten Endes darauf hin[arbeiten], uns die imaginativen Kategorien zu liefern, mittels derer wir uns in dieser Welt bewegen können“<sup>1292</sup>, um es mit Eco zu sagen. So scheint es nicht verwunderlich, dass Ende die Gesamtkomposition des Werkes stets wesentlicher ist als das Finden einzelner, origineller Bilder bzw. Traumbilder. Er beruft sich explizit auf Rudolf Steiner, indem dieser sinngemäß über den Traum sagt, „man solle gar nicht so sehr auf die einzelnen Bilder hinschauen als auf die Dramaturgie des Traums; was da [...] für Überlagerungen und Gegensätzlichkeiten entstehen und wie sie sich wieder lösen. Das also ist mir doch wichtiger als das einzelne Symbol.“<sup>1293</sup> Da *Der Spiegel im Spiegel* sich am Traum orientiert, wäre gemäß dieser Aussage des Autors auch hier die Gesamtkomposition, das komplexe Zusammenspiel der Bilder das Entscheidende. Hinzu kommt, dass „die Vieldeutigkeit solcher Figuren und Bilder [...] eine Freiheit des Spiels [gestatten; sic!], die man nicht hat, wenn man an äußere Wahrscheinlichkeiten [...] gebunden ist“<sup>1294</sup>.

Ich möchte mit T XX ein einfaches Beispiel dafür geben, wie Ende im *Spiegel im Spiegel* aus einzelnen bildlichen Elementen einen solchen Kompositionszusammenhang herstellt, der sich mit dem Begriff des Sinnbilds bezeichnen lässt. Der Leser liest den ersten Satz des Textes und ist zunächst im Unklaren darüber, wie er das körperliche Attribut des Protagonisten interpretieren soll: „NACH BUREAUSCHLUSS STIEG DER MANN mit den Fischaugen in den zweiten Anhänger der Linie 6.“ (S. 175) Er wird versuchen, die etwaige Bedeutung der Fischaugen durch den Text bzw. die Bedeutung des Textes durch die eventuell symbolische Aussage der Fischaugen zu entschlüsseln. Die Straßenbahn, mit welcher der Protagonist gewöhnlich von der Arbeit nach Hause fährt, gerät in immer bizarrere Gegenden.

---

<sup>1291</sup> Vogdt: *Wie Shakespeare über die Rampe gekommen* (Interview), S. 931.

<sup>1292</sup> Eco: *Das offene Kunstwerk*, S. 281.

<sup>1293</sup> Morel/Seehafer: ‚*Es gibt ja so etwas wie anthroposophische Klischees*‘ (Interview), S. 108.

<sup>1294</sup> Ebd., S. 107.

In der ihn ergreifenden Panik „schrie und brüllte [er] und schlug mit den Händen gegen die Fenster, ohne irgend etwas auszurichten“ (S. 185). Er zieht ergebnislos an der Notbremse, bis der Griff sich löst. Sollten die Fischaugen also andeuten, dass der Protagonist in eine Situation des Gefangenseins gerät, mithin „ins Netz geht“, wie die Handlung dem Leser bis dahin nahelegen könnte? Erst am Schluss der Erzählung – und zwar im letzten Wort des letzten Satzes – wird erklärlich, weshalb der Mann mit den Fischaugen wirklich als solcher bezeichnet wurde, und es zeigt sich, dass sein Attribut etwas viel Grundsätzlicheres aussagen sollte und eine positive Interpretation erlaubt. Der Leser erkennt, dass das Attribut des Protagonisten auf eine Art tiefere Verwandtschaft mit dem (anfangs unwissentlichen) Ziel seiner Fahrt hindeutete. Etwaige frühere Protentionen sind zu revidieren. So fällt es beiden – dem Mann mit den Fischaugen wie auch dem Rezipienten – in diesem Augenblick „wie Schuppen von den Augen“. Damit lässt sich das Attribut der Fischaugen auch im Sinne der im Hintergrund aufgerufenen biblischen Redewendung, die eine plötzliche Erkenntnis meint, deuten. Betrachten wir zunächst, wie der letzte Satz vorbereitet wird: Der Protagonist bewegt sich mit der Straßenbahn auf den östlichen Horizont zu, zu dem die Sonne herabsinkt. Sie kehrt damit zum Ort ihres Aufgangs zurück, wie der Mann mit den Fischaugen – so soll dieses Bild wohl vorwegnehmend signalisieren – zu seinem Ursprung. Der Protagonist beschattet sich die Augen mit der Hand und hält „den dunklen Streif am Horizont für eine sehr ferne Gebirgskette“ (S. 187). Doch er muss sich mehrfach revidieren. Glaubt er in diesem Moment „ein aufziehendes Gewitter zu erblicken“ (ebd.), was in ihm die Freude auf den kommenden Regen weckt, meint er im nächsten einen „von Sturmwinden durchwühlte[n] Wald oder eine über den ganzen Horizont reichende Wand aus riesigen Vorhängen, die langsam auf und nieder-[S. 188]wehten“ (S. 187f.; eine Reminiszenz an den Vorhang in T V), zu erkennen. Erst zuletzt stellen sich Farbwahrnehmungen ein. Er erschaut Wundersames:

Türme aus Opal, die sich immer neu aufbauten und wieder verloren. Liegende Wände aus durchsichtigem Perlmutter, glühend und transparent wie fließendes Glas. Und das Weiß, das Weiß, das er anfangs für Blitze in der Gewitterwand gehalten hatte!  
Da plötzlich begriff der Mann mit den Fischaugen, was es war, worauf er zu fuhr – begriff es so sehr, daß ihm das Herz stillstand:  
Das Meer. (S. 188)

Die „Fischaugen“ wiesen also gewissermaßen auf den Ort hin, zu dem der Protagonist unterwegs ist und mit dem er auf irgendeine Art verbunden scheint.<sup>1295</sup> Löst sich durch diesen

---

<sup>1295</sup> Schon bei dem visuellen Eindruck der sich wellengleich auftürmenden Farben, den die letzten Zeilen des Textes schildern, könnte der Leser ahnen, was das Ziel des Mannes mit den Fischaugen sein mag. Auch die Freude des Protagonisten über den erwarteten Regen deutet kurz zuvor seine Beziehung zum Wasserelement an, wie sein „trockene[s] Schluchzen“ (S. 185; B.S.) seine diesbezügliche Bedürftigkeit.

Schluss das Rätsel zumindest an der Oberfläche, so wird doch zugleich die tiefere Frage nach der Art dieser Verwandtschaft aufgeworfen, ohne sie zu erklären. So gesehen mündet der Erzählstrom hier mit dem Meer zugleich in ein offenes Ende bzw. ein offenes Bild. Die „Auflösung“ vollzieht sich nur, insofern sich zwei Elemente („Fischaugen“/„Meer“) stimmig aufeinander beziehen lassen, weil sie demselben enzyklopädischen Feld angehören. Eine sinnbildliche Deutung ergibt sich, wenn man bedenkt, dass (wie auch die Biologie mit ihrem „omnis vita ex mare“ und die Tiefenpsychologie weiß) das Meer für den Ursprung des Lebens bzw. für das Leben schlechthin steht – für das also, was dem Mann mit den Fischaugen in seinem nüchternen Dasein eigentlich fehlt. Analog zu den Konzepten der mystischen Weltanschauungen, mit denen Ende sich befasste, kann es außerdem als Metapher für die geistige oder göttliche Welt – als die eigentliche Heimat im transzendenten Sinne, aus welcher der Mensch stammt und in die er mit seinem Dahinscheiden zurückkehrt – verstanden werden.<sup>1296</sup> Darin drückt sich wiederum die für Ende typische Denkfigur des Unendlichen bzw. der Begegnung von Anfang und Ende aus.<sup>1297</sup> Vor diesem Hintergrund ist einleuchtend, dass das Meer dem Protagonisten offenbar vertraut ist und ihn sein Anblick zutiefst bewegt – sonst könnte er es in dem Augenblick, als sein Herz stillsteht und sein Leben endet, wohl nicht identifizieren, d.h. wiedererkennen. Nach dieser „Heimat“ sehnte sich der Mann mit den Fischaugen, wenn auch eher unbewusst, wohl seit jeher, denn er ist in der Welt seinem Grundlebensgefühl nach ein „Unbehauster“: „Er kam nicht gern in seine Wohnung. Er fühlte sich dort nicht zu Hause. Eigentlich hatte er sich noch nie und nirgends zu Hause gefühlt.“ (S. 176) Es scheint sogar so, dass es die durch seine Erkenntnis ausgelöste Erschütterung ist, die seinen Tod bewirkt, wie die Formulierung „begriff es so sehr, daß ihm das Herz stillstand“ (S. 188) impliziert. Nur weil er offensichtlich zu lange in der „Fremde“ lebte und seinen Ursprung vergaß, kann er – trotz der körperlich-greifbaren „Erinnerung“, welche die Fischaugen darstellen – seine Wahrnehmungen anfangs nicht recht einordnen. Seine Fahrt jedenfalls könnte vom Schluss her gesehen im übertragenen Sinne als Bild der „Lebensreise“, die zu ihrem Ende kommt, begriffen werden.<sup>1298</sup> Klimek bemerkt zu dieser Metapher des Lebenskreislaufes: „Der Moment der Geburt, nämlich als er am Wasser ankommt, ist gleichzeitig der Moment seines Todes. Umgekehrt ist sein Tod auch seine Geburt.“<sup>1299</sup> Im Grunde lässt sich der Inhalt der Traumvision auf einen Satz reduzieren: „Der Mann mit den Fischaugen kehrt im Tod zum Meer zurück.“ Die Geschichte stellt sich so gesehen als in die

---

<sup>1296</sup> In diesem Sinne etwa stellt man sich in der Mystik Gott als Meer und das Menschen-Ich als Tropfen vor.

<sup>1297</sup> Auch in Endes Erzählung *Die Legende vom Wegweiser* wird auf eine mögliche Identität der Schwelle der Geburt und des Todes hingewiesen. (vgl. Ende: *Das Gefängnis der Freiheit*, S. 261)

<sup>1298</sup> Im Nachwort zu *Momo* ist eine Zugfahrt entsprechend verstehbar. (vgl. Ende: *Momo*, S. 286f.)

<sup>1299</sup> Klimek: *Künstlerische Labyrinth*, S. 14.

Narration übergegangenes, erweitertes Sinnbild, aufgebaut um ein symbolisches Attribut, dar. Doch der Vorgang bleibt letztlich trotz allem geheimnisvoll. Die Bilder erzeugen – eben weil sie nicht präzise definieren – unwillkürlich einen durch den Interpreten ausschöpfbaren „Mehrwert“.

Zum Vergleich: In Endes *Einer langen Reise Ziel aus dem Gefängnis der Freiheit* wird beschrieben, wie Cyril, der Sohn des Diplomaten Lord Basil Abercomby, in den Hotels dieser Welt aufwächst. Er hat dasselbe Attribut wie der Protagonist der Traumvision: „Glitz nicht so blöd mit deinen Fischaugen! Laß mich in Ruhe!“<sup>1300</sup>, wird er von einem jungen Mädchen angefahren. Er fühlt sich nirgends zu Hause und kann nicht begreifen, was die anderen Menschen an dem, was sie ihre Heimat nennen, so berührend finden, zumal dieser Ort oft willkürlich gewählt scheint. Auf einem offenbar phantastischen Gemälde Isidorio Messiús (wohl eine Verballhornung des Namens des Malers Desideriu Monsù; B.S.) glaubt er als erwachsener Mann schließlich in einem Mondscheinpalast den Ort zu erkennen, der ihm Heimat sein könnte. Er bricht auf, um im letzten, auf dem Globus weiß verbliebenen Fleck im Bereich des Hindukusch danach zu suchen. Als einziger Überlebender einer Expedition gelangt er schließlich dorthin, wo er den Ort seiner Sehnsucht erblickt: „So begann er seinen letzten, unmöglichen Aufstieg.“<sup>1301</sup> 72 Jahre später berichten Händler davon, ein ebensolches Gebäude gesehen zu haben, doch man schenkt ihnen keinen Glauben. Anders als im *Spiegel im Spiegel* hat das bildhafte Attribut der Fischaugen somit keine tiefere Bedeutung. Es ergibt sich keine evidente Verbindung mit dem Mondscheinpalast, den der Protagonist als seine wahre Heimat und Ziel erkennt. So bleiben sie ohne vorausdeutenden Charakter, jenseits eines sinnbildlichen Zusammenhangs.

Um noch einen Vergleichstext anzuführen, sei auf eine Kurzgeschichte des Autors eingegangen, die ähnlich wie T XX angelegt ist: Ein in einem Büro arbeitender Mann macht auf seinem Arbeitsweg eine außergewöhnliche Erfahrung, die dem gewohnten Gang der Dinge zuwiderläuft. Allerdings fehlt ihm, der Hauptfigur, das Attribut der Fischaugen. Der Protagonist in *Wartesaal letzter Klasse* benutzt schon 28 Jahre lang dieselbe Vorortzug-Strecke, wobei ihm immer wieder ein besonderes Haus auffällt. Erst jetzt entschließt er sich, es zu betreten, zögert es aber aus einer unerklärlichen Bangigkeit hinaus. Als er es doch tut – die Eingangstür ist nur angelehnt –, findet er dort Männer und Frauen jeden Alters, auch Kinder, auf Gepäckstücken oder am Boden sitzend. Sie wiederholen unverständliche Litaneien. Er erfährt, wer sie sind: „Die Möglichkeiten, ja, man könnte sagen, wir sind deine

---

<sup>1300</sup> Ende: *Das Gefängnis der Freiheit*, S. 14.

<sup>1301</sup> Ebd., S. 90.

Konjunktive. Hätte ... würden ... wäre ...<sup>1302</sup> Sie warten auf ihn, wird ihm gesagt. „Aber jetzt nicht mehr, das ist alles vorbei. Es wäre gewesen ...“<sup>1303</sup> Der Mann will fliehen, doch findet keine Tür mehr vor, der Ausgang ist ihm verwehrt. Indem also die Fischaugen fehlen, fällt hier das Meer als Ziel der Reise weg; es würde ohnehin keinen Sinn ergeben. Auch daran zeigt sich die Bedeutung, welche einzelne, visuell vorstellbare Elemente im *Spiegel im Spiegel* im besonderen Maße für den Handlungsverlauf haben, indem sie sich zu sinnbildlichen Komplexen zusammenschließen, weshalb sie den dies realisierenden Leser im Übrigen auch stärker zum Bilden von Protentionen anregen. Die Wirkung auf ihn besteht darin, dass er – im Vermuten entsprechender Zusammenhänge – die exponierten Objekte als geheimnisvoll wahrnimmt und ihnen potenzielle Bedeutungen zuschreibt. Dadurch erscheint ihm der Text semantisch aufgeladen, zu vielfältigen Interpretationen herausfordernd.

## 10. Repertoire und literaturgeschichtliche Verbindungslinien

### 10.1 Im Zeichen der Romantik

Zwei Selbstaussagen Endes umschließen die Zeit, in welche die Publikation und Verbreitung des *Spiegel im Spiegel* fallen. 1981 erklärt er: „Ich knüpfte ganz bewußt an romantische Traditionen an. Wenn Sie Romantik als eine Frage der gesamten Haltung und nicht als Stimmungsmache nehmen, bin ich Romantiker.“<sup>1304</sup> Und 1990 verweist er auf den – in der Tradition der Romantiker gesehenen – langen Untertitel *Momos*, indem er zugleich seine Auffassung ausspricht, dass es sich bei der Romantik um „die bisher einzige original deutsche Kulturleistung“<sup>1305</sup> gehandelt habe: „Deswegen habe ich versucht, dort anzuknüpfen, weil ich mich durchaus als deutscher Autor verstehe und weil ich der Überzeugung bin, daß diese Stimme, die eben typisch deutsch ist, nicht im Konzert der Nationen untergehen sollte.“<sup>1306</sup> Diese Bezüge drückten sich auch in den für ihn typischen tiefgründigen Gesprächen aus, von denen z.B. Johannes Lenz und Herbert Rosendorfer mir gegenüber zu berichten wussten.<sup>1307</sup> Lübbren teilte mir brieflich mit, dass er fasziniert war von der Ende

eigenen Art, alle Phänomene auf einen metaphysischen Hintergrund zu projizieren oder zurückzuführen, dem Banalen Bedeutendes abzugewinnen. Ein durchaus romantisches Unterfangen, und so hat sich Michael Ende ja auch immer in die Tradition der Romantik eingebettet gesehen (Romantikdefinition Novalis' 1798). Er stellte ununterbrochen Fragen existentieller Art und wusste auf manche eine Antwort. Dabei war er von einer entwaffnenden Unvoreingenommenheit, ja Naivität. Andererseits war seine Argumentationskraft beeindruckend,

<sup>1302</sup> Ende: *Zettelkasten*, S. 122.

<sup>1303</sup> Ebd.

<sup>1304</sup> Zimmer: *Der Mann, der unserer Zeit die Mythen schreibt*, S. 46.

<sup>1305</sup> Braun: ‚*Verwandt*‘ mit E.T.A. Hoffmann, Tieck und Kafka (Interview), S. 3985.

<sup>1306</sup> Ebd.

<sup>1307</sup> Letzterer bezeichnet Ende gar als „ein Genie des Gespräches“ (*Gespräch Rosendorfer*).



er entwickelte sich zum scharfen Dialektiker, der sich nicht, wie geschehen, als Eskapist denunzieren ließ. Sein Anliegen war die Wiederverzauberung der Welt. Ein Zentralthema in Endes Weltbild war der Positivismus, mit dessen Vertretern er immer erneut die Klinge kreuzte [...].<sup>1308</sup>

In der Sekundärliteratur wird Endes Romantik-Bezug schon früh erkannt. Anfang der 80er etwa sieht Christian von Wernsdorff, der die Frühromantik als eine Fortsetzung der Aufklärung deutet, insofern sie „das Herrschaftspostulat instrumenteller Vernunft als repressiv kritisiert“<sup>1309</sup>, den Autor im Kontext neoromantischer Strömungen, die gegen die funktionelle Rationalität die qualitative, ganzheitliche Erfahrung (etwa die der Zeit in *Momo*) neu zu erschließen suchen. Zwar kann Ende in seinem Märchenroman keine strukturellen Lösungsvorschläge, d.h. keine auf die moderne Gesellschaft übertragbaren Alternativen anbieten (so endet das Buch in einem Schlussbild der wiederhergestellten Idylle), aber er vermag zumindest den Einzelnen anzuregen, die Problematik zu realisieren sowie eine andere Einstellung und Lösungsansätze zu entwickeln. Von Wernsdorff folgert, dass „[d]ie Heilung einer ‚kranken‘ Gesellschaft, die die Zeit ‚vergiftet‘, [...] im Subjekt beginnen [soll]“<sup>1310</sup>. Das Buch vermittelt dem Leser ein Bewusstsein seiner Bedeutung, formuliert später auch Stoyan.<sup>1311</sup> Im Hinblick auf das Ideal bzw. die Problematisierung eines ausgewogenen Verhältnisses zwischen innerer und äußerer Wirklichkeit stellt von Wernsdorff Zusammenhänge zu Novalis (1772–1801) und Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776–1822) her, die auch in den Besprechungen der *Unendlichen Geschichte* wiederholt genannt werden.<sup>1312</sup> Romantisch ist Endes Ansatz insofern, als dass das, „was aus der Phantasie hervorgeht und in den Geschichten lebt, [...] den alltäglichen Erfahrungsraum [erweitert]“<sup>1313</sup> – oder, wie Stoyan formuliert: Der Protagonist ersehnt sich in der Lektüre „ein Komplement

---

<sup>1308</sup> Heiloo, 25.02.2010. Ende wandte sich gemäß dieses Briefes gegen „von Verneinung und Zynismus gekennzeichnete[ ] Denkdiskurse“.

<sup>1309</sup> Von Wernsdorff: *Bilder gegen das Nichts*, S. 21.

<sup>1310</sup> Ebd., S. 40. An diesem Punkt entzündet sich die Kritik des ersichtlich an Karl Marx geschulten Andreas von Prondczynsky an der *Unendlichen Geschichte*. Bei seiner Rückkehr habe Bastian „selbstverständlich nur sich und nicht die Wirklichkeit verändert“ (von Prondczynsky: *Die unendliche Sehnsucht nach sich selbst*, S. 62). So scheint ihm, „daß Ende Maximen der Rezeptionsästhetik (bewußt oder unbewußt) in die poetische Konstruktion selbst so eingebaut hat, daß dem Leser gar kein anderer Weg als der des vereinzelt Einzelnen bei der Lektüre bleibt“ (ebd., S. 36). Dass das Buch ein wechselseitiges Verhältnis beschreibt – der Weg nach innen bedingt, dass Bastian Zugang zu seinem nächsten Mitmenschen (dem Vater) findet –, wird in dieser Aussage ignoriert.

<sup>1311</sup> „Das Buch gibt dem Leser durch die Momo-Figur Kraft und das Gefühl von Wichtigkeit und Einzigartigkeit.“ (Stoyan: *Die phantastischen Kinderbücher von Michael Ende*, S. 115) Denn ein einzelnes, kleines Kind führt die Wende herbei, und zwar mit Hilfe einer Stunden-Blume, worin „die schrankenlose Individualität der Romantik spürbar [ist]. Die Stunden-Blume ist Symbol der menschlichen Seele, für die Entstehung und das Vergehen jeder Stunden-Blume wirkt das ganze Universum zusammen.“ (ebd., S. 112)

<sup>1312</sup> Vgl. Ludwig: *Was du ererbt von deinen Vätern hast*, S. 141. Interpretationen zu Hoffmanns im Folgenden angesprochenen Prosatexten (>> Hoffmann: *Gesammelte Werke*) bietet der von Saße herausgegebene Band: *E.T.A. Hoffmann. Romane und Erzählungen*.

<sup>1313</sup> Von Wernsdorff: *Bilder gegen das Nichts*, S. 71.

zur Wahrnehmung des Alltäglichen, so wie es Hoffmann für das Theater gefordert hatte<sup>1314</sup>. Sein Weg führt ins eigene Innere, aber auch zurück in die äußere Alltagswirklichkeit, wie es als Ideal formuliert wird: „Es gibt Menschen, die können nie nach Phantasien kommen“, sagte Herr Koreander, „und es gibt Menschen, die können es, aber sie bleiben für immer dort. Und dann gibt es noch einige, die gehen nach Phantasien und kehren wieder zurück. [...] Und die machen beide Welten gesund.“<sup>1315</sup> „Ebenso“, schreibt von Wernsdorff, „war auch Novalis’ ‚geheimnisvoller Weg nach innen‘ gemeint: Innerhalb des kulturevolutionären Programms der ‚Poetisierung des Lebens‘ [...] nimmt die Phantasie als ‚produktive Einbildungskraft‘ (Novalis) eine zentrale Rolle ein“<sup>1316</sup>, nämlich „als wirklichkeitserweiternde Instanz“<sup>1317</sup>. Ludwig hebt hervor, dass Ende anders als in der Fantasy „seine Handlung nicht von vornherein in Gegenwelten ansiedelt, sondern durchaus beide Bereiche, Phantasiewelt und Realität, miteinander kombiniert“<sup>1318</sup>. Anstelle einer „geschlossene[n] mythologische[n] Welt [...] ist [für Ende] die rezeptionsästhetische Öffnung erstrangig wichtig, daß der Leser durch sein Buch sich auf Poesie und Phantasie einläßt und dadurch Kräfte für das wirkliche Leben gewinnt“<sup>1319</sup>, wobei diverse Rezeptionen möglich sind, da „die Leerstellen des Buches unterschiedlich ausgefüllt werden [können]“<sup>1320</sup>. Der Mythos ist für ihn kein geschlossenes System, sondern „als Geheimnis eine Öffnungsmöglichkeit, um einen weiten Raum für die Phantasie des Menschen zu schaffen“<sup>1321</sup>.

Ein besonderer Akzent, den Ende setzt, besteht darin, dass er „die umgekehrte, den Aufklärern entgegengesetzte Diagnose [stellt]: ‚Krank‘ ist dort die Phantasiewelt ‚Phantasien‘, weil sie vom ‚Nichts‘ befallen ist. Das ‚Nichts‘ sind Leerstellen in der phantasischen [sic!] Landschaft, die deren allmähliches Verschwinden signalisieren.“<sup>1322</sup> *Die unendliche Geschichte* will den Leser durch Darstellung der Bedrohung der imaginären Welten dazu anregen, von seiner Phantasie Gebrauch zu machen, aber nicht etwa der kuriosen Einfälle wegen. Stoyan, die Ende „als bewußte[n] Erbe[n] der Romantik“<sup>1323</sup> charakterisiert, bemerkt: „Die Romantiker schufen durch Reflexion eine unendliche und unbegrenzte

<sup>1314</sup> Ebd., S. 57.

<sup>1315</sup> Ende: *Die unendliche Geschichte*, S. 426.

<sup>1316</sup> Von Wernsdorff: *Bilder gegen das Nichts*, S. 55.

<sup>1317</sup> Ebd.

<sup>1318</sup> Ludwig: *Was du ererbt von deinen Vätern hast*, S. 5.

<sup>1319</sup> Stoyan: *Die phantastischen Kinderbücher von Michael Ende*, S. 118. Ende erklärt, sich zugleich den mediterranen Stoffen verbunden sehend, sein Buch habe „sicher mehr Ähnlichkeit mit dem *Goldenen Topf* als mit einem Tolkien-Roman“ (Braun: ‚*Verwandt‘ mit E.T.A. Hoffmann, Tieck und Kafka* (Interview), S. 3985).

<sup>1320</sup> Ebd.

<sup>1321</sup> Stoyan: *Die phantastischen Kinderbücher von Michael Ende*, S. 82.

<sup>1322</sup> Von Wernsdorff: *Bilder gegen das Nichts*, S. 55. Schon nach Ludwig Tiecks *Phantasia* „bevölkert der Mensch eigentlich ‚das furchtbare Chaos‘ und die ‚ungeheure Leere‘ im eigenen Inneren mit Märchengestalten“ (Stoyan: *Die phantastischen Kinderbücher von Michael Ende*, S. 138).

<sup>1323</sup> Ebd., S. 91.

Denkmöglichkeit. Ende betrachtete den Freiraum der Phantasie als die wichtigste Grundlage, Wertvorstellungen zu entwickeln.<sup>1324</sup> Und der Autor betont: „Vorstellungskraft muss geschult werden, ohne Vorstellungskraft kann man nämlich auch die Wirklichkeit nicht erreichen.“<sup>1325</sup> Der angesprochene drohende Wirklichkeitsverlust einer der Imagination entwöhnten Zeit zeigt sich in der *Unendlichen Geschichte* auch daran, dass die Produkte der Phantasie manipulativ einsetzbar sind: Die Wesen Phantásiens, die ins Nichts geraten, werden in ihrer eigentlichen Bedeutung nicht mehr verstanden und zu Wahnideen bzw. Lügen. So sagt das Mischwesen Gmork zu Atréju: „[N]ichts gibt größere Macht über die Menschen als die Lüge. Denn die Menschen, Söhnchen, leben von Vorstellungen. Und die kann man lenken.“<sup>1326</sup> Sich eben nicht, quasi eskapistisch, der visuellen Dauerberieselung der Medien passiv auszusetzen, sondern die Erfahrung bzw. Hervorbringung des authentischen Bildes, das „feststehende und festgefahrene Codes dereguliert und [...] uns eine neue Perspektive auf die in ihnen wirkenden Routinen [eröffnet]“<sup>1327</sup>, wird als Ziel erkennbar.<sup>1328</sup>

In diesem Kontext vergleicht von Wernsdorff Endes Bezugnahme auf die Romantik mit Peter Handkes Weiterentwicklungen in *Langsame Heimkehr*, *Die Lehre der Sainte-Victoire*, *Kindergeschichte* und *Über die Dörfer* und impliziert, dass er Endes Ergebnisse für gelungener hält, denn „Handkes Antwort auf die gegenwärtige [S. 92] Zerstörung der Natur ist ihre Heraufbeschwörung im Dienst einer weitgehend abstrakt bleibenden Privatmythologie, die uns wenig mit-teilt [sic!].“<sup>1329</sup> Denn: „Die ‚neuen Mythen‘ entwickelt Handke nicht aus den Bildern heraus, vielmehr muß die Eigendynamik von Bildern einer neuen Wahrheitsästhetik weichen, die in der frühromantischen, illusionären Überhöhung der Dichterrolle mündet.“<sup>1330</sup> Ende hingegen „knüpft [...] an [S. 95] die Hochromantik an, wo die Kritik an der Moderne insgesamt konkretere Formen annahm“<sup>1331</sup>. Er will über

[d]ie episodenhafte Reihung der zeichenhaften Bilder [...] an authentische Erfahrungsmöglichkeiten heranführen, die sich nicht begrifflich greifen lassen, sondern über die Bilder selbst sinnlich erfahrbar werden. [...] [I]hr Wert liegt darin, daß sie Traditionsbestände im Leser evozieren, die sich anders als in Bildern nicht mehr mitteilen lassen. [...] Die

<sup>1324</sup> Ebd., S. 82.

<sup>1325</sup> Adams: *Zu Besuch bei Michael Ende* (Filmdokumentation). Dass es Ende darum zu tun war, die Phantasie der Leser anzuregen, dokumentiert ein mir vorliegendes Heft mit dem Titel *Gute Besserung* mit den laut Juryurteil 20 besten Geschichten eines Wettbewerbs. Ende formuliert im Vorwort auf S. 3 seine Hoffnung, dass diese Broschüre „Lust macht, selbst in die Gilde der Fabulierer einzutreten“.

<sup>1326</sup> Ende: *Die unendliche Geschichte*, S. 144.

<sup>1327</sup> Baumgartner: *Macht und Ohnmacht der Bilder*, S. 83.

<sup>1328</sup> Sabine Wettig folgt in ihrer Dissertation: „Die Herausforderungen des Medienzeitalters sind nur durch das Bewusstwerden der selbsterkundenden Tätigkeit des Denkens, [sic!] – die im wesentlichen der Imagination zu verdanken ist – zu bewältigen.“ (Wettig: *Imagination im Erkenntnisprozess*, S. 180; im Original kursiv gesetzt).

<sup>1329</sup> Von Wernsdorff: *Bilder gegen das Nichts*, S. 91f.

<sup>1330</sup> Ebd., S. 94.

<sup>1331</sup> Ebd., S. 94f.

wiederkehrende Romantik in Michael Endes Büchern enthält bildliche Botschaften, die unserer verödenen Lebenswelt unmittelbar entgegenwirken, ohne den Leser aus ihr zu entlassen. So meint Endes neuromantische Aufklärungskritik nicht Flucht, sondern komplementäre Erfahrungen.<sup>1332</sup>

Betrachtend wir vor diesen Hintergründen den *Spiegel im Spiegel*, erkennen wir: Das Buch führt das Subjekt ganz in einen innerweltlichen Kosmos, dessen Zusammenhang mit der äußeren Wirklichkeit es selbst herstellen muss. Nicht übersehen werden sollte, dass das zweite Hauptmotiv des Buches, das Labyrinth, der Arabeske verwandt ist, die Friedrich Schlegel im Zuge der romantischen Programmatik als älteste Ausdrucksweise der menschlichen Phantasie beschreibt.<sup>1333</sup> Wie dieses ist sie Bild eines sich in verschlungenen, rätselhaften Strukturen entfaltenden Erzählens,<sup>1334</sup> hier eingerahmt durch die erste und letzte Traumvision.<sup>1335</sup> In diesen münden Anfang und Ende ineinander, wobei, etwa mit Tiecks *Phantasmus* oder Hoffmanns *Serapionsbrüdern* verglichen, die gegenseitige Durchdringung der dazwischen angesiedelten Texte viel stärker ausgeprägt ist, keine überleitenden, abstrakt reflektierenden Passagen oder Handlungen dazwischen geschoben sind und der Text auch in der Rahmenerzählung im Bereich des Traums verbleibt.

Die im Kern romantische Intention der Wiederverzauberung der Wirklichkeit, die eine Einseitigkeit unserer Zeit ausgleichen soll („Mir scheint, die Menschen haben heute ein Bedürfnis nach dem Magischen und dem Wunderbaren, das einen anderen als den naturwissenschaftlichen Blick auf die Dinge ermöglicht.“<sup>1336</sup>) findet auch im *Spiegel im Spiegel* ihren Niederschlag. Insbesondere in T VI, in der die Gaukler auf der Suche nach dem verlorenen Wort sind, das die Welt verwandeln wird, und später in T XXIV, als der Pagad und das Kind sich aufmachen, sich eine neue Welt zu zaubern. So erbringen diese Texte (indirekt) eine Bilanzierungsleistung der Missstände unserer technokratischen Zivilisation.

Auch im Hinblick auf den Einbezug des Rezipienten lassen sich Verbindungen zu den Romantikern ziehen. Aissen-Crewett etwa deutet Friedrich Schlegels Aussage, dass jedes vortreffliche Kunstwerk mehr wisse, als es sage, und mehr wolle, als es wisse, im Sinne von Ecos „Mehrwert“, den der Rezipient darin einbringt.<sup>1337</sup> Ein Bewusstsein von der Bedeutung

---

<sup>1332</sup> Ebd., S. 95.

<sup>1333</sup> Vgl. die „Rede über die Mythologie“ in Schlegel: *Charakteristiken und Kritiken I*, S. 311–328.

<sup>1334</sup> Ludwig findet im „Buch-im-Buch“-Motiv der *Unendlichen Geschichte* auch „die verspielte Verfremdung der traditionellen Erzählstruktur als typisches Merkmal der Romantik“ (Ludwig: *Was du ererbt von deinen Vätern hast*, S. 160) wieder.

<sup>1335</sup> Zur Rahmenerzählung der *Unendlichen Geschichte* bemerkt Ludwig, dass sich „Ende wiederum in bester romantischer Gesellschaft [befindet], wie Tiecks [S. 143] *Phantasmus*, Hauffs Märchenzyklen, Hoffmanns *Serapionsbrüder* zeigen“ (ebd., S. 142f.).

<sup>1336</sup> A. Müller: *Playboy Interview: Michael Ende*, S. 81.

<sup>1337</sup> Aissen-Crewett: *Rezeption als ästhetische Erfahrung*, S. 36.

des Rezipienten bringt auch Novalis im Jahr 1798 mit seiner Worterfindung vom „schaffende[n] Betrachter, Seheschöpfer“<sup>1338</sup> zum Ausdruck. Man beachte dessen *Vermischte Bemerkungen*, die mutmaßlich zwischen Mitte Dezember 1797 und Mitte Januar 1798 entstanden sind und den *Blüthenstaub*-Fragmenten entsprechen, denen sie – wie angenommen wird – zeitlich vorausgehen.<sup>1339</sup> Es handelt sich hierbei um die erste Publikation des Autors, die einen theoretischen Text darstellt, veröffentlicht in der 1. Ausgabe des von Friedrich und August Wilhelm Schlegel herausgegebenen *Athenäum* unter dem Pseudonym „Novalis“. Die *Blüthenstaub-Fragmente* sind bereits durch ihre lockere Struktur so beschaffen, dass sie den Leser zu eigenem Nach- und Mitdenken inspirieren wollen. Wie schon der Titel impliziert, sollen die einzelnen, knappen Bemerkungen Samen vergleichbar sein, der im Rezipienten zur Entfaltung kommen muss. Nun beinhalten die *Vermischten Bemerkungen* an 125. Stelle noch ein abschließendes Fragment, das in der *Blüthenstaub*-Sammlung fehlt:

125. (Der wahre Leser muß der erweiterte Autor seyn. Er ist die höhere Instanz, die die Sache von der niedern Instanz schon vorgearbeitet erhält. Das Gefühl, vermittelt dessen der Autor die Materialien seiner Schrift geschieden hat, scheidet bey dem Lesen wieder das Rohe und Gebildete des Buchs – und wenn der Leser das Buch nach seiner Idee bearbeiten würde, so würde ein 2ter Leser noch mehr läutern, und so wird dadurch, daß die bearbeitete Masse immer wieder in frischthätige Gefäß kömmt die Masse endlich wesentlicher Bestandtheil – Glied des wirckbaren Geistes.<sup>1340</sup>

Als Indiz einer Kontinuität dieser Perspektive in der Entwicklung der Romantik findet man in Joseph von Eichendorffs Roman *Ahnung und Gegenwart* (1815) die Erzähleraussage: „[K]ein Dichter gibt einen fertigen Himmel; er stellt nur die Himmelsleiter auf von der schönen Erde. Wer [...] nicht den Mut verspürt, die goldenen, losen Sprossen zu besteigen, dem bleibt der geheimnisvolle Buchstabe ewig tot [...].“<sup>1341</sup> In diesen Zitaten drückt sich zugleich die Tendenz der Romantik aus, auf das Unabgeschlossene, das Unendliche hinzustreben. Dies klingt auch in dem Begriff der „progressiven Universalpoesie“ an, der an anderer Stelle charakterisiert wird, nämlich in Schlegels 116. *Athenäum*-Fragment. Demzufolge kann die romantische Poesie „zwischen dem Dargestellten und dem Darstellenden, frei von allem realen und idealen Interesse auf den Flügeln der poetischen Reflexion in der Mitte schweben, diese Reflexion immer wieder potenzieren und wie in einer

<sup>1338</sup> Novalis: *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs. Bd.1*, S. 419.

<sup>1339</sup> Vgl. hierzu S. 332–366 in Novalis: *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs. Bd. 3* (Kommentar von Hans Jürgen Balmes).

<sup>1340</sup> Ebd., S. 282. Interessanterweise findet sich hierin auch ein Gedanke, um den herum T XXIX aufgebaut ist: „16. Wir sind dem Aufwachen nah, wenn wir träumen, daß wir träumen.“ (ebd., S. 233)

<sup>1341</sup> Eichendorff: *Werke*, S. 629.

endlosen [S. 183] Reihe von Spiegeln vervielfachen<sup>1342</sup>. Die Ironie gestattet dabei eine Perspektive, in der die Begrenztheit des Endlichen vor dem Hintergrund des Unendlichen deutlich wird. Auf letzteres ist alles hinorientiert.

Die Idee der Unendlichkeit ist auch für den *Spiegel im Spiegel* hochbedeutsam. Als reales Buch wird es allein begrenzt durch die unvermeidlichen Einschränkungen: die Begrenzungen der Sprache, seine physische Gegenständlichkeit (räumlich und zeitlich) sowie die Lebensdauer des Autors und des Lesers. Das spielerische, gezielt Verwirrung auslösende Metamorphosieren der Welten – das Erzeugen der einen Traumwelt aus der anderen durch Differenzieren und neu Gewichten á la Goodman – ist dabei aber prinzipiell auf Unendlichkeit angelegt, nicht auf das Erzielen von „Resultaten“, was die offenen Enden der einzelnen Traumvisionen anzeigen. Die Worte Iser's zur Beschreibung der Spielstruktur in Texten lassen sich gerade auf dieses Werk in besonderer Weise übertragen: „Imaginäres realisiert sich im Spielen als das ständige Anderswerden dessen, was im Spiele ist. [...] im Spiel ist die Endlosigkeit dem Anderswerden integriert.“<sup>1343</sup> Dabei gilt eine Besonderheit: „Das Spiel ist die einzige Präsenz, die sich selbst entspringt, weshalb es auch verlischt, wenn es zu Ende gespielt wird.“<sup>1344</sup> Über die Figur Hors mündet jedoch die erste in die letzte Traumvision und suggeriert so eine Form von Unendlichkeit, zumal der an den Ausgang zurückversetzte Leser sich besonders veranlasst sehen könnte, die Lektüre von neuem zu beginnen (und sei es nur, um manches zu bemerken, was ihm erst aus der Perspektive des letzten Textes verständlich in seinen Bezügen erkennbar wird): „[D]a das Spiel vom gleichen Rezipienten sogleich erneut gespielt werden kann, wird zwar die Rezeptionsgestalt nicht zum Phantasma, wohl aber zur Partialität werden.“<sup>1345</sup> Dies und der Umstand, dass im Werk inszenierte Spiele thematisiert werden (z.B. das Traumwandeln als Erfinden viele Möglichkeiten bergender Realitäten), verdeutlicht dem Leser seine Beteiligung. Ein Text, „der die Spiele zum Gegenstand des Spielens macht, inszeniert ein Widerspiel von Begrenzung und Endlosigkeit und gibt zu erkennen, daß dieses Spiel nicht durch sich selbst, sondern durch seine Spieler beendet wird“<sup>1346</sup>.

---

<sup>1342</sup> Schlegel: *Charakteristiken und Kritiken I*, S. 182f. Dass die Spiegel-Metapher auch im Titel von Endes selbstreflexivem Buch und wiederholt in diesem auftaucht, erlaubt die Annahme eines intertextuellen Bezugs. Safranski meint im Übrigen, Schlegel habe mit der universellen Universalpoesie in ihrer Durchdringung der Gattungen „das Konzept eines offenen Kunstwerks [entwickelt], wovon die neuere Literaturwissenschaft so großes Aufhebens macht. [...] Das nennt Schlegel die Poesie der Poesie, wenn nicht nur die erfundenen Welten, sondern die Erfindung von Welten zum Thema [S. 68] wird [...]“ (vgl. Safranski: *Romantik*, S. 67f.) Somit hätten wir es in der Tat mit dem Konzept eines „selbstreflexiv offenen Werkes“ (nach Kuhangel) zu tun.

<sup>1343</sup> Iser: *Das Fiktive und das Imaginäre*, S. 377.

<sup>1344</sup> Ebd., S. 501.

<sup>1345</sup> Ebd., S. 504.

<sup>1346</sup> Ebd., S. 457.

## 10.2 Das mythisch-märchenhafte Repertoire: Aktualisierungen alter Stoffe und Motive

Der Sekundärliteratur fiel nicht nur auf, dass Ende – wie die Romantiker – auf Märchen, Mythen und Sagen zurückgreift, sondern auch, dass er die überlieferten Motive „umcodiert“, wie insbesondere Ludwig nachweist. Er präsentiert vertraute Repertoireelemente auf ungewöhnliche Weise. Um hier zwei Beispiele zu nennen: Die Schlange – im Abendland aufgrund der biblischen Geschichte vom Sündenfall negativ konnotiert – erscheint bei Ende (wie auch bei Hoffmanns *Serpentina* aus dem *Goldenen Topf* oder in Goethes *Märchen*) durchaus positiv besetzt und damit eher aus der Perspektive östlichen Denkens gesehen, wo sie gemäß naturreligiöser Vorstellungen „Weisheit, Fruchtbarkeit und Wiedergeburt, Erneuerung und Regeneration“<sup>1347</sup> ausdrückt. In der *Unendlichen Geschichte* bewachen eine helle und eine dunkle Schlange, die sich gegenseitig in den Schwanz beißen (und damit den Zusammenfall von Anfang und Ende anzeigen), die Wasser des Lebens. Auch Stoyan fällt die ungewöhnlich positive Konnotation auf. Sie bemerkt zudem, dass dieser Kreis kein geschlossener ist, sondern die Möglichkeit der Öffnung zulässt.<sup>1348</sup> Positiv gezeichnet ist im Buch, wie Ludwig ausführt, aber nicht nur die Schlange, sondern auch der Glücksdrache Fuchur. Schon im *Jim Knopf* „tritt er [= der Drache; B.S.] zuerst als menschenraubendes Ungeheuer auf, wie man ihn aus den abendländischen Sagen und Märchen her kennt. [...] Der Drache wird jedoch nicht getötet, sondern bekommt die Gelegenheit sich in den nutzbringenden ‚Drachen der Weisheit‘ zu verwandeln.“<sup>1349</sup> Ludwig erkennt dahinter die Auffassung, „daß kein Wesen entweder nur gut oder nur schlecht sein kann, sondern in jedem etwas von beidem steckt“<sup>1350</sup>. Ende bewirkt durch solche Umdeutungen, dass der (abendländische) Leser an dem Vertrauten neue Facetten wahrnimmt, und erhöht die möglichen Bedeutungen vermeintlich per se „festgelegter“ Figuren. Insbesondere aber erkennt Ludwig, vom Autor selbst auf die Spur gebracht, Bezüge der *Unendlichen Geschichte* zu Homers *Odyssee*.<sup>1351</sup> Sie sieht beide als Heldendichtungen,<sup>1352</sup> die, ähnlich der Stationengeschichte bzw. dem Reise- und Wanderroman, in der Abfolge einer Kette von Abenteuern besteht; so etwa eine Unterweltreise oder eine Wettkampf-Szene mit dem Bogen,

---

<sup>1347</sup> Ludwig: *Was du ererbt von deinen Vätern hast*, S. 174.

<sup>1348</sup> Die ungewöhnliche Herausstellung dieses Aspekts findet sich abermals auch im Werk Valentin Tombergs. Worauf es demnach ankommt, ist, „daß die von der Schlange gebildeten Kreise nicht ganz geschlossen sind, und daß die Reihe dieser Kreise in eine Reihe ebenso vieler Spiralen umgewandelt wird“ (Anonym bzw. Anonymus d’Outre tombe [= Valentin Tomberg; B.S.]: *Meditationen über die großen Arcana des Taro* [sic!], S. 74).

<sup>1349</sup> Ludwig: *Was du ererbt von deinen Vätern hast*, S. 180.

<sup>1350</sup> Ebd., S. 182. In einem seiner frühesten Gedichte (um 1944) gestaltet Ende den Gedanken, dass dem Bösen auch ein – letztlich guter – Sinn innewohne. Im *Apokalyptischen Gebet* heißt es: „Doch alles geschieht nach Deinem Gebote, / denn Du / hast keinen Gegner, / auch im Bösen / bist Du.“ (Boccarius: *Michael Ende*, S. 108)

<sup>1351</sup> Laut Ende sollte „überhaupt keine Lösung in gesellschaftlicher Hinsicht angeboten werden, eben weil es sich bei Bastian um seine ganz individuelle Odyssee handelt“ (Ende/Eppler/Tächl: *Phantasie/Kultur/Politik*, S. 39).

<sup>1352</sup> Vgl. Ludwig: *Was du ererbt von deinen Vätern hast*, S. 17.

in die Ende womöglich auch seine (in Kap 5.1 erwähnte) Lektüre von Eugen Herrigels Schrift *Zen in der Kunst des Bogenschießens* einfließen ließ. Insbesondere eine Szene scheint markant: Ludwig schildert im Vergleich mit Homers Quest, wie Odysseus den Zyklopen Polyphem täuscht, nachdem er ihn zuvor blendete. Von ihm gefragt, wer ihm dies angetan habe, antwortet er: „Niemand.“ So nehmen die übrigen Zyklopen Polyphem nicht ernst, als er um Hilfe ruft und sich darüber beklagt, was „Niemand“ ihm zugefügt habe. Entsprechend sagt Atréju im Gespräch mit dem Werwolf Gmork, er sei niemand, worauf dieser erwidert: „[D]ann hat Niemand mich gehört, und Niemand ist zu mir gekommen, und Niemand redet mit mir in meiner letzten Stunde.“<sup>1353</sup> Das *Phantásien-Lexikon* bekräftigt: „Ende hat diese Bezüge auf die großen Werke der Weltliteratur selbst betont.“<sup>1354</sup> Was Ludwig hier für *Die unendliche Geschichte* nachweist, möchte ich erweitern auf den *Spiegel im Spiegel*. Im Fokus soll zunächst stehen, wie Ende antike Stoffe und Motive aufgreift und dem Leser verfremdet präsentiert. Denn wenn kenntlich wird, wie Ende im Hintergrund unterschiedliche kulturelle Kontexte (und damit Welt- und Menschenbilder) aufruft, ist dies per se ein Nachweis für die Offenheit des Kunstwerks, der hiermit erbracht werden soll, wobei durch wechselseitiges Reflektieren und Verfremdung auch neue Perspektiven (ungewohnte Aspekte, überraschende Synthesen) ermöglicht werden. Ich wies verschiedentlich auf Bezugspunkte wie das Rosenkreuzer- und Freimaurertum, den Zen-Buddhismus oder die Kabbala hin. Literarisch-künstlerische Wurzeln machte ich vorwiegend in der Romantik aus und verwies auf den Surrealismus. Dies soll hier teils ausführlicher dargelegt und ergänzt werden.

Der deutlichste Bezug der Texte liegt (wie schon wiederholt bemerkt) zum Sagenkreis um den Minotaurus vor, jenem Mischwesen – halb Mensch, halb Stier – das im kretischen, von Dädalus erbauten Labyrinth gehaust, Menschenopfer verlangt und von Theseus mithilfe Ariadnes überwunden worden sein soll. Hier seien zusammenfassend die wichtigsten Bezüge aufgereiht: 1. Die explizite Erwähnung in Roman Hockes auf ein Gespräch mit Ende basierendem Klappentext der Erstausgabe: „Die Wiederentdeckung des Labyrinthmythos zeigt sich in verschlüsselter Form durch das Auftreten von Dädalus, Ikarus, Theseus, Ariadne und dem Minotaurus.“ 2. Das erste Bild Edgar Endes auf S. 7 im Buch, das als Lithographie aus dem Jahr 1953 ein Stierwesen zeigt und als *Der Stier und die Traube* betitelt ist. 3. Die erste Traumvision, in der sich ein nicht recht greifbar werdendes Geschöpf, das in einem endlos anmutenden Labyrinth existiert, direkt an den Leser zu wenden scheint. 4. Die zweite Traumvision, in welcher ein Sohn sich kraft der unter seines Vaters Anleitung erträumten

<sup>1353</sup> Ende: *Die unendliche Geschichte*, S. 139.

<sup>1354</sup> P. Hocke/R. Hocke: *Phantásien-Lexikon*, S. 46.



Schwingen über die Labyrinthstadt erheben will und dabei versagt. Damit liegt eine ähnliche Konstellation vor wie bei Dädalus und Ikarus. Der zum Allgemeingut zählenden Überlieferung nach versuchten diese, mit von Dädalus konstruierten Flügeln dem kretischen Labyrinth zu entkommen. Doch Ikarus, sein Sohn, scheiterte aufgrund eines eigenen Fehlers (wie der Jüngling in T II). Er starb, indem er aus Übermut der Sonne zu nahe kam, worauf das die Federn zusammenhaltende Wachs schmolz und er ins Meer stürzte. <sup>5</sup>. Die letzte Traumvision, in der eine Königstochter in Begleitung eines jungen Helden in der Kleidung eines Matadors auftritt, der den „Halbbruder“ (S. 326) der Frau, den er in einem Labyrinth wähnt, töten möchte, da er glaubt, er sei „ein Ungeheuer, eine Mißbildung der Natur, einer, der Menschenopfer fordert“ (ebd.). <sup>5</sup>. Vergleichend sind andere Texte Endes heranzuziehen, die zeigen, dass Ende sich mit dem Minotaurusstoff bzw. der griechischen Mythologie auseinandersetzt und um deren Aktualisierung mühte, so insbesondere die bereits erwähnte Notiz *Die Quest* aus dem *Zettelkasten*, in der Theseus Handeln reflektiert wird.

Anhand von T I habe ich aufgezeigt, wie sich das Hauptmotiv – das Labyrinth – bzw. die labyrinthische Grundstruktur des Werkes im verworrenen Innenleben des Protagonisten spiegelt und der Text das Subjekt mit seinen eigenen, nicht integrierten Wesensanteilen konfrontiert. War der Minotaurus früher ein Wesen, das einem als Ungeheuer wie ein äußerer Feind gegenübertrat, so wird der Jäger (der Matador in T XXX) in Endes Text gemäß der Worte der Königstochter zum Gejagten. Er erkennt das Ungeheuerliche in sich selbst, muss sich damit auseinandersetzen, und weiß zugleich um die Einsamkeit als Grundvoraussetzung seiner Existenz. In diese Richtung zielt bereits die Adaption in *Das Haus des Asterion*<sup>1355</sup> des von Ende hochgeschätzten (und im *Spiegel im Spiegel* angesprochenen) Borges, welche bis auf die letzten Zeilen die Geschehnisse in der Ich-Form aus der Innenperspektive des Protagonisten schildert und so eine stärkere Identifikation mit dem vermeintlichen Ungeheuer ermöglicht. Auch Borges versetzt den Rezipienten (unter einigen Abwandlungen des Stoffes) perspektivisch ins Innere des in seinem Umfang mit der Welt verglichenen „Hauses“ bzw. in das Bewusstsein des Protagonisten, der sich als „Erlöser“ der ihm geopfert Männer begreift und gegen Schluss fragt: „Wie wird [...] mein Erlöser sein? Wird er ein Stier sein oder ein Mensch? Wird er ein Stier mit Menschenantlitz sein? Oder wird er sein wie Ich?“<sup>1356</sup> Ende wiederum lotet, möglicherweise durch Borges dazu inspiriert, in seiner Aktualisierung des Archetyps noch stärker die Frage der Identität aus, indem er das rätselhafte Wesen Hor nicht nur als „Alter Ego“ des Helden, sondern zugleich des Lesers interpretierbar macht. (vgl.

---

<sup>1355</sup> Vgl. Borges: *Sämtliche Erzählungen*, S. 51–53.

<sup>1356</sup> Ebd., S. 53.

Kap. 6.1) Das Mischwesen wäre also nicht wie in der Sage aus Mensch und Ungeheuer zusammengefügt, sondern aus Ich und Unterbewusstsein. Der Text veranlasst den Rezipienten somit zum Nachdenken über seine verborgenen Seelenschichten. Es handelt sich hier durchaus um eine dem Zeitalter des Individuums gemäße „Aktualisierung“.

Wie auch *Die unendliche Geschichte* rekurriert *Der Spiegel im Spiegel* auf die Odyssee. Iser sieht der von Homer erzählten Heimkehr einen „Archetyp“ zugrundeliegen, der in der neueren Literatur in James Joyces *Ulysses*, durch einige Motive auf die ältere narrative Ausformung Bezug nehmend, aktualisiert wird. Mittels vieler Anspielungen wird „[d]er Leser [...] zum Wiedererkennen provoziert“<sup>1357</sup>. Der Protagonist Bloom demonstriert dabei „Möglichkeiten des Menschseins [...], die durch die herrschenden Normen im homerischen Epos gar nicht in den Blick geraten konnten“<sup>1358</sup>, so dass die Odyssee letztlich „zwar eine idealtypische Verwirklichung der Heimkehr bleibt, nicht aber dieser Archetyp selbst ist“<sup>1359</sup>. Dieser gilt Iser als „eine Leerform, die die Bedingung dafür bildet, daß er immer anders erzählt werden kann“<sup>1360</sup>. Das Endes Traumvision vom Niemandsson insofern eine dem *Ulysses* vergleichbare Aktualisierung des Archetyps darstellt, als dass sich beide Texte auf die von Homer geschilderte Quest beziehen, ergibt sich zunächst aus dem Indiz, dass der Protagonist der „Niemandsson“ (S. 110) genannt wird, was wie *Die unendliche Geschichte* (wenn auch weniger deutlich) an die Episode der Odyssee erinnert, in welcher der listenreiche Held sich selbst mit dem Namen „Niemand“ vorstellt. Der heimkehrende „Niemandsson“ im *Spiegel im Spiegel* könnte nun als ein literarischer „Abkömmling“ oder „Nachkomme“ bzw. die aktualisierte „Version“ des in die Heimat strebenden Odysseus begriffen werden. Ihm stellt sich auch eine ähnliche Aufgabe: Kam es für Odysseus darauf an, die Freier seiner Frau aus seinem Palast zu verjagen,<sup>1361</sup> so glaubt der Protagonist sein Heim von Ratten reinigen zu müssen. Namentliche Bezüge fehlen allerdings völlig.<sup>1362</sup> Überwand Odysseus durch die Ratio mythische Geschöpfe, so handelt es sich bei ihm um einen Engeljäger. Das Attribut der Schläue bzw. List mag sich in einem seiner tierischen Begleiter, einem Fuchs, noch widerspiegeln. Jedoch ist die gesamte Traumvision fokussiert auf die mit dem Akt der

---

<sup>1357</sup> Iser: *Der implizite Leser*, S. 349.

<sup>1358</sup> Ebd. S. 351.

<sup>1359</sup> Ebd.

<sup>1360</sup> Ebd., S. 352. Ende allerdings sieht den Mythos nicht als individuell zu füllende Außenform an, da es für ihn im Künstlerischen keinen Unterschied zwischen Form und Inhalt gibt, sehr wohl aber eine Begegnung „des Universalen mit dem Individuellen [...] die aus dem Akzidentell-Persönlichen hinausführt und damit auf ein Überpersönliches, Gemeinsames zuläuft“ (Ende/Krichbaum: *Die Archäologie der Dunkelheit*, S. 57).

<sup>1361</sup> Vgl. Homer: *Ilias/Odyssee*, S. 278–303. (Einundzwanzigster und dreiundzwanzigster Gesang)

<sup>1362</sup> Bei Joyce indes wird der griechische Sagen- und Mythenkreis sowohl im Titel (Ulysses = die vom Lateinischen abgeleitete, englische Form von Odysseus) als auch schon kurz nach Beginn des Werkes durch die verwendeten Namen aufgerufen: „Then, catching sight of Stephen Dedalus [...]“ (Joyce: *Ulysses*, S. 1; Herv. B.S.)

Heimkehr einhergehenden Bewusstseinsprozesse. Wie die Aktualisierung der Minotaurus-Sage zeigt T XI also eine Tendenz zur Introspektive und rückt das Individuum, das in diesem Fall Schuld auf sich geladen hat, in den Fokus. Insofern der Leser parallel dasselbe tut, wie der Niemandsson – nämlich die Umwelt durch Vorstellen aufbauen –, wird eine stärkere Identifikation mit dem Protagonisten erzielt. Zudem kann der Leser dabei auf eine Reflexionsebene gelangen, die Fragen zu seinem eigenen Beitrag im Lektüreprozess anregt.

Gewiss ist Endes Aktualisierung von der Zielrichtung her nicht mit derjenigen James Joyces gleichzusetzen, zu unterschiedlich sind beide Autoren. Dies geht aus der Schilderung jenes Schlüsselerlebnisses hervor, das Ende wiederfuhr, als er erstmals Palermo besuchte und vor dem königlichen Schloss der freien Darbietung eines Dumas'schen Romans lauschte. In diesem Augenblick leuchtet ihm ein Ziel auf, das mit Joyces *Ulysses* nicht zu machen sei: „Daß hundert Jahre nach meinem Tod meine Geschichten in Palermo von Geschichtenerzählern auf der Straße erzählt werden können.“<sup>1363</sup> Sich eher als Geschichtenerzähler, denn als Literaten sehend, erklärt er, dass „der epische Stil [...] so durchsichtig sein [muß], daß er mich zwar einstimmt auf eine gewisse Erzählhaltung, aber dann muß ich ihn vergessen“<sup>1364</sup>. Die Unterschiede können vielleicht noch deutlicher werden an Joyces später verfasstem Roman *Finnegans Wake*, der unter einer bestimmten Perspektive durchaus dem *Spiegel im Spiegel* ähnelt. Laut Eco ist er nämlich konzipiert „nach der Logik des Traumes [...], in dem die Identität der Personen flüssig wird und sich wandelt und eine einzige Vorstellung oder die Erinnerung an ein einzelnes Faktum in einer Reihe von in seltsamer Weise zusammenhängenden Symbolen Gestalt gewinnt“<sup>1365</sup>. So entsteht

[eine artifizielle, aber unverzerrte Reduktion der Realität] durch Aufreihung, durch Zusammenstellen von partiellen und provisorischen Bestimmungen, die sich [...] zu einem ungeheuren ‚Welttheater‘, zu einem ‚Universalschlüssel‘ komponieren, in dem die Begriffe so angeordnet sind, daß die Struktur des Werkes zum ‚Spiegel des Kosmos‘ wird<sup>1366</sup>.

Jedoch geht Joyce ganz von der Sprache aus. Er versucht, diese selbst im fließenden Ineinander-übergehen-Lassen der Worte nach „traumähnlichen“ Prinzipien zu gestalten bzw. überhaupt erst alles aus ihr heraus zu entwickeln („die Sprache so zu modeln, daß sie ‚alles‘ ausdrückt“<sup>1367</sup>). Wo Ende den Stil gemäß seiner eigenen Aussage transparent halten will,

---

<sup>1363</sup> Ende/Krichbaum: *Der Archäologie der Dunkelheit*, S. 134.

<sup>1364</sup> Ebd.

<sup>1365</sup> Eco: *Das offene Kunstwerk*, S. 394.

<sup>1366</sup> Ebd., S. 432.

<sup>1367</sup> Ebd. Dies zeigt schon der erste Satz des Buches: „riverrun, past Eve and Adam's, from swerve of shore to bend of bay, brings us by a commodius vicus of recirculation back to Howth Castel and Environs“ (Joyce: *Finnegans Wake*, S. 3). Hier wird jeder Leser zugleich oder in erster Linie ein (überforderter) „Übersetzer“.

damit er sich nicht störend zwischen den Leser und die Erzählung schiebt,<sup>1368</sup> fügt Joyce diverse Termini und assoziierte Bedeutungsfelder aus einer Vielzahl von Sprachen so zusammen, dass „die überraschendsten Kurzschlüsse [...] und mit etymologischer Gewaltigkeit die disparatesten Bezüge“<sup>1369</sup> provoziert werden. Gerade hierin liegt aber – entgegen dem ersten Anschein – eine der Offenheit des Werkes womöglich abträgliche Eigenart, insofern eine jede Sprache zunächst einmal ein in sich gültiges System ist, das es zu erschließen gilt. Endes mentale Bildwelten dagegen kann prinzipiell jeder – gleich welchem Kultur- oder Sprachkreis er angehört – unmittelbar zu sich „sprechen“ lassen, insofern die Sprache sich nicht in den Vordergrund schiebt, von „Stolpersteinen“ wie die Wortschöpfung „Bahnhofskathedrale“ einmal abgesehen. Damit ließe sich die Konsequenz ziehen, dass dort, wo *Finnegans Wake* als eine autonome, selbstbezügliche Wirklichkeit in sich abgeschlossen erscheinen könnte, die der Rezipient erst einmal gewaltsam aufbrechen muss, um den „Universalschlüssel“ (Eco) – wenn überhaupt – zu finden, *Der Spiegel im Spiegel* immer potenziell zum Leser hin geöffnet ist, wenn er denn eintreten mag.

Ein weiterer Bezug zur antiken Sagen- und Mythenwelt könnte in dem weißen Pferd vorliegen, das – so Ende gegenüber Tamura –,immer durchgeht, das eben so durch die Träume geht und immer wieder auftaucht als Motiv, wieder verschwindet. Das müsste man vielleicht ein bisschen [sic!] dem japanischen Leser andeuten, damit er weiß, wie er es überhaupt lesen soll.“ Tamura erläutert mir in einer Email vom 16.03.2010: „Bei der Betonung ‚japanischen Lesern‘ dachte er in erster Linie an die darin vorkommende Anlehnung an die griechische Mythologie (Ikarus, Minotaurus u.s.w.), die bei den japanischen Lesern evtl.nicht [sic!] zum Allgemeinwissen gehören könnte.“ So erscheint denkbar, dass dieses weiße Pferd an das geflügelte Ross Pegasos erinnern soll, vergleichbar dem im XXI. Kap. der *Unendlichen Geschichte* vorkommenden.

Wenn wir uns nun einzelnen Figuren zuwenden, ist bei Ende die des Kindes besonders auffällig. Schon in den Werken der Romantiker gilt das Kind als „eng mit dem Dichter verbunden und [...] durch seine Offenheit und Reinheit als Symbol für die Poesie“<sup>1370</sup>. So stellt die Kindliche Kaiserin „eindeutig [...] die Verkörperung oder Versinnbildlichung der Phantasie, der Poesie, [S. 63] der Kunst“<sup>1371</sup> dar, und zwar „offenbar ganz im Sinne der Tradition romantischer Figuren derselben Art“<sup>1372</sup>. Für Ende haben Kinder das, was er „für

---

<sup>1368</sup> Vgl. Endes Aussage: „Was ich anstrebe, ist Klarheit. Ich sagte schon, mein Gott heißt Shakespeare. Aber den werde ich nie erreichen.“ (A. Müller: *Playboy Interview: Michael Ende*, S. 81)

<sup>1369</sup> Eco: *Das offene Kunstwerk*, S. 432.

<sup>1370</sup> Ludwig: *Was du ererbt von deinen Vätern hast*, S. 243.

<sup>1371</sup> Kuckartz: *Michael Ende. ‚Die unendliche Geschichte‘*, S. 62f.

<sup>1372</sup> Ebd., S. 63.

die menschliche Gesellschaft fordert: Zeit und Phantasie<sup>1373</sup>. Dementsprechend kommt den Protagonisten seiner Romane, die bis auf den *Wunschpunsch* allesamt Kinder sind, häufig sogar eine „Erlöserfunktion“ zu. Momo, „so etwas wie eine kleine Heilige“<sup>1374</sup>, ist durch ihre besondere Veranlagung „eine sinnstiftende Instanz“<sup>1375</sup>, denn „[d]urch ihr bloßes Dasein und ihre Fähigkeit zuzuhören, gibt sie den Anderen das Gefühl von Wichtigkeit und Einzigartigkeit, so daß sich Langeweile in Lust an Spiel und Kreativität verwandelt“<sup>1376</sup>. Zudem ist sie Mittler zwischen der ‚beseelten Natur‘ und der Menschenwelt<sup>1377</sup>, was sich an ihrer Fähigkeit zeigt, die Sphärenmusik wahrzunehmen und zu verstehen.<sup>1378</sup> In der *Unendlichen Geschichte* tritt später Bastian ebenfalls als Erlöser auf (wobei als Schattenseite auch seine Hybris thematisiert wird): „Wir, die Leser der Außenwelt, werden allmählich darauf vorbereitet, daß Bastian sich als ‚Retter‘ für Phantasien anbietet.“<sup>1379</sup> Doch das Kindliche erscheint bei Ende auch bedroht – ein Aspekt, der in diesen Büchern, vor allem aber im *Spiegel im Spiegel* deutlich herausgestellt wird. Zwar ist es wiederum „das Kind“, das Hoffnung verspricht, indem es sich aufmacht, gemeinsam mit dem Pagad eine lebenswerte Welt zu finden.<sup>1380</sup> Aber frei von jeder Illusion über die Zukunftsmöglichkeiten wird in T IV in düsteren Farben beschrieben, wie eine ungeborene Kinderseele in der Beichtstuhlszene sagt, sie sei schon tot, obwohl sie noch gar nicht geboren worden sei. Die dem Kindlichen feindliche, vom Profitstreben gekennzeichnete Realität wird – anders als in den übrigen Werken des Autors – nicht in einem versöhnlichen, „märchenhaft“ verklärten Ende überwunden. Damit nimmt das Buch unter seinen größeren Prosa-Werken eine Sonderstellung ein.<sup>1381</sup> Ähnlich düster erscheint nur das Libretto zum *Rattenfänger*, das aus dem Ritual der Wundersamen Geldvermehrung im *Spiegel im Spiegel* teils wortwörtlich Sätze übernimmt.<sup>1382</sup> Als letzter Ausweg bleibt die Flucht: Der Spielmann führt die Kinder aus der dekadenten Stadt Hameln hinaus in eine andere Wirklichkeit. In dem posthum publizierten Gedicht *Der*

<sup>1373</sup> Ludwig: *Was du ererbt von deinen Vätern hast*, S. 242.

<sup>1374</sup> Ende: *Der Niemandsgarten*, S. 44. (Brief Endes an die Leserin E.C., München, 20.02.1987)

<sup>1375</sup> Von Wernsdorff: *Bilder gegen das Nichts*, S. 48.

<sup>1376</sup> Ebd.

<sup>1377</sup> Ebd., S. 46.

<sup>1378</sup> Die Sphärenmusik kommt auch in den Märchen der Romantik vor, „z.B. in ‚Klingsohrs Märchen‘ in Novalis’ *Heinrich von Ofterdingen*“ (Stoyan: *Die phantastischen Kinderbücher von Michael Ende*, S. 113).

<sup>1379</sup> Von Wernsdorff: *Bilder gegen das Nichts*, S. 66.

<sup>1380</sup> Agathe Lattka ergänzt in ihrer Examensarbeit, dass das Kind, bei Nietzsche die höchste Stufe der Verwandlungen des Geistes ausdrückend, „für den ‚Neubeginn‘ und für ‚ein heiliges Ja-Sagen (...) zum Spiele des Schaffens‘ [steht]“ (Lattka: *Wiederkehr der Romantik?* S. 5). In Endes als ausdrucksstark gewerteten literarischen Bildern erkennt sie im Übrigen die Wirkungsabsicht, dem Rezipienten auf quasi sinnliche Weise unterschiedliche Perspektiven, die Welt zu betrachten, erlebbar zu machen. (vgl. ebd., S. 6)

<sup>1381</sup> Man vergleiche, wie im 21. Kapitel von *Jim Knopf I* das Problem einer kinderfeindlichen Drachen-Pädagogik spielerisch überwunden wird, indem die verkleidete Lokomotive Emma die Lehrerin bezwingt.

<sup>1382</sup> Vgl. S. 55f. im *Spiegel im Spiegel* und das 3. Bild des *Rattenfängers*, S. 29ff.

*Kindermord* bringt Ende die Bedrohung des aus anderen Welten stammenden Kindes in jedem Menschen ebenfalls drastisch zum Ausdruck, indem er sie mit dem Kindermord zu Bethlehem parallelisiert. In Kreuzreimstruktur (abwechselnd 4 und 3 Hebungen) greift er die von den Romantikern angestrebte Schlichtheit eines Volkslieds auf. Hier formuliert er zuletzt wieder Hoffnung: „Der Kindermord kommt immer dann, / wenn der Erlöser da ist.“<sup>1383</sup>

Als gleichfalls positiv besetztes Gegenbild zum Kind kommt in Endes Werk häufig die archetypische Gestalt des weisen Alten vor. Ludwig stellt diesbezüglich abermals Zusammenhänge zur Romantik her und erwähnt drei Figuren in Novalis' *Heinrich von Ofterdingen*. Der alte Bergmann eröffnet dem Protagonisten die geheimnisvolle Welt des Erdinneren und ist, anders als etwa Hoffmanns böser Berggeist Torbern aus den *Bergwerken zu Falun*, durchaus positiv gezeichnet. Er erscheint Ludwig als „Verwandter“ des Bergmanns Yor in der *Unendlichen Geschichte*, in dessen Blindheit sie einen weiteren Anklang an das romantische Denken erkennt, denn: „Das Sehen, das der Mensch im Dunkeln lernt, [...] ist eine Art des Hellsehens, die visionäre Schau.“<sup>1384</sup> Der Einsiedler, der Graf von Hohenzollern, ähnelt dem Alten vom Wandernden Berge, da er ein Buch besitzt, in dem das vergangene (aber auch das künftige!) Schicksal des Protagonisten verzeichnet scheint. Das Verhältnis des Dichters Klingsohr zu Heinrich vergleicht Ludwig mit dem, welches zwischen dem Antiquariatsbesitzer Karl Konrad Koreander und Bastian besteht, wobei der Antiquarius Lindhorst aus Hoffmanns *Goldenem Topf* ebenfalls als Bezugspunkt genannt wird.

Der weise Alte kommt auch im *Spiegel im Spiegel* vor, ist aber hier noch stärker verfremdet bzw. mit seinem weiblichen Äquivalent verbunden, insofern er sich etwa überraschenderweise als Frau entpuppt, die den unsterblichen Diktator lehrt, wie man der Macht entsagt, indem man „ungeboren“ wird. Ironisch gebrochen erscheint dagegen die Zeichnung des alten Dieners in der dritten Traumvision. Dieser würde sich zwar als Repräsentant der Würde einer vergangenen Zeit prinzipiell dazu eignen, die Rolle eines wissenden Alten einzunehmen, jedoch besteht seine ganz „Lebensweisheit“ in einer pessimistisch-nihilistischen und überdies paradoxen Grundauffassung, die er dem Jüngeren aufkotzen will: „Ein Anfang, das ist immer eine ungeheuerliche Sinnlosigkeit.“ (S. 26) – trotzdem müsse man seiner Pflicht nachkommen. So hat man es hier mit unorthodoxen Varianten bzw. Deformierungen eines Typus zu tun.

---

<sup>1383</sup> Ende: *Zettelkasten*, S. 256. Im Gedicht wird dem inneren Kind in Herodes Unterricht der Glaube an die Himmelsheimat ausgetrieben. Hierzu erklärte mir Lenz, dass Ende in der Zeit, bevor er selbst als Priester nach München gekommen sei, in einer Schauspielgruppe der Gemeinde in einer Aufführung der Weihnachtsspiele aus Oberufer „mit Begeisterung, mit Leidenschaft“ (*Gespräch Lenz*) den Herodes verkörpert habe.

<sup>1384</sup> Ludwig: *Was du ererbt von deinen Vätern hast*, S. 234. Diese Auffassung drückt sich auch in Edgar Endes meditativer Bildfindungsmethode aus.

Ludwig arbeitet in ihrer Dissertation auch heraus, welche Bedeutung dem Typus des Sonderlings in der Romantik zukommt, der in seiner inneren Isolation in Konflikt mit der „bürgerlichen Welt“ und deren Wertvorstellungen gerät und deshalb (wie Bastian in der *Unendlichen Geschichte*) dazu neigt, sich in innere Welten bzw. den sprichwörtlichen Elfenbeinturm zurückzuziehen, was im Übrigen auch für die romantischen Dichter selbst gilt. „Vielleicht hat er deshalb bei Ende, der sich mit der Romantik zweifellos sehr verbunden fühlt, so eine positive Bedeutung.“<sup>1385</sup> Im *Spiegel im Spiegel* ist der Clown in T XXIX der Sonderling par excellence. Keiner Gruppe innerlich verbunden, durchschaut er offenbar als einziger den Scheincharakter der Traumrealität, aus der zu erwachen er ersehnt, wie seine kursiv gesetzten inneren Monologe zeigen: „Schließlich kann ich doch wohl nicht der einzige sein, der was gemerkt hat. So schlau bin ich doch gar nicht. Man ist nur übereingekommen, nicht darüber zu reden. Oder wollen sie es gerade so? Gefällt ihnen allen dieser Traum?“ (S. 294) „Ich dachte mir, daß es der verkehrte Traum oder die verkehrte Welt ist, in die ich da geraten bin. Oder vielleicht war ich der Verkehrte für diese Welt, für diesen Traum.“ (S. 310) „Wie ein Schwimmer, der unter die Eisdecke geraten ist, suche ich nach einer Stelle zum Auftauchen. Aber da ist keine Stelle! Mein Leben lang schwimme ich mit angehaltenem Atem. Ich weiß nicht, wie ihr es schafft.“ (S. 311) Als man versucht, ihn für die Aktivitäten der Widerständler einzuspannen – so, wie man ihn als Artist zu Unterhaltungszwecken instrumentalisierte –, ist das Ergebnis, dass er von der Gemeinschaft, deren revolutionäre Bestrebungen nicht über diesen Traum hinausgehen, ausgeschlossen wird, symbolisch dargestellt durch die unzähligen Wurfgeschosse, die ihn inmitten der versammelten Rebellen treffen. Auffällig ist hieran, dass der „romantische“ Konflikt Künstler vs. Gesellschaft bei Ende bis ins Religiös-Metaphysische hinein erweitert und der gesamten Realität Scheincharakter zugewiesen wird. Der Fokus wird abermals auf die Bewusstseinsvorgänge (innere Monologe) gerichtet. Die Gedanken bleiben unausgesprochen, worin sich die Beziehungs- und Kommunikationslosigkeit des Sonderlings zu seinem Umfeld ausdrückt.

Auch einzelne Motive weisen laut Ludwig bei Ende einen deutlichen Bezug zur Romantik auf. Die blaue Blume etwa, ursprünglich in Novalis' *Heinrich von Ofterdingen* die Suche nach der Poesie symbolisierend und möglicherweise auch Endes Idee zu den Stundenblumen inspirierend, wird in der *Unendlichen Geschichte* mit dem sagenhaftem Phönix, der aus seiner eigenen Asche neu ersteht, kombiniert: „Daß er [in Phantasien; B.S.] unter eine blauen Blume lebt, symbolisiert die Renaissance der Phantasie und Dichtkunst,

---

<sup>1385</sup> Ebd., S. 206.

oder, wenn man so will, der Romantik selbst.“<sup>1386</sup> Im *Spiegel im Spiegel* taucht zwar keine blaue Blume auf, jedoch wird die Farbe Blau mit ähnlichen Konnotationen versehen. Sie erscheint als Farbe der Vertiefung und Entgrenzung, an die sich höhere, poetische Empfindungen knüpfen. So ist das Turmzimmer der Geliebten in T II himmelblau. Der Protagonist stellt sich vor, daraus mit ihr zu entschweben (vgl. S. 17), aber die romantischen Hoffnungen erscheinen nicht ungebrochen. In T III mag der resignierte Student das Himmelblau seiner Mansarde nicht mehr (vgl. S. 23f.), und in T IV ist von einem himmelblauen Kindersarg die Rede (vgl. S. 43). Damit erscheinen die Träume, die sich in der Romantik an die Farbe Blau knüpfen, in dem rund 200 Jahre später entstandenen Text noch akuter durch die Lebenswirklichkeit bedroht, die sich in alptraumhaften inneren Bildern niederschlägt. Der vom himmelblauen Zimmer seiner Geliebten träumende Jüngling scheitert und verliert gar seine Flügel. Doch gegen Ende des Buches scheint – die negativen Erfahrungen und den gesunkenen Status der Farbe Himmelblau nicht ausklammernd – in Gestalt eines geflügelten Knaben doch wieder die Möglichkeit eines Neubeginns gegeben:

Er war klein und schmalwangig und sehr schmutzig. Seine Kleider waren zerrissen [...]. Auf dem Rücken trug er viel zu große weiße Flügel, sie waren vom Regen naß und struppig und hingen schwer herunter. Sein Schirm bestand nur noch aus einem leeren Gestänge, an dem einige himmelblaue Fetzen hingen. (S. 253; Herv. B.S.)

Die im Werk überdies vorkommenden Abstufungen „Schwarzblau“ und „Graublau“ zu erörtern, würde hier zu weit führen.

Ein weiteres, oben im Kontext des 116. der *Athenäums-Fragmente* bereits angesprochenes Motiv mit Romantik-Bezug ist der Spiegel. Im von den Romantikern vielfach angewandten Analogiedenken (gemäß der hermetischen Auffassung „Wie oben, so unten“) könnte letztlich die ganze Welt unter dem Aspekt des Spiegel-Prinzips erklärt werden: Der Makrokosmos (das All) würde sich im Mikrokosmos (Mensch) spiegeln und umgekehrt – und ebenso das Innere wechselseitig im Äußeren. Ende kommt auf dieses damit so vieldeutige Aspekte aufweisende Motiv wiederholt zurück, etwa in Gestalt des Zauberspiegels in *Momo* (respektive im *Gauklermärchen*) oder des Zauber Spiegel Tors in der *Unendlichen Geschichte*.<sup>1387</sup> Ludwig bemerkt, dass er sogar einen Titel inspirierte, „unter dem der Autor

---

<sup>1386</sup> Ebd., S. 193.

<sup>1387</sup> Für Stoyan ist „die intertextuelle Anspielung auf Hoffmanns Märchen *Prinzessin* [S. 94] *Brambilla* offensichtlich“ (Stoyan: *Die phantastischen Kinderbücher von Michael Ende*, S. 93f.). In gewissem Sinne ist auch Momo selbst ein Spiegel: „Aber den Männern war plötzlich, als sähen sie sich selbst in einem Spiegel, und sie fingen an sich zu schämen.“ (Ende: *Momo*, S. 19) Das Buch *Die unendliche Geschichte* interpretiert Stoyan als „Spiegelbild des eigenen ‚Ichs‘“ (Stoyan: *Die phantastischen Kinderbücher von Michael Ende*, S. 133).



dreißig ineinander verkettete Kurzgeschichten zusammengefaßt hat“<sup>1388</sup>, womit selbstredend *Der Spiegel im Spiegel* angesprochen ist, in dem er in der Bildung eines „ingressus ad infinitum“ auch in die graphische Gestaltung hineinspielt. Auffällig ist dabei, dass der Erzähler im *Spiegel im Spiegel* die Spiegel-Metapher nicht erklärt, so dass es am Leser verbleibt, den Zusammenhang zwischen Werk und Titel zu deuten. Man vergleiche hierzu die Stellen, an denen das Motiv (bzw. der Spiegel als Objekt) explizit auftaucht:<sup>1389</sup> Hors Seele bleibt „[z]uzeiten [...] lange still wie ein regloser Wasserspiegel“ (S. 13; T I). Der Student „läuft [...] durch die lange Galerie, in der tausende von blinden Spiegeln hängen [...] [S. 25], die sein Bild tausendfach, aber verschwommen zurückwerfen“ (S. 24f.; T II). In T V wird eine potenziell unendliche Spiegelung auch sprachlich, durch Repetition, angedeutet: „Von Zeit zu Zeit, wenn die Ermüdung ihn zwang, wechselte er [= der Tänzer; B.S.] diese Stellung, sozusagen in sein seitenverkehrtes Spiegelbild sich verwandelnd.“ (S. 62)<sup>1390</sup> In T XVI geht es dann darum, „daß man [...] auf das eigene Spiegelbild in einem metallenen Spiegel [feuern muß]“ (S. 142), und in T XVII schütteln sich zwei Frauen die Hände „und es war, als blicke jede der beiden in einen Spiegel: zwei vollkommen gleiche weiße Flecke!“ (S. 150) Die Hurenkönigin in T XXI erzählt von einem Traum, in dem Gott mit dem Teufel um ihre Seele kämpfte (womit zum ersten und einzigen Mal das Motiv des Spiegels mit dem des Traumes verbunden wird): „Einer war nur das Spiegelbild des anderen. Aber ich habe vergessen, wer.“ (S. 203) Im nächstfolgenden Text bedenkt der Weltreisende den Satz, „daß diese Erde nur die unendlichen Formen und Kräfte des Alls widerspiegelt wie eine blanke Silberkugel“ (S. 206). T XXV konfrontiert den Leser mit dem Bild der Trösterinnen, die sich so gleichen, „als seien sie nur eine einzige Frau, deren Bild in einer endlosen Reihe von Spiegeln auftaucht“ (S. 240). Der Clown in T XXIX schminkt seine Maskerade vor dem Spiegel ab, worauf „ein anderes Gesicht zum Vorschein [kommt]. Es ist noch viel unwirklicher, ein Niemandsgesicht [...]“ (S. 291) Er denkt später: „[D]ie Freiheit ist uns immer einen Schritt voraus wie eine *Luftspiegelung* [...]“ (S. 299; im Original kursiv gesetzt)

<sup>1388</sup> Ludwig: *Was du ererbt von deinen Vätern hast*, S. 211.

<sup>1389</sup> Ich berücksichtige nicht allenfalls sekundär relevante Stellen, etwa wenn von „ein[em] untersetzte[n], rotgesichtige[n] Mann mit spiegelnder Glatze“ (S. 79; T VIII) die Rede ist oder von Stufen, die „spiegelblank“ (S. 276; T XXVIII) sind.

<sup>1390</sup> Vgl. darauf: „Von Zeit zu Zeit, wenn die Ermüdung ihn zwang, wechselte er die Position, sich abermals in das seitenverkehrte Spiegelbild seines Spiegelbildes verwandelnd.“ (S. 62) „Von Zeit zu Zeit, wenn die zunehmende Ermüdung ihn zwang, wechselte er die Haltung, sich von neuem in das seitenverkehrte Spiegelbild seines gespiegelten Spiegelbildes verwandelnd.“ (S. 63) „Er begann nachzurechnen, wie oft er sich wohl schon in sein Spiegelbild und das Spiegelbild seines Spiegelbildes verwandelt haben mochte [...]“ (S. 64) „Von Zeit zu Zeit, wenn die Erschöpfung ihn zwang, wechselte er die Pose, sich zum wer weiß wievielten Male in sein Spiegelbild verwandelnd.“ (S. 65)

Interessant ist in dem Zusammenhang daran zu erinnern, dass Iser in *Das Fiktive und das Imaginäre* auch auf eine Spiegelmetaphorik zurückgreift, um Literatur im Allgemeinen zu beschreiben, wie in dieser Arbeit im Kontext der Mimesis diskutiert wurde. Aber wie der Titel des Werkes bei Ende auf einen Prozess aufmerksam macht und nicht auf die Abbildfunktion, so legt auch Iser den Akzent auf den Vorgang des Spiegelns. Die nach Iser einer transzendentalen Bestimmung entzogene Spiegelwelt der Literatur ist zwar „gleichsam zu uns her ‚aufgebrochen‘, dem Betrachter freigegeben. Und doch geht [S. 468] sie nirgends in die wirkliche Welt über“<sup>1391</sup>. Was hier allgemein formuliert ist, gilt im Besonderen für Endes sich als Spiegel ausweisendes Werk, das die Alltagsrealität des Lesers in einem ähnlich starken Maß verfremdet widerspiegelt wie der Traum, so dass in diesem Bereich „alles zurückgeworfen, gebrochen, ineinander- und ausgespiegelt wird“<sup>1392</sup>.

Dem Spiegel-Motiv verwandt ist das – häufig beunruhigende – Doppelgänger-Motiv, „ein charakteristische[s] Produkt der Romantik, das besonders häufig in den Werken E.T.A. Hoffmanns vorkommt“<sup>1393</sup>. Weiter oben wurde bereits behandelt, wie Atréju als „Doppelgänger“ Bastians zu verstehen ist: „Im Zauberspiegel erkennt sich Atréju als Bastian [...] Doch das Spiegelbild ist unendlich, da sich Bastian, als Leser des Buches im Buch, durch Atréjus Augen selber spiegelt.“<sup>1394</sup> Im *Spiegel im Spiegel* tritt das Doppelgänger-Motiv gleichfalls auf, so etwa in der unerklärlichen Verdoppelung der Ehefrau Hanna in T XVII. Unüblich ist hier allerdings, dass eine Identifizierung eigentlich grundsätzlich unmöglich anmutet. Erst heißt es: „Ihr Gesicht erschien mir wie ein weißer Fleck.“ (S. 150)<sup>1395</sup> Später: „Die beiden schüttelten sich die Hände wie alte Freundinnen, die sich nach langer Zeit wiedertreffen, und es war, als blicke jede der beiden in einen Spiegel: zwei vollkommen gleiche weiße Flecke!“ (ebd.) Der Vorgang als solcher wird abermals nicht erklärt. Am markantesten hingegen ist die Doppelung, die sich anhand von T I ergibt, in welcher der Rezipient selbst Hor als sein „Alter Ego“ wiedererkennen kann. Das Ende des Buches entwickelt hieraus eine Perspektive, zu der sich auch bei Iser wichtige, dort allgemein formulierte Gesichtspunkte finden. In *Das Fiktive und das Imaginäre* beschreibt er „ein[en]

<sup>1391</sup> Eugen Fink zitiert nach: Iser: *Das Fiktive und das Imaginäre*, S. 467f.

<sup>1392</sup> Ebd., S. 146.

<sup>1393</sup> Stoyan: *Die phantastischen Kinderbücher von Michael Ende*, S. 141.

<sup>1394</sup> Ludwig: *Was du ererbt von deinen Vätern hast*, S. 212.

<sup>1395</sup> Zuvor war es ihm nicht möglich, die Metzger an ihren Gesichtern auseinanderzuhalten bzw. wiederzuerkennen, was dem Leser als Wahrnehmungsschwäche erschien. In diesem Zusammenhang ist interessant, dass der Begleiter des Bräutigams in T XIII als „Mann ohne Gesicht“ (S. 132) bezeichnet wird, während das Antlitz der Braut hinter einem Schleier wie von Nebel „fast [...] verborgen [ist], um so deutlicher aber sind ihre langen, schmalen Glieder zu sehen, ihre Schenkel, ihre kleinen Brüste, ihr flacher Leib und der Nacht-[S. 133]schatten ihres Schoßes“ (S. 132f.). Auch dies deutet auf das Problem der Identitäts-Irritation und ist zugleich Beispiel der Typenhaftigkeit der individualitätslos gezeichneten Figuren. (vgl. Kap. 10.3, in dem ich auf das Thema Ich-Dissoziation bzw. Depersonalisierung zu sprechen komme)

Zustand, der ihn [= den Menschen; B.S.] bis in den Traum hinein schöpferisch werden läßt, ohne je im Hervorbringen mit sich selbst zusammenzufallen<sup>1396</sup>; den schon an anderer Stelle in dieser Arbeit thematisierten Zustand nämlich, dass ihm sein eigener Anfang und sein eigenes Ende ebenso unverfügbar anmuten wie er sich selbst, weshalb er sie durch Fiktion zusammenzuschließen und sich durch Inszenierung zu entwerfen bzw. zu ergründen sucht. Dies liegt zugleich in der Prophezeiung, die dem „Helden“ in der letzten Traumvision gemacht wird. Er werde von Gestalt zu Gestalt, von Bild zu Bild schreiten, ohne dass er sich am Ende selbst hätte, weil er, sich schließlich in den Gesuchten verwandelt habend, ein anderer geworden sein wird. Umgekehrt betrachtet kann man in dieser tragisch anmutenden Erfahrung aber auch gegen alle beunruhigenden Aspekte ein Potenzial erkennen, nämlich einen Hinweis auf „die ungeheure Plastizität des Menschen“<sup>1397</sup>. Um ausführlicher auf Iser's allgemein gemeinte Ausführungen in *Das Fiktive und das Imaginäre* zu rekurrieren, seien einige Zitate beigebracht: „Nie endgültig bei sich zu sein wird dem Menschen zum Anlaß, im Spiegel seiner Möglichkeiten immer anders zu sein.“<sup>1398</sup> Diese „[sind] gerade deshalb unbegrenzt [...], weil er durch sie nicht zu sich selbst [S. 506] findet“<sup>1399</sup>. Zudem ist ihnen eigen, dass sie „nicht von vornherein eine bestimmte Kontur besitzen; denn das hieße, einer solchen Selbstentfaltung vorhandene Muster aufzuprägen“<sup>1400</sup>. Scheinbar paradox ist der Gedanke, den Iser mit dem Umstand verknüpft, dass der Mensch sich in dieser „unendliche[n] Spiegelung seiner selbst“<sup>1401</sup> zuschauen kann: „Nur inszeniert kann der Mensch mit sich selbst zusammengeschlossen sein [...].“<sup>1402</sup> Und ebenso paradox scheint die sich aus alledem ergebende Konsequenz, die allerdings etwas über das aussagt, was ihn unter allen Lebewesen – in seinem Menschsein also – wohl im Besonderen ausmacht: „Man selbst zu sein hieße dann, sich doppeln zu können.“<sup>1403</sup> So würde es gelten, „die Ent-[S. 406]faltung seiner selbst als Spiel zu verstetigen, und das gelingt vornehmlich im ständigen Herstellen und Aufheben hergestellter Welten“<sup>1404</sup>. Dies ist die Möglichkeit, die dem Leser im *Spiegel im Spiegel* in demonstrativer Weise geboten wird, beginnend damit, dass er von sich abrückt, indem er Hor als Inszenierung seines „Alter Ego“ erlebt. Das „Spiel als Interferenz treibt über die

---

<sup>1396</sup> Iser: *Das Fiktive und das Imaginäre*, S. 157.

<sup>1397</sup> Ebd., S. 505.

<sup>1398</sup> Ebd., S. 514.

<sup>1399</sup> Ebd., S. 505f.

<sup>1400</sup> Ebd., S. 405.

<sup>1401</sup> Ebd., S. 331.

<sup>1402</sup> Ebd., S. 515.

<sup>1403</sup> Ebd., S. 148.

<sup>1404</sup> Ebd., S. 405f.

Selbstabspaltungen der Psyche diese in ihr Anderswerden hinein“<sup>1405</sup>. „Denn wenn das Spiel des Textes als ‚Spiegelwelt‘ letztlich unbretbar ist, dann muß sich das Subjekt als Referenz löschen, um über die Schwelle zu gelangen.“<sup>1406</sup> Womöglich kann hierin ein Aspekt der wechselseitigen Aufhebung gesehen werden, über die Hor in T I reflektiert: „Werden wir einander aufheben wie Ja und Nein?“ (S. 14) Eine Besonderheit der Ausprägung des „Doppelgängertums“ im *Spiegel im Spiegel* ist, dass es sich über immer weitere Verschiebungen vom anfänglichen „Ur-“ oder Referenzbild fortreiben lässt.

Das „Buch im Buch“-Motiv wäre als eine weitere, spezielle Ausprägung des Spiegel-Motivs zu verstehen. Das bekannteste Beispiel bei Ende hierfür ist die Szene der Begegnung zwischen der Kindlichen Kaiserin und dem Altern vom Wandernden Berge.<sup>1407</sup> Diese „hermetische Geste par excellence“<sup>1408</sup> kommt, wie Stoyan aufgreift, auch bei den Romantikern (Jean Paul, Ludwig Tieck, Clemens Brentano) vor. Zu nennen ist zumal Novalis' *Heinrich von Ofterdingen*, dessen Protagonist beim Grafen von Hohenzollern jenes Buch erblickt, dessen Bilder er mit Stationen seines bisherigen Lebens identifiziert und als Vorausdeutungen der zukünftigen Begebenheiten erahnt. Laut Roman Hocke hat Ende die Vorstellung, „der Mensch existiere in Art eines Buches in zwei unterschiedlichen Welten“<sup>1409</sup>, schon zu einem sehr frühen Zeitpunkt beschäftigt und „spielt [...] als Schlüssel zu seinem labyrinthischen Erzählband *Der Spiegel im Spiegel* eine wichtige Rolle“<sup>1410</sup>. Spiegelt sich das Buch im Leser, so spiegelt es seinerseits mit diesem wiederum sich selbst – was natürlich auch umgekehrt gilt. Hier zeichnet sich im „Buch im Buch“-Motiv aber nicht ein damit bereits vollständig beschriebenes, statisches Verhältnis ab, sondern der Vorgang permanenter Selbstbespiegelung und Selbstzerlegung in die Facetten der Persönlichkeit. Auch drücken die eine Vielzahl an Leerstellen aufweisenden Texte nicht das Erlebnis der „Einheit“ bzw. „Ganzheit“ aus, sondern die Suche nach ihr, der verlorengegangenen, von der die moderne Lebenserfahrung bestimmt ist. Z.B. schweben in T IV nur einzelne Schollen wie Inseln durch

---

<sup>1405</sup> Ebd., S. 379.

<sup>1406</sup> Ebd., S. 479.

<sup>1407</sup> Ende verweist „auf jene Stelle aus *Tausend und eine Nacht*, wo plötzlich die Erzählung [...] zum Gegenstand der Erzählung wird und das Buch in äußerster Gefahr gerät, ad infinitum zu seinem Ausgangspunkt zurückkehren zu müssen“ (Ende: *Die Jagd nach dem Schlarg*, S. 140).

<sup>1408</sup> Uwe Japp zitiert nach: Stoyan: *Die phantastischen Kinderbücher von Michael Ende*, S. 135.

<sup>1409</sup> Ende: *Der Niemandsgarten*, S. 318.

<sup>1410</sup> Ebd. Hocke zufolge existieren „mehrere Versionen dieses Gleichnisses, vom Aphorismus bis hin zum ausformulierten Text“ (ebd.). In einer mit Schreibmaschine geschriebenen und mit handschriftlichen Korrekturen versehenen Fassung (vgl. ebd., S. 135f.) gebraucht Ende die anthroposophische Terminologie (Physischer Leib, Ätherleib, Astralleib, Ich, höheres Ich ...) nach der Wesensgliederkunde in Steiners *Theosophie*. Steiner selbst spricht am 08.10.1922 im *Pädagogischen Jugendkurs* von einem „nur in unendlicher Tätigkeit zu entziffernden Buch über die Welt. Und dieses Buch über die Welt heißt: ‚Mensch‘!“ (Steiner: *Geistige Wirkenskräfte*, S. 90)

den leeren Raum. Allerdings besteht Hoffnung, die verlorene Einheit einst wiederherzustellen, was die Gaukler in T VI antreibt.

Ein weiterer, wichtiger Motiv- und Themenkreis der Romantik, der bei Ende wiederkehrt, ist die Nachtseite der Welt. Die Romantiker werten die Bedeutung der Dunkelheit gegenüber dem aufklärerischen Symbol des Lichts der Erkenntnis auf, wobei sie „zwischen kühler, unangenehmer Finsternis und schützender, behaglicher Dunkelheit“<sup>1411</sup> differenzieren. In der neuen Auffassung kommt der „schöpferische Aspekt der Nacht und des Dunkeln“<sup>1412</sup> zur Geltung: „Novalis schrieb seine *Hymnen an die Nacht*, und E.T.A. Hoffmann verfaßte eine Reihe sog. *Nachtstücke*. Die Nacht wurde zum Sinnbild der Dichtung selber.“<sup>1413</sup> Die Parallele zur *Unendlichen Geschichte* zieht Ludwig, indem sie darauf aufmerksam macht, dass Bastian, nachdem er „in das Buch hineingezogen wurde, aus der Nacht heraus geboren [wird]. Die Rolle, die der Nacht bei Ende zukommt, ist die gleiche, die ihr die Romantiker zudachten: ‚Gebärerin einer neuen dichterischen Welt‘ zu sein.“<sup>1414</sup> Hinter dem Motiv der Nacht als Gebärerin mag das „Wohlbehagen [...] durch die unbewußte Assoziation des Menschen zu der vorgeburtlichen Geborgenheit im Dunkeln des Mutterleibes“<sup>1415</sup> mitschwingen. Mit dieser Situation wird auch Bastians Lage verglichen, als er sich in der Grube Minroud befindet. Er ist in den Worten des Erzählers „[ei]ngerollt wie ein ungeborenes Kind im Leib seiner Mutter“<sup>1416</sup>. Dieser Gang ins Erdinnere als Begegnung mit dem eigenen Unbewussten findet sich nach Ludwig schon im arabischen Märchenkreis, aber eben auch in der romantischen Überlieferung. Sie verweist hier nochmals auf das Zusammentreffen Heinrichs von Ofterdingen mit dem Bergmann und Einsiedler und nennt wiederum *Die Bergwerke zu Falun* aus Hoffmanns Feder – einen Text, „in dem Höhlen und Bergschächte als ‚geheimste Schatzkammern‘ der Natur bezeichnet werden“<sup>1417</sup>. Auch *Der Spiegel im Spiegel* wendet sich der „Nachtseite“ zu: dem Verborgenen, dem Verdrängten, dem Unbewussten; dies schon in T I, in welcher der Leser seinem „Doppelgänger“ begegnet, der ihn an der Grenze zur Nacht erwartet („ein immer gleiches Dämmerlicht umgibt ihn“, S. 11): „Hor wird nicht mit größerer Deutlichkeit zu Dir sprechen können, als sie jenen Stimmen eigen ist, die du kurz vor dem Einschlafen hörst. Und du wirst auf dem schmalen Grad [sic!]

---

<sup>1411</sup> Ludwig: *Was du ererbt von deinen Vätern hast*, S. 229.

<sup>1412</sup> Ebd.

<sup>1413</sup> Ebd., S. 228.

<sup>1414</sup> Ebd.

<sup>1415</sup> Ebd., S. 229.

<sup>1416</sup> Ende: *Die unendliche Geschichte*, S. 404.

<sup>1417</sup> Ludwig: *Was du ererbt von deinen Vätern hast*, S. 231.

zwischen Schlafen und Wachen das Gleichgewicht halten müssen [...]“ (S. 10). Aus dem Zustand der Dunkelheit entsteht in T XI auch die Umwelt des Niemannssohns.

Vor allem der aus der Dunkelheit des Schlafes geborene Traum ist für Ende eine wichtige Inspirationsquelle. Entsprechend von Novalis' Deutung des Traums als eine Schutzabwehr der sich gleichsam im kindlichen Spiel betätigenden Phantasie gegen des alltägliche Leben,<sup>1418</sup> verweist er in seinem Vorwort zur Neuausgabe der überarbeiteten *Spielverderber* auf den durch das Träumen geleisteten notwendigen Ausgleich zur Alltagswirklichkeit zur Erhaltung der seelischen Gesundheit. Neben dem poetischen Reiz, der Ende unterschiedliche Texte, vom Märchen *Das Traumfresserchen* bis hin zu Liedern wie *Liebestraum* aus dem *Trödelmarkt der Träume* schreiben lässt,<sup>1419</sup> hat das Träumen für ihn eine spirituelle Bedeutung. Er veröffentlicht im *Zettelkasten* nicht nur als „geträumt“ ausgewiesene Verse, sondern offensichtlich auch eigene Trauminhalte (z.B. über die Geburt Jesu), die ihm eine tiefere Botschaft zu enthalten scheinen.<sup>1420</sup> Dazu beschäftigt er sich mit der okkulten Literatur. In Rudolf Steiners Werk konnte er etwa dargestellt finden, dass im Traum- bzw. Schlafzustand der Mensch unbewusst wie von außen an der Herausbildung seiner höheren Wahrnehmungsorgane arbeitet und sich Möglichkeiten schafft, sich in der geistigen Welt bewusst zu bewegen, was im *Spiegel im Spiegel* in der zweiten Traumvision auftaucht, insofern dort von einem Initianten die Rede ist, der sich „unter der Anleitung seines Vaters und Meisters Schwingen erträumt [hatte]“ (S. 15).<sup>1421</sup> Zudem studiert Ende die kabbalistischen Abhandlungen des jüdischen Mystikers Friedrich Weinreb über das *Traumleben* und besucht dessen Kurse.<sup>1422</sup> Stark bewegt zeigt er sich von den autobiographisch durchsetzten Darstellungen Werner Zurfluhs über das luzide Träumen und sucht bei ihm Anregungen für seinen eigenen Weg. Ihn beschäftigt, ob dem Traum – bei aller subjektiven Prägung – auch eine objektive Realität beizumessen ist.

Generell arbeitet Ende, wenn man von dem Nachlass-Material ausgeht, den Traumbezug während des Entstehungsprozesses des Buches deutlicher heraus. In der T XXIX verwandten Adam Tümpel-Episode ist der Traumbezug z.B. noch nicht vorhanden. Er wird in

---

<sup>1418</sup> Sigmund Freud thematisiert diese Auffassung in seiner Traumdeutung. (vgl. Freud: *Traumdeutung*, S. 102)

<sup>1419</sup> Auch hier wird der Traum gleichsam zu einem „Spiegel im Spiegel“: „Er träumt, sie träumt, er träume, wie / sie grade träumt, er träume sie.“ (Ende: *Trödelmarkt der Träume*, S. 36)

<sup>1420</sup> Vgl. Ende: *Zettelkasten*, S. 278–280.

<sup>1421</sup> „Meditation, Konzentration und andere Übungen bewirken, daß die Seele sich für eine Weile zurückzieht von ihrer Verbindung mit den Sinnesorganen. [...] Und was sie bei der Versenkung in das Innere geleistet hat, das trägt seine Früchte zunächst im Zustand des Schlafes. Ist die Seele des Nachts vom Leibe befreit, so wirkt das in ihr fort, was durch die Übungen am Tage angeregt worden ist. Es bilden sich in ihr Organe, durch welche sie mit einer höheren Umgebung gerade so in Verbindung kommt wie vorher durch die äußeren Sinnesorgane mit der körperlichen Umwelt.“ (Steiner: *Die Stufen der höheren Erkenntnis*, S. 22)

<sup>1422</sup> Vgl. z.B. R. Hocke/Kraft: *Michael Ende*, S. 115.

der entsprechenden Theaterszene relevant, in der Sebastian kurz für einen Moment an der Wirklichkeit des (traumartigen) Geschehens zweifelt, doch erst in der Traumversion wird für den Clown der Zweifel an der „Realität der Wirklichkeit“ zum existenziellen Problem. Über die thematischen Traumbezüge wie hier in T XXIX oder in T II (= im Traum gebildete Schwingen) hinaus hat der Traum für den *Spiegel im Spiegel* auch insofern eine Bedeutung, als dass die Komposition sich an den Gesetzmäßigkeiten des Träumens orientiert, indem Bild aus Bild entsteht, wobei diese meist ebenso unkonkret bleiben wie die auftretenden Figuren. Wie die Träume selten einer linearen Handlung folgen, so kennt auch das Labyrinth viele, einander durchkreuzende Möglichkeiten des Weges.<sup>1423</sup> Die ungewöhnliche, oft den Gesetzen der Logik und Alltagserfahrung zuwiderlaufende Verschränkung von Motiven und Vorgängen evoziert Fragen nach der Bedeutung und des Zusammenhangs, ohne dass sich ideale Antworten aus dem Text ableiten ließen. Wie im Traum werden Raum und Zeit gleichsam „dynamisch“; Figuren, Motive etc. aus unterschiedlichen Epochen und Kulturkreisen treten gleichzeitig auf wie der Dschin und der Mann im Astronautenanzug in T XXV. Insgesamt stellt sich die Frage, ob nicht gerade der Traum als offene (d.h. nicht zielgerichtete und potenziell unendliche) Abfolge einzelner Sequenzen als mustergültiges Vorbild für die Handlungsanlage eines offenen literarischen Kunstwerkes zu sehen wäre? Nach T XXVI besteht die Kunst des Traumwandels gerade darin, dass „[m]an [...] sich alle Möglichkeiten offen lassen [muss]“ (S. 262). Klimek meint zudem, dass der traumartige Charakter der Texte ihre Vieldeutigkeit steigert, insofern sie wie Träume gelesen werden, die (zumindest für den Träumer) etwas bedeuten.<sup>1424</sup>

Auch im Briefwechsel zwischen Ende (München) und Zurfluh (Arosa) wird *Der Spiegel im Spiegel* in Beziehung zu den Erlebniswelten der Träume gesetzt. Ende schickt das Buch an Zurfluh, um deutlich zu machen, „daß der Umgang mit der Nichtalltäglichen [sic!] Wirklichkeit für mich durchaus kein Sonntagsspaziergang ist“<sup>1425</sup> (25.08.1988), und meint zu dessen Reaktionen am 01.09.1988: „[I]ch habe mich ganz ‚unendlich‘ über Ihren Brief zum *Spiegel im Spiegel* gefreut. Sie haben in allen Punkten den Nagel auf den Kopf getroffen, vor allem mit Ihren kritischen Anmerkungen.“<sup>1426</sup> Er bezieht sich damit auf die in zwei Briefen geäußerte Resonanz Zurfluhs, für den das Buch „klar von Redlichkeit und handwerklicher

---

<sup>1423</sup> Unter diesem Aspekt wäre ein Vergleich zu einem Autor wie Franz Kafka lohnend, dessen Texte in der Interpretation Beissners (vgl. Beissner: *Kafkas Darstellung des ‚traumhaften innern Lebens‘*), aber auch Erich Fromms (vgl. Fromm: *Märchen, Mythen, Träume*, S. 234–247), als „literarische“ Träume begriffen werden.

<sup>1424</sup> Vgl. Klimek: *Künstlerische Labyrinth*, S. 37f.

<sup>1425</sup> <http://www.oobe.ch/ende02.htm>.

<sup>1426</sup> Ebd.

Kunst in künstlerisch-poetischer Hinsicht<sup>1427</sup> (23.09.1988) zeugt. Im letztdatierten (27./28.08.1988) gibt der bis auf S. 66 des Buches vorgedrungene Zurfluh seiner Verblüffung Ausdruck: „Wenn ich Ihr Buch lese, dann ist es einfach so, als würde ich meine ‚eigenen‘ Träume lesen. Nur dass Sie sie andersartig zu Papier bringen [...]“<sup>1428</sup> Er fühlt sich in demselben Brief stark an jene Jahre erinnert, „in denen ich als Ich im besten Falle eine beobachtende Rolle zu übernehmen gewillt war und mich dabei gewissermassen weigerte, selbst als handelnde und verantwortliche Person in das imaginäre Theater einzusteigen“<sup>1429</sup>. Hieran schließt er auch seine Kritik an. Das Buch bleibe „zwischen Himmel und Erde hängen, [...] so, als weigerte es sich zu inkarnieren und eine Wechselwirkung einzugehen“<sup>1430</sup>. Dies führe „zu Unverbindlichkeiten, zu unzeitigem, ungreifbarem Wandel und entlässt schliesslich den Menschen aus der Verantwortlichkeit“<sup>1431</sup>. Zurfluh konstatiert das Fehlen „eine[r] kontinuierliche[n] Ich-Figur, die handelnden Gestalten sind multipersonal, wodurch der Effekt der Abruptheit entsteht, ja beinahe eine Art Zerissenheit [sic!]“<sup>1432</sup>. Der „rote Faden“ „läuft weder explizit noch implizit [...] über das Ich als Bewusstseinträger [sic!] bzw. als bewusste Wesenheit“<sup>1433</sup>, wodurch „die Schwerelosigkeit des Raumes [überwiegt] und manche Szenen [...] beinahe schon bedenklich tragisch [wirken]“<sup>1434</sup>. Zurfluh bemerkt zusammenfassend:

Es entsteht keine Informationsstrukturierung, weil der Kreis immer nur das beschreibt, was prinzipiell ausgespart bleibt. Im Zentrum des Orbits ist zwar für mich ein Ich auszumachen, aber dieses Ich leidet irgendwie. [...] es kommt zu einer repetitiven, beinahe zwanghaften Handlungsweise und dann auf dem Höhepunkt des Geschehens zu einem sprunghaften Wandel ohne jede Erinnerungs- und Kommunikationsmöglichkeit.<sup>1435</sup>

Zurfluhs in einem Brief vom 28.08.1988 vorgebrachte Deutung („dass für mich das verlorene/gesuchte Wort in der nächsten [T VI.; B.S.] Geschichte ICH heisst“<sup>1436</sup>) entspricht der von mir in dieser Arbeit vorgebrachten auch dahingehend, als dass Christus, auf den hier

<sup>1427</sup> <http://www.oobe.ch/ende04.htm>.

<sup>1428</sup> Auch Ende hatte Parallelen erkannt, was ihn von der Wahrheit von Zurfluhs Schilderungen überzeugte. Er schreibt am 11.08.1988 zudem, ihm kämen „bisweilen Ideen [...], die für mich die unbezweifelbare Evidenz von Erinnerungen haben, ohne daß ich freilich sagen könnte, wann und wo ich Erfahrungen dieser Art gemacht hätte“ (<http://www.oobe.ch/ende01.htm>), was an T I erinnert: „Hor träumt [S. 13] niemals, und eigene Erinnerungen besitzt er nicht. Und doch ist sein ganzes Dasein angefüllt mit den Schrecken und Wonnen von Erlebnissen, die nach der Weise plötzlichen Erinnerns seine Seele überfallen.“ (S. 12f.)

<sup>1429</sup> <http://www.oobe.ch/ende02.htm>.

<sup>1430</sup> Ebd.

<sup>1431</sup> Ebd.

<sup>1432</sup> Dies findet Zurfluh motivisch widergespiegelt. „Dann schweben [in T IV; B.S.] die Inseln weit getrennt voneinander als vereinzelt dahingleitende Bahnhofs- bzw. Bankkathedralen aneinander vorbei [...]“ (ebd.)

<sup>1433</sup> Ebd.

<sup>1434</sup> Ebd.

<sup>1435</sup> Ebd. Was sich also im Hinblick auf die Leserbeteiligung durchaus produktiv auswirken mag, wird von Zurfluh als möglicher Ausdruck der persönlichen Problematik des Autors erwogen.

<sup>1436</sup> Ebd.



scheinbar angespielt wird, in der Anthroposophie die Ich-Kraft repräsentiert.<sup>1437</sup> Zurfluh zeigt überdies interessante Entwicklungszusammenhänge zwischen den Traumvisionen auf. Mit der X. kommen für ihn, wie er in diesem Brief erklärt, „ganz massiv kollektive Kräfte ins Spiel“<sup>1438</sup>, und er meint: „Eine unglaubliche und schrecklich geradlinige Logik liegt in diesen Geschichten.“<sup>1439</sup> Zurfluh wendet sich schließlich T X zu: „Das Ich ist (statt dessen) nunmehr Zentrum einer (Ober)Fläche – bis zu dem Moment, wo die grosse Erschütterung stattfindet und das Ego dem (wahren) ICH begegnet!“<sup>1440</sup> Ende reagiert am 11.09.1988 auf Zurfluhs Briefe mit den Worten, dass er ihm „wirklich ganz große Freude gemacht“<sup>1441</sup> gemacht habe, denn „[m]it so viel Verständnis hat gewiß bisher noch niemand den *Spiegel im Spiegel* gelesen“<sup>1442</sup>, aber er macht auch geltend, dass es ihm nicht so sehr um Autobiographisches oder den Versuch geistige Welten zu beschreiben, sondern vorrangig um künstlerisch-formale Fragen gegangen sei. Er habe erzählend Entwicklungen anderer Kunstformen nachvollziehen wollen, nämlich etwas als für sich selbst stehend Wirksames zu schaffen: „Ich wollte versuchen, Geschichten zu schreiben, die man lesen sollte, wie man moderne Musik hört oder wie man ein Mobile von Calder betrachtet.“<sup>1443</sup> Zurfluh rät jedoch am 16.09.1988, die Texte nicht unter ästhetischen Gesichtspunkten zu betrachten, sondern als ob sie Träume seien bzw. als hätte er „die Geschichten einzig und allein aus dem Bedürfnis heraus geschrieben, sich selbst eine ungeheuer wichtige Mitteilung zu machen“<sup>1444</sup>. Gleichwohl sind es keine Traumdokumente, sondern literarisch gestaltete Träume oder traumartige Phantasien.

Zur „Nachtseite“ der Welt gehört auch das im Vergleich mit dem Denken als dunkler empfundene bzw. unbewusster verlaufende Fühlen bzw. die Intuition. Ludwig erkennt in der in *Momo* beschriebenen Wahrnehmung der Zeit durch das eigene Herz eine Aufwertung desselben gegenüber den äußeren Sinnesorganen und entdeckt „[i]n dieser Priorisierung [...] erneut Gedankengut der Romantik; es ist Antwort und Reaktion auf die wissenschaftlich-materialistischen Lehren der Zeit damals und heute“<sup>1445</sup>. Eine Stelle, in der auch im *Spiegel im Spiegel* eine Priorität des intuitiven Verstehens gegenüber dem begrifflich-differenzierenden Erfassen zum Ausdruck kommt, ergibt sich in T XXII, in der es um ein

---

<sup>1437</sup> Steiner erklärt, dass „Christus makrokosmisch das ist, was unser Ich mikrokosmisch ist und für uns Menschen bedeutet“ (Steiner: *Das esoterische Christentum*, S. 150); vgl. Kap. 11.2.

<sup>1438</sup> <http://www.oobe.ch/ende02.htm>.

<sup>1439</sup> Ebd.

<sup>1440</sup> Ebd.

<sup>1441</sup> Ebd.

<sup>1442</sup> Ebd.

<sup>1443</sup> Ebd.

<sup>1444</sup> <http://www.oobe.ch/ende04.htm>. Es dürfe zudem nicht als versteckte Motivation ins Spiel kommen, übersinnliche Erfahrungen nur für die Kunst nutzen zu wollen, auch müsse er vergessen, was er bislang an Theorien in sich aufgenommen habe. (vgl. Brief Zurfluhs vom 28.09.1988, ebd.)

<sup>1445</sup> Ludwig: *Was du ererbt von deinen Vätern hast*, S. 96.

nichtbegriffliches Verstehen rätselhafter Bildarrangements und der dabei vernehmbar werdenden Worte geht: „Er [= der Weltreisende; B.S.] fühlte, daß etwas in seinen Tiefen deren Sinn verstanden hatte, allein, es gelang ihm noch nicht, sich dieses Verständnis zu Bewußtsein zu bringen.“ (S. 212)<sup>1446</sup> So wie der Weltreisende im Anblick rätselhafter bildhafter Szenarien in sich die – nicht rational auslegbare – verbalisierte Ahnung ihrer Bedeutung aufsteigen fühlt, kann es dem Leser der Texte bzw. dem Betrachter der Bilder Edgar Endes ergehen: „Wir haben das Gefühl eines intuitiven Verstehens der irrealen Szenen, ohne doch sagen zu können, [...] welchen Sinngehalt dieses Verstehen hat; es entzieht sich unseren gedanklichen Erklärungsmustern.“<sup>1447</sup> So wäre es das Buch an sich, das vom Leser weniger ein begriffliches, denn ein intuitives Verstehen erforderte.

Ebenfalls zur Nachtseite der Welt – zum Geheimnisvollen, das Begriffliche Übersteigende – zählen die Religionen, namentlich in ihren mystischen Aspekten. Die Romantiker haben vielfach gerade im auf Jesus Christus fußenden Glauben einen wichtigen Anregungsquell gefunden, was insbesondere für Novalis gilt, etwa im Kontext seines Ideals eines durch ein erneuertes Christentum geeinten Europas oder seiner Abendmahl-Metaphorik in den *Hymnen an die Nacht*. Auch für Edgar und Michael Ende lag hier ein inspirierendes Moment ihrer Kunst. Edgar Ende integriert „in allen Werkphasen Details christlicher Ikonographie, doch er bezieht sie in eine weit größere ganzheitliche anthropologische Sehensweise ein“<sup>1448</sup>, bemerkt Murken. Und Boccarius schreibt über den Schriftsteller, dass er nie Atheist noch Mitglied einer Religionsgemeinschaft gewesen sei, aber „ohne den Gekreuzigten nicht leben [könnte]“<sup>1449</sup>. Schon das Titelbild der Erstausgabe des *Spiegel im Spiegel* lässt Christus als Figur im Fensterkreuz assoziieren, wie später der scheinbar das Mal eines Nagels in der Handwurzel aufweisende Fremde in T X und schon zuvor die Erscheinung in T VII: „Darauf habe er [= der Zeuge, B.S.] zum Himmel geblickt und in der Dunkelheit ein Seil ausmachen können, welches quer über das gesamte Feld gespannt gewesen [S. 76] sei und an welchem eine menschliche Gestalt in gekreuzigter Haltung gehangen habe.“ (S. 75f.). Das geheimnisvolle, vergessene „Wort, durch das alles mit allem zusammenhängt“ (S. 70), in T VI, das an das berühmte „Zauber-Wort“ der Romantik im Sinne von Eichendorffs erinnert, korrespondiert nun mit der Christus-ähnlichen Figur, insofern dieser ebenfalls eine verbindende Funktion zugewiesen wird, denn es könne sein, dass „die Gestalt selbst als

---

<sup>1446</sup> Wunschlos soll er letztlich gar „das Unsichtbare schauen und das Schweigende vernehmen“ (S. 215).

<sup>1447</sup> Wandschneider: *Die zwei Gesichter der Wirklichkeit*, S. 15.

<sup>1448</sup> Vgl. Murken: *Die Transformation visionärer Utopien*, S. 22.

<sup>1449</sup> Boccarius: *Michael Ende*, S. 220. Ende glaubt „an den Gott Abrahams und Isaaks und an den Gott, von dem im Neuen Testament die Rede ist“ (zitiert nach: Kaminski: *Michael Endes Rudolf Steiner Rezeption*, S. 54; ein Beleg des Zitats wird nicht angegeben).

Verbindungsstück ausgespannt gewesen sei“ (S. 76). Damit wiederum eröffnet sich eine Interpretationsmöglichkeit des verlorenen Wortes als „Logos“ im Sinne des Johannes-Evangeliums, nach dessen Prolog (Joh 1,1–18) alles durch das Wort entstanden (und ergo in ihm verbunden) sei.<sup>1450</sup> So stellen die Texte, sich wechselseitig reflektierend, für den Leser möglicherweise überraschende Bezüge her und erlauben ihm neue Sichtweisen auf das vertraute Repertoire. Dabei kommt aber auch die moderne, von zunehmender Skepsis geprägte Bewusstseinshaltung zum Ausdruck: Als „Zeugen“ werden gemäß des Johannes-Prologs diejenigen bezeichnet, die das Wort im Fleisch bzw. das Licht in der Finsternis scheinen gesehen haben. In T VII freilich ist der zu Protokoll gebende „Zeuge“ nicht mehr der „Überzeugte“ – er ist sich auch über die Bedeutung dessen, was er mit eigenen Augen sieht, nachdem die Lichtträger getötet wurden und ihre Fackeln verlöschten, im Unklaren: Die Mörder tauchen ihre weißen Kleider in das Blut der Getöteten. Auch der Zeuge fühlt sein Kleid schwerer werden von Blut. Eine Deutung hierzu könnte sich aus dem Austausch ergeben, den Ende in seinen letzten Lebensmonaten mit Johannes Lenz hatte. Er wusste da die zentralen Fragen von Mt 22 zu entwickeln, wonach nur diejenigen zur Hochzeit mit dem Bräutigam zugelassen sind, die ein weißes Gewand tragen. Dies bedeute, man müsse die innere Bereitschaft mitbringen zur Verwandlung, zur Hochzeit der Seele mit Christus.<sup>1451</sup> Um aber festzustellen, wie genau es um die Gestalt in Kreuzeshaltung am Himmel beschaffen gewesen sei, „sei es, wie der Zeuge versichert, zu dunkel gewesen“ (ebd.). So ist die Identifikation mit Christus nicht zweifelsfrei. Anstelle eines Bekenntnisses (= eindeutige Botschaft) steht die Thematisierung ihres Fragwürdigwerdens (= mehrere denkbare Interpretationen). Gemäß Iser halten hier die jeweiligen Elemente „den Hintergrund parat, dem sie entnommen worden sind. Gleichzeitig aber setzt die neue Umgebung die Beziehungsfähigkeit der wiederkehrenden Normen bzw. der Konventionsbestände frei, die im alten Kontext durch ihre Funktion gebunden waren.“<sup>1452</sup> Der mögliche neue Sinn, der anstelle der durchgestrichenen, tradierten Bedeutungen rückt, erscheint dabei noch „leer“.

Auch die Abendmahl-Metaphorik des zentralen christlichen Sakraments der (Blut-)Kommunion kommt im Buch wiederholt vor, so in Gestalt des Kelches, der von dem priesterlichen Alten im Gefolge seiner „Ministranten“ in T XXVIII schließlich dem blutarmen

---

<sup>1450</sup> Dieser augenfällige Bezug wird auch in Sedlářová: *Michael Ende*, S. 38, angesprochen, sollte aber auch im Kontext der übrigen Texte gesehen werden, die ihn unterstreichen.

<sup>1451</sup> Diese Interpretation entspricht der Lesweise von Johannes Lenz' Vater, Eduard Lenz: „Im Schatten des Todes geschehen alle Ereignisse und ertönen alle Worte des Evangeliums nach Matthäus von seinem 22. Kapitel an. [...] [S. 269] Was den Menschen aurisch umhüllt, ist das Gewand sei-[S. 270]ner Seele. Diese Seelenaure muß für den Eintritt in die geistige Welt vorbereitet werden.“ (E. Lenz: *Gelebte Zukunft*, S. 266–270)

<sup>1452</sup> Iser: *Der Akt des Lesens*, S. 116.

unsterblichen Diktator in Erweisung des letzten Dienstes gereicht wird; die christus-ähnliche Gestalt in T X gibt sich denn auch als Blutsbruder des Angesprochenen zu erkennen. Der Bezug ist zudem deutlich, wenn im pervertierten Ritual der Wundersamen Geldvermehrung in T IV aus dem Tabernakel Geldscheine hervorquillen. Wo die positiven Werte des Religiösen mit Dämonisch-Fratzenhaftem konfrontiert werden, erscheinen sie aber im Kern so bedroht wie das Kindliche in T IV und T XXIV, wozu die Tötung der Lichtträger in T VII passt.<sup>1453</sup> Beides bedingt die „apokalyptische“ Grundstimmung des Werkes.<sup>1454</sup>

Auch in anderer Hinsicht weist das Buch Bezüge zu christlichen (und in der Romantik einflussreichen) Vorstellungen über die Welt- und Menschheitsentwicklung auf, namentlich im Hinblick auf die Lehre der drei Zeitalter. Dies gilt schon für Endes frühere Werke. Lena Otter schreibt etwa zu *Momo*, dass der Roman „sich [...] in nahezu zeitlosem Raum bewegt und das zyklische, triadische Geschichtsmodell der Romantiker übernimmt“<sup>1455</sup>. An dieses Zeitmodell knüpft sich wiederum die hohe Wertschätzung des Kindlichen, denn „die Romantiker [bezeichnen] das erste Zeitalter der Menschheit, die mythische Vorzeit, metaphorisch auch als ‚Kindheit der Menschheit‘, in der Vernunft und Intuition noch nicht auseinandergefallen sind“<sup>1456</sup>. Auf die Darstellung der heilen Vergangenheit folgt „eine bedürftige Gegenwart und zum Schluß die Heilung im Gewand des Wunderbaren“<sup>1457</sup>. Diese Vorstellung ist mit dem christlichen Geschichtsbild verwandt, welches teils Entsprechungen in heidnischen Gedanken findet. Dieses kennt die Idee eines urchönen Paradieses-Zustands, auf den die Phase der irdischen Entwicklung folgt und schließlich die Erneuerung der verlorenen Einheit mit Gott auf einer höheren Stufe. Die Idee des verlorenen bzw. wieder erlangten Paradieses tritt in Michael Endes Werk beachtlicherweise schon sehr früh auf. So schreibt er im April 1946 *Das Lied von der Sünderin Magdalena*, der gesagt wird: „Geh du ins Paradies, aus dem ich kam. / Es ist seit gestern mittag auf.“<sup>1458</sup> Und noch in seinem Spätwerk *Der Rattenfänger* träumt eine andere Magdalena vom Paradies, in welches die Kinder nach ihrem Auszug aus der kinderfeindlichen, sündhaften Welt offenbar gehen dürfen.<sup>1459</sup> Anklänge hieran sind auch im *Spiegel im Spiegel* zu finden, in dem das Paradies als ein unerreichbarer Ort erscheint, so in dem in Kontext meiner Nachlassauswertung

---

<sup>1453</sup> Das Motiv des Blutes greift die nächstfolgende Traumvision in der Gottesurteilsszene assoziativ wieder auf.

<sup>1454</sup> Das bedrohte (göttliche) Kind ist selbst ein apokalyptisches Motiv. In Kap. 12 der Offenbarung des Johannes wird es zu Gott entrückt, wo es sicher ist, während die Mutter vor dem Drachen in die Wüste flieht.

<sup>1455</sup> Otter: *Es wird einmal ...*, S. 3.

<sup>1456</sup> Ludwig: *Was du ererbt von deinen Vätern hast*, S. 243.

<sup>1457</sup> Stoyan: *Die phantastischen Kinderbücher von Michael Ende*, S. 93.

<sup>1458</sup> Ebd.

<sup>1459</sup> Von Prondczynsky sieht die Wurzeln des dreiphasigen Geschichtsdenkens bei Ende auch im Rosenkruzertum. (vgl. von Prondczynsky: *Die unendliche Sehnsucht nach sich selbst*, S. 25f.)

behandelten Gespräch zwischen Knabe und Mädchen in T XXVI und im Bericht des Mannes, der voll „Heimweh“ das Paradies suchte, bis er eine erschütternde Entdeckung machte. Was er sieht, ähnelt, wie folgender Auszug zeigt, der trostlosen Zivilisationswüste, dem vorangehenden Schauplatz von T XXIV:

„Mitten im Weltall“, sagt er in den großen Blick des Kindes [= des Knaben an der Hand des Dschin; B.S.] hinein, „gibt es eine Ringmauer aus undurchdringlicher Schwere. Über der Pforte stehen eingemeißelt die Worte: Der Garten Eden. Ich berührte die Gitterstäbe des verschlossenen Tores, und sie zerfielen mir unter den Händen zu [S. 245] Rost und Moder. Ich trat durch das Tor und sah vor mir eine endlose Landschaft aus Asche und Schlacke und in der Mitte einen riesenhaften versteinerten Baum [...]. Und während ich noch stand und schaute, regte sich etwas neben mir, und aus einem schwarzen Loch im Boden kroch wie eine Riesenspinne ein Wesen hervor. Ich konnte nur erkennen, daß es entsetzlich ausgetrocknet und entsetzlich alt war und riesige Flügel hinter sich herschleifte. Und das Wesen wälzte sich heran und schrie in einem fort: Kommt wieder! Kommt wieder, Menschenkinder! Und es raupte sich Fäuste voll Federn aus und warf sie nach mir. Ich wich vor ihm zurück, da begann es zu kreischen und zu lachen und schrie immer weiter: Ist doch niemand mehr da außer mir! Ich bin allein, allein, allein! – Da bin ich geflohen, ich weiß nicht wie und wohin, ob es nur eine Stunde war oder tausend Jahre.“ (S. 244f.)

Wir haben es hier mit einer alptraumhaften Verzerrung der Paradiesesvorstellung zu tun, die das Motiv des verdorrten (Lebens-?)Baumes einbezieht.<sup>1460</sup> Ob es sich aber tatsächlich um das Paradies handelt, ist fragwürdig.<sup>1461</sup> Eher spiegeln sich in diesem Bild die Zweifel und Ängste des modernen Menschen, einen solchen „Urzustand“ wiedererlangen zu können. Ein Moment der Hoffnung formuliert dagegen T VI, in der sich die Idee der dreiphasigen Weltentwicklung am deutlichsten niederschlägt: Einst vollführten die Angehörigen bzw. die Vorfahren der Teilnehmer des Gauklerzugs ein rituelles Schauspiel für das All, durch das die Welt zusammengehalten wurde (= harmonischer Urzustand), ehe deren Auseinanderfallen durch das Fehlen des entscheidenden Wortes begann. Die heutige Welt „[besteht] nur noch aus Bruchstücken [...], von denen keines mehr mit dem anderen etwas zu tun hat. [...] Und das Schlimmste ist, daß die Bruchstücke immer weiter zerfallen [...].“ (S. 70) Doch lässt sich eine Zeit erwarten, in der die Einheit durch die Wanderung der Gaukler erneuert sein wird.<sup>1462</sup>

Das triadische Geschichtsdenken findet sich im Übrigen schon bei E. Ende in dessen unveröffentlichtem Aufsatz *Tod und Auferstehung*, der die Anforderungen der Kunst an den

---

<sup>1460</sup> Im 2. Bild von Endes *Rattenfänger*, S. 24ff., erblüht ein toter Baum durch die Musik des Spielmanns.

<sup>1461</sup> Dies um so mehr, da seine Wahrnehmung in spezifischer Weise ebenso defizitär wie die Ausdrucksmöglichkeit der ihn Tröstenden eingeschränkt ist. Er erklärt blind zu sein, während sie sagt, sie sei stumm. Auf ihre Bemerkung, man sehe es ihm nicht an, entgegnet er: „Nein, nicht so. Nicht die Augen.“ (S. 241) Darauf meint sie: „Bei mir ist es auch nicht der Mund, der stumm ist.“ (ebd.)

<sup>1462</sup> Ähnlich ist das Geschick Phantásiens in der *Unendlichen Geschichte*, das durch das Nichts allmählich zerstört und in neuer Gestalt wiederhergestellt wird.

Rezipienten neu bestimmt.<sup>1463</sup> Er stellt die Menschheitsgeschichte aus Perspektive des Künstlers dar und entwickelt hierbei zugleich einen neuen Tragikbegriff. Zunächst geht Edgar Ende von der Gegenwart aus und beschreibt das Befremden, das viele Zeitgenossen beim Betrachten moderner, abstrakter Kunst empfinden, erkennt jedoch in dieser die Dimension einer so zuvor nie dagewesenen künstlerischen Freiheit. Im Anschluss versucht er herzuleiten, wie es zu dieser Entwicklung kam und betrachtet den Menschen einerseits als mit seinem Leib in das Gebiet der Natur, andererseits mit seinem Denken in das Gebiet des Geistes hineinragend. Doch nur in der dazwischen befindlichen (eigentlich menschlichen) Sphäre der Persönlichkeit spiele sich Geschichte mit all ihrer Tragik ab und kehre nie dasselbe wieder. Hier auch verortet er die Kunst, die allein aus ihrem Werden verstanden und der nur in ihren Spitzen aktivierende Kraft zugeschrieben werden könne; eigentlich seien Kunstformen schon verbraucht, indem sie geschaffen wurden. Das Publikum folge den neuen Entwicklungen oft mit Verspätung, was für den Künstler nicht selten mit der Tragik des Nichtverstandenwerdens einhergehe – allerdings im Grunde erst seit der Renaissance, seit welcher der Künstler tatsächlich aus dem Individuellen schaffe. Vorher habe es diese Diskrepanz zwischen ihm und der Gesellschaft noch nicht gegeben, da beide eingebunden gewesen seien in ein gemeinsames religiöses Bezugssystem, das als verbindlich galt: „Mit zunehmender Bewusstheit entreisst der Mensch immer mehr und mehr den Gebieten der Natur und des Geistes [...] Wir sind ihr [= der Natur; B.S.] entschlüpft, haben das Paradies verlassen [...]“.<sup>1464</sup> Aber: „[K]ein Preis“, erklärt Ende, „ist zu teuer, dies zu erlangen: die Freiheit, die Per-[S. 5] [sic!] Persönlichkeit, und die Kunst als letzte freieste Aeusserung der Persönlichkeit.“<sup>1465</sup> Auf die vom Maler beschriebene Entwicklung der Menschheit durch die einzelnen Kulturepochen braucht an dieser Stelle nicht weiter eingegangen zu werden.<sup>1466</sup> Es reicht, zu sagen, dass aus seiner Sicht in der Entwicklung der Kunst das ursprüngliche, aus dem Instinkt heraus geschaffene „totale Bild“<sup>1467</sup> (vgl. Kap. 9.1) zerfällt und dagegen einzelne Elemente (z.B. die Form) sich verselbstständigen: „Seit der Renaissance gelang dem Bildinstinkt nicht mehr, Form und Inhalt zu einer Einheit zusammen zu fassen [sic!], man

---

<sup>1463</sup> Ein handschriftlich verfasster Essay namens *Kunst und Kunstgeschichte* (ebenfalls unveröffentlicht) entspricht diesem Aufsatz weitgehend.

<sup>1464</sup> E. Ende: *Tod und Auferstehung*, S. 4. Zudem entstand, wie der Maler sagt, auch „die Technik, die Unternatur“ (ebd.). Er greift hier einen Begriff Rudolf Steiners auf, der erklärt: „Das weitaus meiste dessen, was heute durch die Technik in der Kultur wirkt [...], das ist nicht Natur, sondern Unter-Natur. Es ist eine Welt, die sich nach unten hin von der Natur emanzipiert.“ (Steiner: *Anthroposophische Leitsätze*, S. 256)

<sup>1465</sup> E. Ende: *Tod und Auferstehung*, S. 4f.

<sup>1466</sup> In der Unterscheidung der Kulturepochen wird wiederum die Terminologie Rudolf Steiners verwendet, bei dem sich ebenfalls von einem dreigliederten Entwicklungsweg sprechen lässt, mit der Auferstehung Christi als Mittelpunkt ereignis der Weltgeschichte. (vgl. z.B.: Steiner: *Die Geheimwissenschaft im Umriss*, S. 273–286)

<sup>1467</sup> E. Ende: *Tod und Auferstehung*, S. 8.

lehnte einfach das Thema ab.<sup>1468</sup> Es entfiel die Rückkoppelung an das religiöse Sujet. Mit dem ersten abstrakten Bild, geschaffen von Kandinsky im Jahr 1908 in München sieht Ende die Kunst „fast bis auf den Nullpunkt“<sup>1469</sup> gelangt. Nur ist die Frage: Wie soll es nun weitergehen? Ende bestimmt den „Nullpunkt“ zugleich als „Ichpunkt“<sup>1470</sup>, denn aus dem Innersten heraus muss nun – nach Verlust der alten, natürlichen Welt – eine neue, menschliche Welt entstehen; ein Gedanke, der sich bei seinem Sohn in der *Unendlichen Geschichte* wiederfindet, deren Protagonist die tradierte mythisch-märchenhafte Welt, die dem Untergang anheimgefallen ist, aus sich selbst heraus neu erwachsen lässt und prägt.<sup>1471</sup> „Hier an diesem Punkt, der das Grab der Kunst zu sein scheint, ist auch gleichzeitig die Möglichkeit zur Auferstehung, denn der Kosmos, aus dem der Mensch kommt, kann sich in seinem Ich neu bilden, als von ihm gewollte Schöpfung.“<sup>1472</sup> Als einen der ersten Künstler, die diesen Nullpunkt durchschritten haben und eine neue Welt aufbauen, sieht Edgar Ende Paul Klee; auch den Surrealismus mit all seinen Mängeln will er so verstanden wissen, denn es drängen, wenn „der Mensch in die Tiefen seines Wesens hinuntersteigt, [...] zuerst die ungerufenen [sic!] die Dämonen, auf“<sup>1473</sup>. Doch „[n]ur an der Oberfläche, im Egoismus, wo sich Triebe und Leidenschaften, also Natur, in die Persönlichkeit hineinmischen, kann man von Subjektivismus reden. Aber hier ist nicht Kunst.“<sup>1474</sup> Und „[I]angsam beginnt der Mensch diese Welt zu beherrschen und das Dämonische zu verdrängen“<sup>1475</sup>. So dringt er zu einem Objektiven vor, oder besser gesagt, zu einem Ort, wo sein Innerstes zugleich mit dem Allgemeingültigen zusammenfällt, denn „alles Künstlerische birgt zutiefst die Gewissheit in sich, dass in den Gründen der menschlichen Seele des Ichs, [sic!] die Allgemeingültigkeit ihren Platz hat“<sup>1476</sup>. Der Weg hierhin gilt ihm aber als Reise zu „ein[em] unendliche[n] Ideal“<sup>1477</sup>, denn: „Die Schwierigkeiten, die durch die Subjektivität, durch die Vereinzlungen der jeweiligen Künstler entstehen, werden in der Zukunft nicht etwa abnehmen, sondern sich immer weiter steigern. Denn das totale Bild kann bis zu seiner absoluten Erfüllung immer nur

---

<sup>1468</sup> Ebd., S. 10.

<sup>1469</sup> Ebd., S. 11.

<sup>1470</sup> Ebd., S. 12.

<sup>1471</sup> Auch ein Künstlertyp wie Picasso ist für Edgar Ende „der an der Grenze mit dem Ich spielende Mensch, der dieses dauernd infrage stellt“ (ebd., S. 13), teils „rückwärts blickend, alter Stilelemente sich bedienend“ (ebd., S. 14), doch auch „vorwärtsdrängend, die Ratio zerstörend, dauernd jonglierend“ (ebd.). „Das von ihm oft dargestellte Bild des Gauklers, des Menschen, der zwischen Melancholie und lachender Ironie sich befindet, scheint ihn ganz zu repräsentieren.“ (ebd.) Michael Ende, für den der Gaukler auch im *Spiegel im Spiegel* das Tun des Künstlers treffend zum Ausdruck bringt, scheint Ähnliches im Blick zu haben.

<sup>1472</sup> Ebd., S. 13.

<sup>1473</sup> Ebd., S. 14.

<sup>1474</sup> Ebd., S. 15.

<sup>1475</sup> Ebd., S. 14.

<sup>1476</sup> Ebd.

<sup>1477</sup> Ebd., S. 15.

Stückwerk sein.<sup>1478</sup> Nach einigen durchgestrichenen Passagen folgt der Satz: „Immer ferner stehen sich die Menschen, und die Sprache des Einen wird dem Andern immer unverständlicher. [...] [S. 17] Jeder von uns ist ein Land, vielleicht sogar schon ein Erdteil, den anderen fremd in seiner innersten Form.“<sup>1479</sup> Hier nun kommt Edgar Ende wiederum auf jenes Wort zurück, „das so ungeschickt in eine Betrachtung zu passen scheint: Liebe“<sup>1480</sup>. Denn Liebe ist für Ende „die Kraft, die den Menschen befähigt, sich auszudehnen“<sup>1481</sup>, um sich schließlich so zu weiten, dass man auch den Anderen in der Ferne „umfasst und begreift“<sup>1482</sup>. So folgert er: „[M]an bedarf zum Begreifen der Kunst unsrer Zeit der grössten Aktivität [sic!] der man überhaupt fähig ist. Und das ist die Liebe.“<sup>1483</sup> So stellt der Verfasser die Forderung auf, dass heute „jeder Mensch [...] sich aus dem Mikrokosmos zum Makrokosmos erheben, sich ausdehnen [muss], bis er ihn umfasst. Oder wir fallen tiefer und tiefer in unsre Einsamkeit, bis endlich kein Mensch mehr den andren zu begreifen vermag, oder die Menschen wie Sterne ausgehen oder erfrieren.“<sup>1484</sup> Man könnte einwenden, dass Edgar Ende hier sich widersprüchlich zu seiner vom Sohn geteilten Auffassung äußert, dass es nicht darauf ankomme, die Botschaft zu verstehen, die der Künstler in sein Werk hineingelegt habe, doch „Verstehen“ bedeutet hier nicht das verstandesmäßige Auslegen einer eindeutigen Botschaft (bzw. die Entdeckung der „richtigen Interpretation“), sondern das Begreifen der Kunst als ästhetische Ausdrucksform bzw. besondere Form der Kommunikation, die sich auf innerweltliche Gegenstände bezieht. Das Augenmerk ist somit auf die Frage der spezifischen Gestaltung zu richten, nämlich wie sich das Individuum im Medium der Kunst schöpferisch verwirklicht, also auf die besondere Art der „Artikulation“. Eine zunehmende Individualisierung der Ausdrucksweisen steigert das Spektrum der Möglichkeiten, birgt aber auch die Gefahr, nicht mehr verstanden zu werden, in sich. „Liebe“ als höhere Form des Interesses vermag sich gemäß Edgar Ende in diese unterschiedlichen „Sprachen“ hineinzusetzen und das Kunstwerk als solches zu erfassen, d.h. sich ihm zu öffnen, was einer Erweiterung der eigenen Perspektive gleichkommt.<sup>1485</sup> Auch hier ist das dreiphasige Schema erkennbar: ursprünglicher (instinktiver) Zustand der Einheit/Durchgang durch die „Gottesferne“/bewusste Wiederverbindung mit dem Ganzen.

---

<sup>1478</sup> Ebd.

<sup>1479</sup> Ebd., S. 16f.

<sup>1480</sup> Ebd., S. 17.

<sup>1481</sup> Ebd.

<sup>1482</sup> Ebd.

<sup>1483</sup> Ebd.

<sup>1484</sup> Ebd.

<sup>1485</sup> Gerigk erklärt mit Schleiermacher in diesem Sinne, es komme nicht auf das Verständnis des Autors als Individuum, sondern auf „die Eigenart der gestalteten Sache“ (Gerigk: *Lesen und Interpretieren*, S. 27) an.



### 10.3 Bezüge zur Moderne

Nachdem nun der Zusammenhang des *Spiegel im Spiegel* mit der Romantik evident geworden ist, sollen hier ergänzend Bezüge skizziert werden, die das Buch mit der Literatur der Moderne verbinden. Daraus ergeben sich weitere Aufschlüsse zu einzelnen Aspekten der Leserwirkung und der Offenheit des Werkes. Mit dem schillernden Begriff der Moderne bezeichne ich im Folgenden jene literarischen Neuentwicklungen, die sich im Ausklang des 19. und vor allem zu Beginn des 20. Jahrhunderts gezeigt haben. Dabei sollte nicht übersehen werden, dass wir es bei ihr – bei aller Innovation und Abgrenzung – nicht durchgehend mit einem radikalen Bruch mit den älteren künstlerischen Bestrebungen und Ausdrucksformen zu tun haben. Zwar ist die nie zuvor in dieser Radikalität aufgetretene Tendenz zu erkennen, tradierte Formen zu destruieren,<sup>1486</sup> aber bereits die Romantik markiert den Zeitpunkt, ab dem „das Verhältnis [...] zwischen künstlerischer und bürgerlicher Welt durch eine grundsätzlich gegebene Spannung bestimmt [war]“<sup>1487</sup>, wie Helmuth Kiesel in seiner *Geschichte der literarischen Moderne* bemerkt. Außerdem lässt sich sagen, dass sowohl die Moderne als auch die Romantik in ihren progressiven Anfängen Zukunft antizipieren wollten. Die zu konstatierenden Verwandtschaften beginnen vermutlich bereits mit der prononcierten Verwendung des Begriffes „Moderne“ selbst.<sup>1488</sup> Zwar ist nicht zweifelsfrei, dass diese Wortform um 1800 erstmals bei Friedrich Schlegel auftauchte, wie Kiesel erörtert, jedoch macht er darauf aufmerksam, dass „[i]n nicht wenigen Studien [...] die These ver-[S. 22]treten [wird], daß die literarische Moderne mit der Romantik begonnen habe“<sup>1489</sup>, und verweist auf Hermann Bahr, demzufolge „[d]ie Moderne [...] als ein Prozeß [erschien], in

---

<sup>1486</sup> Diese Destruktion sollte nicht als Selbstzweck angesehen werden, denn mit dem Absurden oder Nonsensischen ist im Dadaismus z.B. die Intention verbunden, indirekt die Werte und den Sprachgebrauch der bürgerlichen Gesellschaft zu kritisieren.

<sup>1487</sup> Kiesel: *Geschichte der literarischen Moderne*, S. 44.

<sup>1488</sup> Die Perspektive sollte hier allerdings auf synchrone, nicht der Romantik zuzurechnende Werke erweitert werden, um Einseitigkeiten zu vermeiden. Zu beachten ist nicht zuletzt Goethes Roman *Wilhelm Meisters Wanderjahre*, der anhand verschiedener Schicksale exemplarisch ausgestaltet, wie die neueren Entwicklungen dem Menschen eine immer stärkere Spezialisierung zugunsten einer nützlichen Einbindung in die Gesellschaft abverlangen. In diesem Werk zeigen sich durchaus innovative, auf die Moderne vorausweisende Ansätze, wie Günter Saße in *Auswandern in die Moderne* darlegt. Unter Rückgriff auf Goethes eigene Aussagen werden Aspekte hervorgehoben, denen „die Suspendierung jener Sinndogmatik gemeinsam [ist], die suggeriert, es gebe einen von verlässlichen [S. 25] Erzählinstanzen legitimierten ästhetisch geschlossenen Horizont“ (Saße: *Auswandern in die Moderne*, S. 24f.). Dies besagt indes nicht, der Text sei „nur eine Partitur, die sich erst in den verschiedenen Lektüreakten zur vollen Sinnhaftigkeit konkretisiert“ (ebd., S. 25). Man könne zwar feststellen, dass „die offene Form des Romans mit ihren komplexen Überlagerungen unterschiedlicher narrativer Instanzen, der Aufhebung jedes fortlaufenden Erzählens, der mangelnden Integration über einen zentralen Helden und der Präsentation verschiedenster Textsorten mit differierenden Authentizitätsgraden Leserirritationen hervor[ruff]“ (ebd., S. 26). Doch es entstehe ein inhaltlich nicht genau fixierbarer Sinn, der von den „entfalteten Problemfeldern“ (ebd.) her zu erfassen ist. Obige Punkte wären auf den *Spiegel im Spiegel* übertragbar, in welchem man sogar unterschiedliche Textsorten ausmachen könnte, wenn man etwa die verschriftlichte Rede Hors (T I), den Bericht über eine religiös geprägte Gesellschaft (T XII) und das Zeugenprotokoll (T VII) als solche verstehen will.

<sup>1489</sup> Kiesel: *Geschichte der literarischen Moderne*, S. 21f.

dem sich die Erkenntnisinteressen vom Äußeren aufs Innere verlagerten und die Darstellungsmittel entsprechend modifiziert wurden<sup>1490</sup>. Sicherlich lässt sich sagen, dass die Romantiker die Bedeutung des Innenlebens des Subjekts ebenfalls entschieden aufwerteten, allerdings mit einem durchaus metaphysischen Bezug. Hierin überschritten sie das Paradigma der Aufklärung, die sie in kritischer Reflexion über ihre Einseitigkeiten und Begrenzungen bzw. über sich selbst hinausführen wollten. Die Moderne hingegen zeigt sich stärker durch den Zeitgeist einer materialistisch ausgerichteten Wissenschaft geprägt, von deren Ergebnissen und Hypothesen sie vielfach inspiriert wurde. Und so wird auch das Innenleben aus dieser Perspektive zum Objekt des Interesses.<sup>1491</sup>

Dies zeigt sich z.B. an Folgendem: Als wesentliches Charakteristikum der Moderne führt Kiesel zunächst „das Distanzgefühl gegenüber einer auf Nachahmung der Antike eingeschworenen Kulturtradition“<sup>1492</sup> an und benennt „ein Repertoire an poetologischen Vorstellungen und Formen, die in der späten Moderne wieder auftauchten“<sup>1493</sup>, wobei er insbesondere „dem Leitwort ‚Entgrenzung‘“<sup>1494</sup> besondere Beachtung schenkt, wie sie z.B. durch Rausch hervorgerufen werden kann. Mit dem Motiv der Entgrenzung verbindet sich aber vor allem die Auffassung, dass das Ich ebenso wie der Körper keine „unteilbare“ Einheit darstellt, sondern sich aus durchaus unterschiedlichen Empfindungskomplexen zusammensetzt, denen keine ewige Dauer zugeschrieben wird. Diese Auffassung wurde in wirkungsgeschichtlich bedeutsamer Form in Ernst Machs *Analyse der Empfindungen* aus dem Jahr 1904 publiziert, worauf Kiesel wiederholt zu sprechen kommt, und fand weitere Nahrung durch Sigmund Freuds Tiefenpsychologie, in der das Ich bekanntlich nicht mehr als „Herr im eigenen Haus“ gesehen wird. Das konsistente Ich erschien mithin als reine Fiktion, was für die Literatur die alten Motive der inneren Zerrissenheit und des Doppelgängers unter neuen Vorzeichen interessant machte.<sup>1495</sup> Dadurch wurde auch die Unterscheidung zwischen Subjekt und Objekt bzw. zwischen Ich und Welt weniger absolut. Kiesel bemerkt zu Charles Baudelaires Werk angesichts der Vertauschbarkeit von Farben und Tönen: „Mit der

---

<sup>1490</sup> Ebd., S. 30. In diesem Zusammenhang ist darauf zu verweisen, wie die Moderne sich zunehmend vom Naturalismus abhob, indem sie Strömungen wie den Surrealismus hervorbrachte, die das Innere fokussierten. Allerdings sind auch Bewegungen wie der Futurismus, der die technisierte Zivilisation verherrlichte, also insofern stark dem Äußeren zugewandt war, nicht zu übergehen.

<sup>1491</sup> Jedoch gilt auch, dass „[d]ie Entfaltung des Weltbilds der Neuzeit [...] von vielerlei okkultistischen und spiritistischen Bewegungen begleitet [wurde]“ (ebd., S. 119), und dass viele Autoren vom Okkultismus inspiriert wurden – „von Mallarmé bis Thomas Mann, von Rilke bis Marinetti“ (ebd., S. 120), wie Kiesel hervorhebt.

<sup>1492</sup> Ebd., S. 22.

<sup>1493</sup> Ebd.

<sup>1494</sup> Ebd.

<sup>1495</sup> Arthur Rimbauds Sentenz „Ich ist ein anderer/Je est en autre“ deutet Kiesel in Zusammenhang weiterer Aussagen des Autors so, dass für den Künstler der Moderne die Transformierbarkeit der Persönlichkeit gar zum „eigentliche[n] Modus des Künstlertums“ (ebd. S. 131) wird.

Empfindung von Entgrenzung verbindet sich die Empfindung eines intensiven Zusammenhangs zwischen den Gegebenheiten der Welt. Dinge, die üblicherweise als ganz verschieden erscheinen, zeigen plötzlich Ähnlichkeiten und können füreinander eintreten.<sup>1496</sup>

Eine solche Auffassung wäre selbstredend auch für die Konzeption des Verweisungs-Kosmos, mit dem *Der Spiegel im Spiegel* den Leser konfrontiert, eine denkbare Grundlage, namentlich insofern scheinbar zusammenhanglose Geschehnisse einander beeinflussen und durch einzelne Elemente aufeinander bezogen werden können. Ebenso wäre in diesem Kontext zu bemerken, dass der gemäß Kiesel in der Moderne wiederholt angegangene „Versuch, Text und Bild – und mithin Wortkunst und Bildkunst – ineinander übergehen zu lassen“<sup>1497</sup> im *Spiegel im Spiegel* durch die Kombination von Endes Texten mit den Werken seines Vaters eine sehr eigene Ausprägung gefunden hat. Im Hinblick auf dieses Buch ist unter dem Vorzeichen der Entgrenzung jedoch vor allen Dingen die Ich-Problematik an sich von Bedeutung. Mithin also der Umstand, dass „die Moderne vielfach als eine Zeit der Auflösung oder Verabschiedung des Ichs, der Dekonstruktion oder Dekomposition des Subjekts interpretiert [wurde]“<sup>1498</sup>. Positiv gewendet könnte man aber auch zu der Einschätzung gelangen, dass „es weniger um die Destruktion des Ichs als vielmehr um seine Entfaltung oder Ausschöpfung, die unter Umständen als Vervielfältigung erfahren wird“<sup>1499</sup>, gegangen sei, so dass „was als Dekonstruktion erscheint, als Transformation zu verstehen wäre – als Transformation des Subjekts von vorgeblicher Monostruktur zu Pluralität oder, näher betrachtet, von kaschierter und unterdrückter zu offener und bewußter Pluralität“<sup>1500</sup>.

Transformation in diesem Sinne bedeutet aber auch „Tod“, d.h. Vergehen des Früheren. Eine gesteigerte Form der Entgrenzung wäre somit die Überschreitung der Todesgrenze. Unter diesem Gesichtspunkt lässt sich das von Kiesel angeführte Gedicht Ernst Stadlers (*Fahrt über die Kölner Rheinbrücke bei Nacht*, 1913) als intertextueller Bezugspunkt des *Spiegel im Spiegel* deuten.<sup>1501</sup> Entwickelt sich hier die Fahrt im Schnellzug zu einem entrückend-ekstatischen Erlebnis, das schließlich im Meer als Ort der Wollust und des Untergangs mündet, führt bei Ende die Reise des Protagonisten in T XX unaufhaltsam aus der

---

<sup>1496</sup> Ebd., S. 126.

<sup>1497</sup> Ebd., S. 157.

<sup>1498</sup> Ebd., S. 129.

<sup>1499</sup> Ebd., S. 130.

<sup>1500</sup> Ebd. Kiesel zitiert hier Wolfgang Welsch, der sich in dieser Deutung auf Nietzsche beruft.

<sup>1501</sup> Vgl. ebd., S. 123. Volker Hage erwähnt in seiner F.A.Z.-Rezension des *Spiegel im Spiegel* andere mögliche Bezüge zu Texten des 20. Jahrhunderts: „Wenn eine Straßenbahn nicht mehr hält und den Fahrgast immer schneller durch Zeit und Raum trägt, kommt dem Leser automatisch Eichs Hörspiel *Träume* [erstmalig ausgestrahlt 1951; B.S.] oder Dürrenmatts Erzählung *Der Tunnel* [erschienen 1952; B.S.] in den Sinn.“ (Hage: *Ein völlig ungefährliches Labyrinth*, S. L 4) Dieser Text Endes stammt in der Tat höchstwahrscheinlich ebenfalls aus den 50er Jahren; vgl. den Abschnitt „Lehr- und Wanderjahre“ in Kap. 1.1 dieser Arbeit.

Alltagswirklichkeit hinaus in immer surrealer anmutende Bereiche, bis sie schließlich am Meer, im seligen Todesmoment, endet. Auch der Weg des Helden in T XXX wird als einer beschrieben, der durch viele Tode führt. Es geht darum, das (furchtlose) Sterben zu erlernen. Im Grunde handelt es sich um eine Selbstausslegungs- und Selbsterfahrungsmöglichkeit, die das Selbst immer wieder infrage stellt und die Antwort dem Leser überlässt.

Im Kontext des Begriffes der Ich-Dissoziation und der Entgrenzung ist aber analog zu obigen Parallelen zu konstatieren, dass „[p]sychische Grenzphänomene und die Auflösung des konsistenten Selbst bis hin zur Persönlichkeitsspaltung [...] als zentrale Motive bereits die Literatur der Romantiker [prägten], die bei der poetischen Gestaltung seelischer Konflikte mit verschiedenen Identitäten experimentierten“<sup>1502</sup>. In der hier zitierten Untersuchung von Barbara Neymeyr, *Konstruktion des Phantastischen*, wird ein einzelner Text der Moderne, Kafkas *Beschreibung eines Kampfes*, detailliert interpretiert und in seiner Gesamtkonzeption nachvollziehbar gemacht. Er gilt als das früheste Prosawerk, das vom Prager Autor erhalten ist, und liegt in zwei Versionen vor: Fassung A entstand vermutlich im Zeitraum 1904 bis 1907, während Fassung B auf die Jahre 1909/1910 datiert wird. Aus Neymeyrs Sicht wird in diesem Text eine Identitätskrise mit literarischen Mitteln zur Darstellung gebracht, wobei Kafka „auf wichtige psychologische und philosophische Diskurse der Epoche zurück[greift]“<sup>1503</sup>, verschiedene „moderne[ ] sprachskeptische[ ] Reflexionen“<sup>1504</sup> (etwa eines Nietzsches) verarbeitet und mit „avantgardistische[n] Erzählverfahren [...] das Phänomen einer Ich-Dissoziation [...] zum Ausdruck bringt“<sup>1505</sup>. Rein oberflächlich betrachtet handelt es sich zunächst nur um die Begegnung zweier Männer, die – eine gesellige Abendgesellschaft verlassend – einen Spaziergang zum Laurenziberg unternehmen. De facto aber vollzieht sich auf einer tieferen Ebene ein Kampf zwischen beiden, wie die Gedanken des anfänglichen Ich-Erzählers und die zunehmend grotesker wirkenden Verhaltensweisen der Männer zeigen. Im Grunde könnte man beide, wie Neymeyr entwickelt, als Wesensanteile eines an Minderwertigkeitsgefühlen leidenden, um Stabilität ringenden Ichs begreifen, die ihrerseits in die Figuren der innerhalb der Rahmenerzählung angesiedelten Binnengeschichten projiziert werden. Ihr Verhältnis ist in hohem Maße ambivalent, nämlich wechselweise geprägt von Dominanz und devotem Gebaren. Über die rein individuell-psychologische Komponente hinaus mag man in der Destabilisierung des Ich den Ausdruck der gesellschaftlichen Krisensituation der damaligen (und heutigen) Zeit sehen, die in einem Verlust an festen

---

<sup>1502</sup> Neymeyr: *Konstruktion des Phantastischen*, S. 21. Man denke an Ludwig Tiecks Figur des William Lovell, der „sich in einer heillosen Vervielfältigung seines Ichs [verwirrt]“ (Safranski: *Romantik*, S. 93).

<sup>1503</sup> Neymeyr: *Konstruktion des Phantastischen*, S. 9.

<sup>1504</sup> Ebd.

<sup>1505</sup> Ebd.

Maßstäben und in der Entfaltung des verwirrenden modernen Lebens besteht. Dabei nimmt die Handlung mehr und mehr phantastische Züge an. Kafka, der „innere Vorgänge zu äußeren macht, läßt [...] eine inkohärente, durch groteske Effekte verfremdete Welt entstehen“<sup>1506</sup>. Neymeyr zeigt dieses Ineinanderfließen auch anhand der anthropomorphen Beschreibungen der Landschaft und der Verdinglichung von Personen (auf sprachlicher Ebene) auf.

Neymeyr stellt als mögliche Inspiration von Kafkas Text E.T.A. Hoffmanns Doppelgängererzählung *Die Abenteuer der Silvester-Nacht* heraus. Was sie für dieses Werk festhält, ließe sich aber nicht nur auf Kafkas Erzählung, sondern auch auf den *Spiegel im Spiegel* beziehen, der (wie die von mir vorgestellten Rezensionen nahelegen) nicht zuletzt von Kafka her zu begreifen ist. So schreibt Neymeyr:

Eine Rahmengeschichte umgibt ineinander verschachtelte Binnenerzählungen; in ihnen wird die Grundkonstellation des Rahmenteils durch Projektionsfiguren des Ich-Erzählers ausdifferenziert und variiert. Durch dieses narrative Verfahren setzt sich die für beide Texte konstitutive Ich-Dissoziation immer weiter fort.<sup>1507</sup>

In Kafkas Text veranschaulichen „die bruchstückhaft präsentierten Geschichten die fragmentarische Identität des jeweiligen Ich-Erzählers“<sup>1508</sup>, was „eine Multiplikation der personalen Perspektive“<sup>1509</sup> bedingt – es gibt unterschiedliche Konstellationen zwischen einem Sprecher-Ich und dessen jeweiligem „Alter Ego“. Im *Spiegel im Spiegel* wären die über die Gestalt Hors verbundenen Traumvisionen I und XXX als Rahmenerzählung identifizierbar. In T I erhält der Leser Einblick in die innere Situation dieses Wesens, das um ein Verständnis seiner Identität ringt, was es bis zur der Frage drängt, aus wie vielen Personen es womöglich besteht, woraus sich die formale Eigenart des Springens der Perspektiven zwischen Sprecher und Erzähler ergibt. Der junge Held in T XXX ist danach bestrebt, Hor zu töten, was bedeutet, dass er sich in ihn verwandeln wird. Als Binnenerzählungen wären die Aufspaltungen Hors in viele einzelne Figuren zu bezeichnen, die in mehreren Traumwelten Unterschiedliches erleben und womöglich (unwissentlich und unter unterschiedlichen Vorzeichen) eigentlich auf der Suche nach sich selbst sind. Dabei liegt die Besonderheit vor, dass Hor zugleich als Alter Ego des Lesers gesehen werden kann, wie Kap. 6.1 zeigte.

---

<sup>1506</sup> Ebd., S. 11. Das Ineinanderfließen von Innen und Außen ist auch bei Ende ein wichtiger Punkt. Zwar wird eine äußere Bezugswelt im *Spiegel im Spiegel* als verbindlicher Maßstab nicht dargestellt, doch wird die Überschreitung der Trennung zwischen Subjekt und Objekt u.a. in spezifischer Weise Thema der XI. Traumvision, in welcher der Protagonist die Umwelt durch wahrnehmendes Denken oder denkendes Wahrnehmen erschafft. Bei Kafkas Text „schwelgt das Ich [S. 53] in magischen Omnipotenz-Phantasien, in denen es die Landschaft nach seinen persönlichen Vorlieben umzugestalten oder sogar allererst hervorzubringen glaubt“ (ebd., S. 52f.).

<sup>1507</sup> Ebd., S. 31.

<sup>1508</sup> Ebd., S. 39.

<sup>1509</sup> Ebd., S. 38.

Hor strebt im Grunde nach Bewusstheit oder Bewusstseinskontinuität. Dies zeigt sich auch daran, dass er die ihn anstürmenden Erinnerungen nicht einordnen bzw. nicht mit sich verbinden kann. So lässt sich auf diese Figur vorzüglich die Aussage übertragen, dass (wie Neymeyr aus Arthur Schopenhauers Philosophie ableitet) „das Bewußtsein des Subjekts [...] einem labyrinthischen Dunkel [gleich], das nur sporadisch von Blitzen erleuchtet wird“<sup>1510</sup>. Ja gerade in dem wiederholt greifbar werdenden Ringen um Bewusstseinskontinuität ist ein Thema zu sehen, anhand dessen im *Spiegel im Spiegel* die moderne Destabilisierung des Ich deutlich wird. So vermag sich der Student in T III trotz angestrengten Versuchs nicht wach zu halten: „Sein Kopf sinkt langsam auf die Tischplatte, und mit der Wange auf den Formeln im Staub schläft er ruhig und mit tiefen Atemzügen wie ein Kind.“ (S. 38) Weitere Beispiele zeigen, dass es sich hier um einen aussagekräftigen Vorgang handelt: Die ZuhörerIn an der Seite des Engels in T VIII verbringt die meiste Zeit schlafend. Sie gibt in den Zuständen, in denen sie bei wachem Bewusstsein ist, allerdings Kommentare ab, die zeigen, dass sie offenbar gleichwohl orientiert ist, während „[d]as übrige Publikum [...] die Vorgänge kaum bemerkt zu haben [schien]“ (S. 90), also auch hier ein Wachsam- bzw. Aufmerksamkeitsdefizit vorliegt. In der anschließenden IX. Traumvision bringt die auf dem Tisch sitzende Mutter mehrere Kinder im Schlaf zur Welt. Die Verkäufer- und Verkäuferinnen der Eintrittskarten zur Ausstellung in T XVIII sinken, kaum dass sie angesprochen werden, wieder in ihren gewöhnlichen Schlummer zurück. Die Umstände veranlassen die in Begleitung ihres Mannes erschienene Frau zu den Worten: „Leicht wird es einem heutzutage nicht gerade gemacht.“ (S. 153)<sup>1511</sup>

Aber auch Bewusstseinsinhalte verschwinden, etwa bei Hor, der erwacht „ohne [...] irgend etwas Sagbares“ (S. 12) von seinen Träumen behalten zu haben; eigene Erinnerungen werden ihm abgesprochen. Der Student in T III kann sich wie zuvor Hor nicht entsinnen, wann bzw. ob er in einem bestimmten Raum schon einmal war. (vgl. S. 25) In eine ähnliche Richtung weist die Problematik des Tänzers in T V, dem der Grund seines Wartens entfallen ist, und des Zeugens in T VII, der sich an vieles nicht mehr eindeutig erinnert. Der Richter in T VIII vergisst, in Raserei geratend, während des Gottesurteils gar vorübergehend „sich selbst“ und gibt, um Verzeihung bittend, vor, „nur ein wenig verwirrt“ (S. 89) gewesen zu

---

<sup>1510</sup> Ebd., S. 22.

<sup>1511</sup> Eine spätere Bemerkung der Frau („sie sollten nicht solche Geschichten machen“, S. 164) könnte im Übrigen leicht als selbstreflexive bzw. selbstironische Äußerung über die Traumvisionen des *Spiegel im Spiegel* verstanden werden, durch die der Leser sich ähnlich irritiert fühlen mag wie die Betrachter durch die in der Kunstaussstellung gezeigten Objekte.

sein.<sup>1512</sup> Die Zeugen des rätselhaften Seiltänzerauftritts in T XV denken nach einer Weile schließlich nicht mehr an den Vorfall, von dem nicht gesagt werden kann, ob er eine Relevanz besaß, und der Seefahrer in T XXIII erinnert sich nicht mehr an seinen Aufstieg zum Mastkorb, „sondern nur noch an die langen, einsamen Zeiten im Ausguck“ (S. 218). Tragischer erscheint, dass es gelingt, den Paradieses-Sucher in T XXV zum Vergessen seiner Sehnsucht zu bringen. Das Mädchen in T XXVI glaubt kurz darauf offenbar, dem Jungen an seiner Seite sei entfallen, was das Paradies bzw. dass er selbst ein Engel sei. Es fragt: „Erinnerst du dich jetzt?“ (S. 257) Zuletzt ist zu bemerken, dass der angehende Held in T XXX nicht mehr im Bewusstsein der übrigen Personen seiner Welt präsent ist, kaum dass er die Tür durchschritten hat. Den Soldaten ist nur bewusst, dass sie sich bewegt hat. Zwar kann das Vergessen auch durch äußere Einwirkung zustande kommen, so bei der Ohnmacht des Feuerwehrmanns in T IV, doch kann für diese Figur ebenfalls vorgebracht werden, dass es eine innerliche Problematik ist, die mit der Unfähigkeit zur Bewusstseinskontinuität einhergeht. Der Protagonist ist nicht in der Lage, über das Ziel und damit den Sinn und Zweck seiner Reise Auskunft zu geben. Gefragt, wohin er denn wolle, antwortet er unsicher: „Zu einem Fest ... [...] einer Parade oder sowas ... ich soll eine Auszeichnung bekommen ... glaube ich.“ (S. 42) Dies ist ein Beispiel dafür, dass man in gewisser Weise nicht nur die Vergangenheit, sondern auch die „Zukunft“ vergessen kann. Die harten Schnittstellen zwischen den Texten mögen letztlich ebenfalls als Ausdruck des Zustands eines nicht zu kontinuierlicher Bewusstheit fähigen Ich gesehen werden. Dass eine solche Diskontinuität

---

<sup>1512</sup> Die Szene des Gottesurteils spart das Brutale und Ekeleregende (= in dampfendem Blut schwimmende Organe) nicht aus. So kann sie als ein Beleg dafür gesehen werden, dass das Hässliche im *Spiegel im Spiegel* durchaus einbezogen wird, was für die Literatur der Moderne typisch ist. (vgl. die Ausführungen zur Ästhetik des Hässlichen in Kiesel: *Geschichte der literarischen Moderne*, S. 99–108) Zudem finden sich im Buch Passagen, in denen eine morbid-dekadente Erotik beschrieben wird, etwa in der Gestalt der klinisch wirkenden Hurenkönigin und der sexuelle Assoziationen weckenden Architekturformen und Maschinen ihres gespenstischen Bordellpalasts. (vgl. z.B.: „Da waren riesige Kolben, die in Röhren oder Öffnungen langsam hin- und zurückglitten, [S. 191] oder kleine, die dieselbe Bewegung rasend schnell vollführten. Dazu war ein Schnaufen und dumpfes Stöhnen zu hören, manchmal auch schrilles Kreischen und Quietschen. [...] In anderen Räumen gab es bauchige Düsen, die in gewissen Abständen zähe Flüssigkeiten in Rinnen oder ovale Maueröffnungen spritzten, die sich danach zuckend schlossen.“ (S. 190f.) Im Kontext einer dunklen Ästhetik ist zudem das Groteske zu berücksichtigen, etwa in Gestalt von „Transformationen [...], die Bekanntes in Befremdliches verwandeln (Tiermenschen) oder mit befremdender Akzentuierung erscheinen lassen (Menschen mit spezifischen tierischen Zügen)“ (Kiesel: *Geschichte der literarischen Moderne*, S. 167). Man denke bspw. an den Protagonisten in T XVII, der schildert, wie es ihm am Ende nicht gelingt, sich verbal zu artikulieren („Statt dessen aber versagten mir die Knie, ich fiel auf alle viere nieder und blökte – blökte.“, S. 150). Nicht klar wird, ob er sich tatsächlich in ein Schaf verwandelt hat. Die hier anklingende Verwirrung im Hinblick auf die Kategorien „Mensch“ und „Tier“ könnte auch als Problematik des sozialdarwinistischen Denkens erkannt werden. Dies wiederum liegt der bereits thematisierten Deutung nahe, diesen Text als künstlerische „Übersetzung“ der Judenverfolgung in einen surrealen Kontext zu lesen. Im Übrigen lassen sich, was die Darstellung von Groteskem betrifft, weitere Beziehungen der Moderne zur Romantik, etwa zu E.T.A. Hoffmanns Werken, ausmachen.

üblicherweise gerade auch im von Ende gestalteten und thematisierten Zustand des Träumens vorliegt, ist angesichts dieser Konzeption durchaus stimmig.

Umso mehr fordert das Buch selbst ein hohes Maß an Bewusstheit seitens des Lesers, um das dichte Netz potenziell herstellbarer Zusammenhänge, das ich in Kap. 5 aufgezeigt habe, überhaupt erst zu realisieren. Dies wird noch dadurch forciert, dass er sich oftmals dazu veranlasst sieht, über den Lektüreprozess und damit seine eigenen Bewusstseinsvorgänge zu reflektieren. Zugespitzt könnte man folgern: Gerade durch die Konfrontation mit verwirrenden Realitäten, die sich auf komplexe Weise durchdringen und die vor Augen führen, wie Personen (je nach Sichtweise) entweder ineinander übergehen oder sich in mehrere Figuren ausfächern, ergibt sich ein paradoxer Effekt. Der Leser wird nämlich nicht etwa in Verwirrung gestürzt, um darin gefangen bleiben zu müssen. Vielmehr könnte er sich (quasi im Sinne einer Trotzreaktion) zu gesteigerter Bewusstheit und zur Herstellung von Zusammenhängen aufgefordert sehen. Je mehr er sich dadurch über seine eigenen seelischen und gedanklichen Aktivitäten im Sinne einer wachsenden Selbsterkenntnis klar wird, diese also in sein waches Bewusstsein integriert, kann man sogar von einer Stabilisierung des Ich als Effekt der Lektüre sprechen. Diese Tendenz deutet auch die vorletzte, umfangreichste Geschichte an, in der es einer Figur mit luzidem Charakter darum geht, aufzuwachen und die Zusammenhänge des Traumgewebes – die Realität, in der sie sich gefangen wähnt – zu durchschauen und aus ihm herauszutreten. Was gefordert ist, wenn eine vertraute Welt sich tatsächlich auflöst – und was offensichtlich auch dem Leser abverlangt wird –, wird zuvor dem Protagonisten in T X vermittelt. Er könne die Wahrheit des ihm Gesagten nur aus sich selbst heraus wissen und sich allein aus der eigenen Kraft und in der Beziehung zum Gegenüber halten. Damit ist auch der Aspekt der Freiheit verbunden: „Du wirst frei sein [...] oder du wirst nicht mehr sein.“ (S. 99) Mit anderen Worten: Das Subjekt, das sich zu verlieren drohte, findet sich erst in dieser bewussten Freiheit wieder.

So betrachtet würde *Der Spiegel im Spiegel* einen Weg beschreiten, der über die literarisch auf eigene Weise gestaltete, charakteristische Problemsituation der Moderne vorsichtig hinausführen will. Er bleibt nicht allein bei der künstlerischen Aufarbeitung des Erlebnisses der Destabilisierung des Ich stehen, sondern kann durch die besondere Art seiner Konzeption dazu beitragen, derselben im Leser durch eine gesteigerte Bewusstheit entgegenzuwirken. Dies geschieht – scheinbar widersprüchlich – durch massiert auftretende Momente der Irritation und Konfusion, die verbunden mit der spezifischen Struktur des Buches als Effekt eine umso stärkere Leistung in der Kohärenzbildung herausfordern. *Der*



*Spiegel im Spiegel* unterscheidet sich insofern von einer Vielzahl moderner Werke, in denen der Akzent stärker auf der analytischen Darstellung der Dissoziation liegt.

Dass der Verfasser dabei als Subjekt nur eine verschwindende Relevanz besitzt, liegt wiederum auf der Linie der Moderne. Kiesel formuliert: „Er [= der moderne Autor; B.S.] negiert seine schöpferische Originalität; er mindert seine strukturierende und rezeptionsbestimmende Leistung; und er verzichtet auf das Ausspielen seiner Deutungskompetenz.“<sup>1513</sup> Nun möchte ich von dieser Feststellung ausgehend nicht herleiten, dass Ende sich von seiner Verantwortung für sein Werk distanziert hätte. Auch der angesprochene Verzicht auf schöpferische Originalität scheint mir in seinem Fall nicht evident. Sehr wohl aber ist (bis auf das Wortspiel mit dem eigenen Namen) eine völlige Rücknahme des Autors zu konstatieren, verbunden mit einer Auffächerung der Perspektiven in eine Vielzahl von Erzählern und mit einer Verweigerung eindeutiger Botschaften. Dadurch vergrößert sich die interpretative Offenheit des Werkes. Kiesel nimmt im Übrigen in seinen Darstellungen unter dem Aspekt der Offenheit explizit auf Eco Bezug, dem zufolge „[b]ei einem großen Teil der modernen Literatur [...] ‚Offenheit‘ nicht mehr nur ein unvermeidliches Attribut der Werke [ist], sondern ein absichtlich herbeigeführter Effekt, der dem ‚produktiven Programm‘ der Künstler entspricht“<sup>1514</sup>. Und so kann – scheinbar „paradox“ – gerade ein vom Autor selbst in hohem Maße strukturiertes Werk wie *Der Spiegel im Spiegel* „den Rezipienten zum Ko-Autor machen“<sup>1515</sup>. Die Leserbeteiligung ist, nebenbei bemerkt, ein Aspekt, in dem Kiesel eine weitere Verbindungslinie zwischen der Moderne und der Romantik sieht, der er „in dieser Hinsicht eine wegweisende Bedeutung“<sup>1516</sup> zuspricht.

Zuletzt möchte ich noch auf einen speziellen Punkt eingehen, der im Hinblick auf die Moderne zu erörtern ist. Man könnte nämlich aufgrund der „harten Schnitte“ zwischen den Traumvisionen zu der Hypothese gelangen, sie seien nach Art der Montagetechnik angelegt, wie sie gemäß Kiesel insbesondere in Alfred Döblins Roman *Berlin Alexanderplatz* eindrucksvoll angewandt wird. In diesem Werk finden sich die unterschiedlichsten Eindrücke (Lied- und Werbetexte) unverbunden aneinandergesetzt, um so nach und nach ein komplexes, aber in keiner Weise totales Bild der Großstadt Berlin bzw. des Wegs des Protagonisten zu beschreiben. Die (durch das neue Medium Film beeinflusste und von den Dadaisten propagierte) Montagetechnik will den verwirrenden, fragmentierten Sinneseindrücken und der Informationsflut des modernen Lebens Rechnung tragen. Sie kann damit als adäquater

---

<sup>1513</sup> Kiesel: *Geschichte der literarischen Moderne*, S. 134.

<sup>1514</sup> Ebd.

<sup>1515</sup> Ebd.

<sup>1516</sup> Ebd.

Ausdruck des Totalitätsverlusts des neuzeitlichen Menschen begriffen werden. Jedoch scheint mir der Begriff der Montage missverständlich, wollte man ihn auf die Struktur des *Spiegel im Spiegel* anwenden. Gerade der Vergleich zu einem Werk wie dem oben genannten zeigt die Unterschiede. Es verhält sich nicht so, dass bei Ende einfach äußere Eindrücke oder Realitätspartikel aneinandergesetzt werden, so dass daraus nach und nach ein Panorama entsteht, vielmehr handelt es sich um mehr oder weniger umfangreiche (ebenso offene wie in sich abgerundete) Einheiten, die konsequent aus mentalen Bildern entwickelt wurden. Sie sind überdies so angelegt, dass sie untereinander „multikompatibel“ sind. Trotz der harten Schnitte, d.h. über deren Grenzen hinweg, finden, wie ich in Kap. 5 dargelegt habe, vielfältige Entwicklungen statt, die auf geheimnisvolle Verbindungen hindeuten scheinen. Personen verwandeln sich offensichtlich in andere Personen (oder fächern sich in diese auf), und die Welten selbst gehen auseinander hervor. Die größeren Handlungseinheiten folgen dabei geradezu „archetypischen“ Entwicklungsabschnitten. So sehe ich hier weniger eine Montagetechnik am Werk als eine durch Anwendung des Prinzips der Metamorphose gebildete, organisch anmutende Struktur, was dem Traum gemäß ist. Der Leser vermag diese Struktur zu realisieren, wenn er die vielfältigen Bezüge und Übergänge wahrnimmt, seinem Denken also gleichsam eine „fließende“ Bewegung gibt. So beschreitet Ende hier eher einen Weg, der an Arno Schmidts *Phantasia* anknüpft, welcher im Titel seinerseits auf die *Phantasia*-Sammlung des Romantikers Ludwig Tieck anspielt. Als Abendländer wird man ihn wohl unwillkürlich in Zusammenhang mit Ovids *Metamorphoseon libri* sehen. In Schmidts ab 1898 erschienenem, lyrischem Werk tritt in Gestalt der Figur des Phantasia in Kiesels Worten „ein Enkel der Nacht und ein Sohn des Schlafes, ein proteushafter Verwandlungskünstler, der jede beliebige Gestalt annehmen kann und die Menschen im Traum oder in der Phantasie zu ähnlichen Verwandlungen verführt“<sup>1517</sup>, vor das innere Auge des Lesers. Im *Spiegel im Spiegel* wird die Möglichkeit eines kontinuierlichen Handlungsträgers aber erst ganz zuletzt angedeutet, so dass das Buch dem Rezipienten eine umso stärkere Leistung in der Konsistenzbildung abverlangt.

Festzuhalten ist aber, dass auch dann, wenn der Leser alle Gestalten auf Hor bezieht, noch nichts über die Deutung der einzelnen Inhalte des Buches gesagt ist. Als Ganzes kann ihm das Werk vielmehr zur rätselhaften, deutungsoffenen Chiffre werden. Man sollte den sehr bewusst konzipierten und durchgestalteten *Spiegel im Spiegel* zwar gewiss nicht im üblichen Sinne als „Experiment“ betrachten. Auch Ende selbst lehnte diesen Begriff – anders als viele Autoren der Moderne, für die er ein ihnen wichtiges Schaffensprinzip ausdrückte –

---

<sup>1517</sup> Ebd., S. 114.

entschieden ab.<sup>1518</sup> Insofern die jeweilige Interpretation (also das „Resultat“) des Werkes weitgehend offen gehalten wird, wäre aber jeder Lektüreakt als ein eigenes „Experiment“ anzusehen.<sup>1519</sup> Um nochmals auf die Romantik zurückzuverweisen: In Friedrich Schlegels Kategorien gedacht, hätte man es hier gewiss nicht mit dem vollkommenen Schönen im klassisch-antiken Sinne, sondern womöglich mit etwas „Interessantem“ zu tun, das aufgrund seiner originellen Beschaffenheit seinen eigenen künstlerischen Wert hat. Schlegel entwickelte diesen Begriff im Kontext der neueren Tendenzen der Kunst, welche in ihren in unfertigem Zustand präsentierten Schöpfungen die Spuren ihres Werdens zeigten. Gerade in diesem Unvollendeten lag für ihn „der Reiz der modernen Poesie“<sup>1520</sup>. Auch insofern ein Werk wie *Der Spiegel im Spiegel* erst im Leser seine jeweilige Vollendung findet, könnte man es als „interessant“ bezeichnen.

Wie nun in Kap. 10 gezeigt wurde, weist das Repertoire des *Spiegel im Spiegel* vielfältige intertextuelle Bezüge und eine Affinität zur Romantik und teils auch zur Moderne auf. Das Buch präsentiert dem Leser vertraute Motive, aber auf verfremdete Art. Darauf aufbauend lässt sich noch ein weiterer Aspekt anschließen: Stoyan spricht aufgrund der Vielfalt der intertextuellen Bezüge der *Unendlichen Geschichte* von deren „postmoderne[m] Charakter“<sup>1521</sup>, was auch für „die absichtliche Einbeziehung der Rezipienten in die Handlung des Romans“<sup>1522</sup> gilt, die sich zudem als „ständig wiederkehrendes Motiv durch das ganze Werk Endes [zieht]“<sup>1523</sup>. Insofern *Der Spiegel im Spiegel*, wie von mir aufgezeigt, ebenfalls ein hochgradig intertextuelles Werk ist und dabei auf den Einbezug des Rezipienten großen

---

<sup>1518</sup> Ende sieht in der Vorliebe für den Begriff der Experimentalkultur eine unsinnige Übertragung naturwissenschaftlicher Denkmuster auf künstlerische Belange: „Niemand ist in Kunst und Literatur durch Experimente auch nur der aller kleinste Schritt vorwärts getan worden. Immer war es die Persönlichkeit eines Menschen, die mit dem ganzen Gewicht ihrer Fähigkeiten und Wertvorstellungen neue Maßstäbe setzte.“ (Ende: *Zettelkasten*, S. 119) Überhaupt distanziert er sich davon, manche Innovationen der Moderne – etwa à la Marcel Duchamp oder Kurt Schwitters – heute einfach zu wiederholen. Denn gerade weil diese ihren provokativen Effekt verloren haben, sieht er es als eine neuartige Spießigkeit an, wenn nun „die Enkel und Urenkel mit der großen Gebärde des wilden Mannes oder der wilden Frau immer dieselbe Revolution noch einmal [machen]“ (ebd., S. 289). Schließlich „riskieren sie damit nicht nur nichts mehr, im Gegenteil, sie werden prächtig vermarktet oder hoch subventioniert“ (ebd.). Aus dieser Haltung lässt sich ablesen, dass Ende in kritischer Auseinandersetzung mit der Moderne seinen eigenen Weg sucht, was auch einen Rückgriff auf vormoderne Ausdrucksformen beinhalten kann.

<sup>1519</sup> Kiesel macht darauf aufmerksam, dass der Experiment-Begriff im Verlauf der Moderne eine Weiterentwicklung erfuhr, nämlich dahingehend, dass der Autor im Schreiben ein Experiment an sich selbst vollzieht, indem er neue Erfahrungen sucht und ausschöpft. (vgl. Kiesel: *Geschichte der literarischen Moderne*, S. 139f.) Dies wiederum liegt auf der Linie der in dieser Arbeit zu Endes Schreibprozess vorgestellten Selbstaussagen des Autors und ließe sich auf den Leser übertragen. Für diesen stellt die Lektüre ebenfalls eine Selbsterfahrungsmöglichkeit dar, zu deren Beginn er noch nicht sagen kann, was sie ihm bringen wird.

<sup>1520</sup> Huch: *Die Romantik*, S. 195.

<sup>1521</sup> Stoyan: *Die phantastischen Kinderbücher von Michael Ende*, S. 122.

<sup>1522</sup> Ebd., S. 129.

<sup>1523</sup> Ebd.

Wert legt, könnte man ihn mithin als „postmodern“ bezeichnen. Ludwigs Worte lassen sich auch auf ihn anwenden. Demnach „ist eine Weltbetrachtung, die sich aus einem Konglomerat aus Versatzstücken einer breit gefächerten Geistes- und Kulturgeschichte zusammengesetzt [sic!], ehrlicher und sinnvoller, als die Ungebrochenheit der Welt behaupten zu wollen“<sup>1524</sup>. Die Einbeziehung vieler unterschiedlicher Kulturbestände steigert über deren im Hintergrund präsente Kontexte zugleich die Interpretationsmöglichkeiten, d.h. die Offenheit des Werkes im Ganzen. Wie der Textteil rufen die Bilder Edgar Endes im Übrigen ebenfalls unterschiedliche Hintergründe auf: Ist hier die antike Mythologie vertreten (Janus-Kopf >> (d)), so dort der christliche Hintergrund (Kruzifix >> (o)). In vielen Fällen aber ist kein unmittelbarer Bezug zur Tradition zu sehen. Aus dem Alltag bekannte Motive werden in einem traumartigen Kontext auf geheimnisvolle Weise verknüpft. So gesehen könnte man in der Tat von einem „postmodernen“ Kosmos sprechen, in dem Bekanntes auf höchst individuelle und doch in sich stimmige Art verwoben ist.

## *11. Weltanschauliche Kontexte*

### *11.1 Neubestimmung der Subjekt-Objekt-Beziehung*

Im Ausgang des modernen Denkens, das mit der Renaissance seinen Anfang nahm, liegt die Maxime „Im Mittelpunkt der Mensch“, die im cartesischen „Cogito ergo sum“ zum Ausdruck kommt. Sie ist Ergebnis einer Betrachtungsweise von Welt und Mensch, die im Erkenntnisakt des Individuums begründet liegt. Diesen will man jedoch möglichst frei halten von allen aus der eigenen Subjektivität herrührenden, womöglich illusionären Beimengungen wie auch von tradierten Ansichten. Damit wird vieles obsolet, was bislang geglaubt wurde. Auch die Fragestellungen ändern sich und nehmen Abstand von metaphysischen Spekulationen, was schließlich bis zu einer Zurückweisung der Wesens- oder Wahrheitsfrage bei Ludwig Wittgenstein verfolgt werden kann – das, was wir als wahr akzeptieren, werde durch die Sprache bestimmt, so dass dies nicht in einem Abbildungsverhältnis zu einer wie immer gearteten Objektivität stehe; Sprache würde Wahrheit nicht beschreiben, sondern hervorbringen.<sup>1525</sup> Anstelle der Wesensfrage rückte die (vermeintlich objektivere) Frage nach Funktionen – mithin also auch nach Funktion und Wirkung von fiktionalen Texten. Dabei aber gelangte auf eine Weise, die paradox anmuten könnte, gerade das erlebende Subjekt, das man doch eigentlich ausklammern wollte, in den Fokus, nämlich im Hinblick auf seine

---

<sup>1524</sup> Ludwig: *Was du ererbt von deinen Vätern hast*, S. 253.

<sup>1525</sup> Vgl. Gadamer durch Günter Figal referierte Position: „[D]ie Sprache sei wie ein Spiegel (*speculum*), in dem die angesprochene Sache gegenwärtig sei“ (Figal: *Wahrheit und Methode*, S. 221), denn „[d]as Spiegelbild [...] gehört zum Sein des Gespiegelten, und dieses Sein ist, was es ist, indem es sich spiegeln kann“ (ebd.).

Reaktionen und sein Involviertsein im Lektüreprozess, der so betrachtet nicht nur ein „Auslegen“ bedeutet, sondern auch als Mittel zur Selbsterkenntnis begriffen werden kann. Letztlich hat auch Iser seine Theorie an der eigenen Lektüreerfahrung entwickelt, verbunden mit der Intention, begriffliche Grundlagen zum intersubjektiven Verständnis zu formulieren.

Interessanterweise ist im 20. Jahrhundert auf allen Gebieten des Lebens, auch im naturwissenschaftlichen Bereich, eine verstärkte Beschäftigung mit dem wahrnehmenden Subjekt, verbunden mit dessen Aufwertung, zu konstatieren. Die überraschendste Schlussfolgerung dürfte darin bestehen, dass es innerhalb bestimmter gegebener Parameter sogar an der Konstitution von Wirklichkeit beteiligt sein könnte. Die Ausklammerung der individuellen Wahrnehmungsdaten (Farbe, Ton, Geruch, Geschmack, aber auch Gefühle) bzw. des diesen zugemessenen Werts oder Sinns, um nur das gelten zu lassen, was im Experiment reproduzierbar und in mathematisch formulierten Gesetzen beschreibbar ist, mochte anfangs einen methodischen Fortschritt bedeutet haben. Jedoch wurden zunehmend Bedenken laut, dass man mit einer Verabsolutierung dieser Erkenntnismethode der Wirklichkeit womöglich nicht gerecht werde. So etwa kam der Ethnologe Hans Peter Duerr zu dem Schluss, dass es vonnöten sei, die Lebensbedingungen und Bräuche eines Volkes nicht nur als Unbeteiligter „von außen“ zu untersuchen, sondern sich in den Angehörigen einer fremden Kultur wirklich hineinzusetzen und in seine alltägliche Umwelt zu integrieren, um sein Denken und Handeln tatsächlich von innen heraus zu verstehen (was freilich dazu führt, dass das „Objekt“ das „Subjekt“ modifiziert).<sup>1526</sup> Aber auch in den Naturwissenschaften ist der Ausschluss des beobachtenden Individuums nicht mehr unstrittig, da er womöglich nur für einen bestimmten Ausschnitt der Realität gültig ist. So belegen die in ihren Konsequenzen noch kaum ins allgemeine Bewusstsein vorgedrungenen, „exotisch“ anmutenden Ergebnisse der Quantenphysik, dass es auf der mikroskopischen Ebene, die unterhalb des von uns als Alltagswelt erlebten, makrophysikalischen Bereichs liegt, immer schwieriger wird, die Realität „objektiv“ zu beschreiben. Auch Kuhangel erklärt: „In einer Zeit, in der selbst in den Naturwissenschaften der Begriff der Unbestimmtheit schon seit längerem als Beschreibungskategorie akzeptiert wird (vgl. Heisenbergs Unschärferelation) [...] steht literarische Offenheit in einem umfassenderen Kontext.“<sup>1527</sup> Schon eine grundsätzliche Überlegung kann zu der Einsicht führen, dass in dem Umstand, welche Fragen überhaupt gestellt werden, immer eine Selektionsentscheidung des sich der Forschung widmenden Subjekts liegt, die über die möglichen Antworten (beziehungsweise Resultate)

---

<sup>1526</sup> Vgl. Duerr: *Traumzeit*.

<sup>1527</sup> Kuhangel: *Der labyrinthische Text*, S. 297.

mitbestimmt. In der Quantenforschung, mit der Ende sich intensiv beschäftigte,<sup>1528</sup> tritt in besonderer Weise zutage, dass das Subjekt bereits als wahrnehmendes auf das Objekt einwirkt, nämlich anhand des Phänomens, dass alle atomaren Partikel und Kräfte der Unbestimmtheit unterliegen. Will der Forscher bestimmte Eigenschaften eines Partikels messen, verschwimmen ab einer gewissen Auflösung andere Größen. Zudem sind in der Quantensphäre Vorgänge bekannt (etwa die Quantenverschränkung), die nicht in einem Ursache-Wirkungs-Verhältnis stehen und doch aufeinander bezogen sind: Manipulationen an einem Teilchen können zeitgleich entsprechende Veränderungen bei einem mit diesem räumlich nicht verbundenen bewirken. Der Biologe Andreas Weber nimmt gar an, „dass man Lebewesen vielleicht am besten als ein einziges ‚makrokosmisches Quantensystem‘ beschreiben könnte, in dem alle Partikel miteinander in kohärenter Beziehung stehen“<sup>1529</sup>, wodurch „ein Lebewesen [...] so etwas wie die Explikation einer eigentlich immer schon präsenten Wirklichkeit [ist]“<sup>1530</sup>.

Wie auch immer: Entscheidend für diese Arbeit ist, dass bestimmte durch die Quantenphysik erstmals beschriebene Phänomene zu neuen Sichtweisen auf Mensch und Welt führen können, die in vielerlei Hinsicht korrespondieren mit Begriffen, die in der Wirkungsästhetik im Verlauf desselben Jahrhunderts entwickelt wurden, wie mit jenem der Unbestimmtheit. Dieser ist auch für das Modell des offenen Kunstwerks bedeutsam, insofern die Unbestimmtheitsstellen des Lesers freie (nicht willkürliche!) Sinnkonstitution durch Selektionsentscheidungen und Konkretisierungen forcieren.<sup>1531</sup> Eco kommt selbst auf die Zusammenhänge zwischen Quantenforschung und „offenem Kunstwerk“ zu sprechen:

In einem kulturellen Kontext, in dem die zweiwertige Logik [...] nicht mehr das einzig mögliche Erkenntnisinstrument ist, sondern sich die mehrwertigen Logiken durchsetzen, [...] ist es bemerkenswert, daß eine Poetik eines Kunstwerks auftritt, die kein notwendiges und vorhersehbares Ergebnis kennt, in der die Freiheit des Interpretierenden als ein Element jener Diskontinuität auftritt, die die moderne Physik nicht mehr als mangelndes Wissen, sondern [S. 49] als unausmerzbares Aspekt jeder wissenschaftlichen Verifikation und als verifizierbares Verhalten der subatomaren Welt anerkannt hat.<sup>1532</sup>

Was nun Michael Ende betrifft, so hielt er die Spaltung der Wirklichkeit in eine „subjektive“ und eine „objektive“ Seite für illusorisch. Diejenigen, welche heute die

---

<sup>1528</sup> Hiervon zeugt seine Mitwirkung an der Fernsehreihe *Einstein Roman 6: Ende's Civilization Desert* (1991).

<sup>1529</sup> Weber: *Alles fühlt*, S. 308.

<sup>1530</sup> Ebd.

<sup>1531</sup> In der ästhetischen Erfahrung sind – nach Baumgartner, der hier Alfred Schäfer zitiert – Subjektives wie Objektives in besonderer Weise verschränkt, „denn im vorbehaltlosen sich Einlassen auf den Sachverhalt ‚konstituieren sich Objektivität und Subjektivität: die höchst mögliche Objektivität der Erkenntnis konvergiert mit ihrer Subjektivierung“ (Baumgartner: *Macht und Ohnmacht der Bilder*, S. 47).

<sup>1532</sup> Eco: *Das offene Kunstwerk*, S. 48f. Auch im Kontext der Informationstheorie führt Eco die Frage an, „ob [...] das Objekt sich je nach der Disposition des Wahrnehmenden verändert“ (ebd., S. 149).

sogenannte Zivilisationswüste bewohnen, „wollen nicht begreifen, daß es eine Welt ohne menschliches Bewußtsein überhaupt nicht gibt, denn um sich eine solche Welt vorzustellen, bedarf es zumindest eines menschlichen Bewußtseins“<sup>1533</sup>. Das diesem Irrtum zugrundeliegende Denken habe sich in einem Zirkelschluss verfangen, bei welchem stets die eine Seite der Wirklichkeit außer Acht gelassen werde. Ende führt die Meinung an, alle Wahrnehmung des Objekts sei subjektiv: „Fragt man dann weiter: Woher wißt ihr denn aber von eurer Existenz, denn die zumindest muß euch doch gewiss sein, wenn ihr solche Urteile fällt? Dann antworten sie: Die Wahrnehmung des Subjekts ist objektiv!“<sup>1534</sup> Er selbst geht von anderen Voraussetzungen aus. So erläutert er einer Leserin am 12.06.1966, dass man sich die Kräfte hinter der Materie deshalb mechanisch vorstelle, weil das heutige Denken diese allein als wirklich gelten lasse: „Was man sehen will, das sieht man auch. Denn die Wirklichkeit ist nur ein Spiegel. Es kommt also nicht so sehr auf die Tatsachen an als auf den Willen. Dessen Geistigkeit entscheidet über den Grad der Wahrheit.“<sup>1535</sup> Voraussetzung für einen Erkenntnisfortschritt ist also eine offene Bewusstseinshaltung bzw. ein Bewusstseinswandel.

Ende dürfte in seiner Auffassung u.a. durch die von ihm rezipierte Weltanschauung Rudolf Steiners inspiriert worden sein, die in ihren grundlegenden Zügen in *Wahrheit und Wissenschaft* und in der *Philosophie der Freiheit* entwickelt ist. Einen Auszug aus letzterer präsentiert er in einer Kompilation von Texten, die seine Entwicklung prägten;<sup>1536</sup> auch seinen Lektor regte er wiederholt dazu an, sich mit diesem Buch zu befassen.<sup>1537</sup> Er thematisiert es zudem in der Diskussion mit Joseph Beuys und fragt, wie der Begriff „naturwissenschaftlich“ in dessen Untertitel vom Verfasser wohl gemeint ist.<sup>1538</sup> Für Steiners Erkenntnistheorie gilt,

daß die Wahrheit nicht [...] die ideelle Abspiegelung von irgendeinem Realen ist, sondern ein freies Erzeugnis des Menscheingeistes, das überhaupt nirgends existierte, wenn wir es nicht selbst hervorbrächten. Die Aufgabe der Erkenntnis ist [...] ein ganz neues Gebiet zu schaffen, das mit der sinnfällig gegebenen Welt zusammen erst die volle Wirklichkeit ergibt.<sup>1539</sup>

Diese Sätze sollten allerdings nicht im Sinne eines rein willkürlich-subjektivistischen Wahrheitsbegriffes missverstanden werden. Steiner entwickelte vielmehr einen „objektiven Idealismus“, der (im Unterschied zu Georg Hegel) „den Grund für die Spaltung der

---

<sup>1533</sup> Ende: *Zettelkasten*, S. 66.

<sup>1534</sup> Ebd., S. 67.

<sup>1535</sup> Voss: *Im Inneren des Michael-Ende-Effekts*, S. Z 1. Andernorts bemerkt Ende mit Heisenberg, dass wir in der Betrachtung des Atoms, wie es sich uns heute darstellt, eigentlich „[n]ichts anderes als die Struktur unseres eigenen Bewußtseins“ (Ende: *Zettelkasten*, S. 67) wahrnehmen.

<sup>1536</sup> Vgl. das Kapitel „Die moralische Phantasie (Darwinismus und Sittlichkeit)“ aus Steiners *Philosophie der Freiheit* in Ende (Hg.): *Mein Lesebuch*, S. 12–21.

<sup>1537</sup> Diese Information wurde mir von Roman Hocke am 12.04.2003 telefonisch gegeben.

<sup>1538</sup> Beuys/Ende: *Kunst und Politik*, S. 57.

<sup>1539</sup> Steiner: *Wahrheit und Wissenschaft*, S. 11.

Wirklichkeit in gegebenes Sein und Begriff im Erkenntnissubjekt sucht und die Vermittlung derselben nicht in einer objektiven Weltdelektik, sondern im subjektiven Erkenntnisprozess sieht<sup>1540</sup>. Die Welt bietet sich dem Menschen äußerlich als sinnliche Wahrnehmung und innerlich als Begriff dar – beides zusammen ergibt erst die volle Wirklichkeit. Für Steiner ist das Denken dabei Subjekt und Objekt übergeordnet, weil es diese Begriffe erst bildet: „Das Denken ist somit ein Element, das mich über mein Selbst hinausführt und mit den Objekten verbindet. Aber es trennt mich zugleich von ihnen, indem es mich ihnen als Subjekt gegenüberstellt.“<sup>1541</sup> Eine weitere Besonderheit liegt nach Steiner darin, dass es sich (in rückwärtiger Betrachtung der vollzogenen Gedankenschritte) selbst zum Objekt seiner Beobachtung machen kann.<sup>1542</sup> Von diesem sich selbst durchschauenden Denken versucht Steiner die Freiheit herzuleiten. Der Mensch könne zu ihr gelangen, sofern er aus einem bewusst verlaufenden Denken heraus die Motive seines Handelns bestimme und so seine „moralischen Intuitionen“ auf individuelle Weise durch „moralische Phantasie“ und „moralische Technik“ verwirkliche. Jaap Sijmons beschreibt Steiners Philosophie vor diesem Hintergrund in seiner Dissertation als „radikale[n] Versuch, Objektivität als Freiheit nachzuweisen und die Freiheit in der Objektivität, in der Wahrheit der Idee, zu gründen“<sup>1543</sup>.

Ende sucht das Freiheitserlebnis in seinem Schaffen als Künstler, das er nicht als dem Kausalitätsprinzip unterworfen, sondern als zweckentbundenes Spiel ansieht.<sup>1544</sup> Im Schöpferischen ist der Mensch für ihn

nicht kausal bedingt, sonst wäre er nämlich nicht frei. [...] Es [= das Schöpferische; B.S.] ist das, was ein Mensch aus sich selbst heraus schafft [...]. Das heißt, der Mensch ist gerade dort, wo er am allermeisten Mensch ist, niemals naturwissenschaftlich zu fassen im kausallogischen Sinne.<sup>1545</sup>

Die Bedeutungskonstitution könnte in diesem Sinne als freie, (mit-)schöpferische Leistung des Interpreten betrachtet werden. An anderer Stelle sagt Ende, dass die Kausallogik auf das Gewordene fixiert sei, das rückblickend immer zwangsläufig erscheine, so dass das sich im Augenblick vollziehende Schöpferische nicht wahrgenommen werde: „Dadurch leben

<sup>1540</sup> Sijmons: *Phänomenologie und Idealismus*, S. 16.

<sup>1541</sup> Steiner: *Die Philosophie der Freiheit*, S. 60.

<sup>1542</sup> Eine andere Art der Selbstreflexion stellt demgegenüber die Koppelung sinnlicher Wahrnehmungen mit gedanklichen Vorgängen dar, insofern „[d]ie Bewegung des ästhetischen Sehens [...] es mit sich [bringt], dass das Sehen sich selbst erfassen kann“ (Baumgartner: *Macht und Ohnmacht der Bilder*, S. 51).

<sup>1543</sup> Sijmons: *Phänomenologie und Idealismus*, S. 435. Die radikale Konsequenz, die der früh verstorbene Philosoph Jonael Schickler aus Steiners Philosophie zieht, besteht gar darin, in Christus das Objekt (Körper) als das vollständig realisierte Ich (Subjekt) zu interpretieren. (vgl. Schickler: *Metaphysics as Christology*, S. 138)

<sup>1544</sup> Akausale Vorgänge tauchen wiederholt bei Ende auf. So erklärt Sankt Sylvester im *Wunschpunsch*, dass in der Ewigkeit nicht die Gesetze von Raum und Zeit gültig seien und er darum schon vor Mitternacht ausnahmsweise einen Ton des Neujahrskonzerts schenken könne. (vgl. Ende: *Der Wunschpunsch*, S. 187–191)

<sup>1545</sup> Beuys/Ende: *Kunst und Politik*, S. 58.



wir gefangen in einer Vergangenheitswelt. Aber jede Art von Gefangenschaft – auch und gerade eine innere – erzeugt Aggressivität.<sup>1546</sup> Indem das einseitig kausale Denken dem Menschen nicht gerecht wird, kann es auch die Probleme der Gesellschaft nicht lösen. Darum kritisiert Ende Karl Marx, denn dieser

sagt ja nicht „Das Sein beeinflusst das Bewußtsein“ [...], sondern er sagt „Das Sein bestimmt das Bewußtsein“. Damit gerät er aber in einen Widerspruch mit sich selbst, denn wenn sein Satz richtig wäre, hätte er seine eigene Weltanschauung gar nicht schaffen können. Das Bewußtsein von Marx war eben nicht ausschließlich von seinem Sein bestimmt.<sup>1547</sup>

Die von Ende positiv rezipierten (spirituellen) Lehren betonen dagegen die schöpferische Freiheit des Menschen. Dass die Ergebnisse des Schöpferischen keineswegs einer berechenbaren Kausalität unterliegen, sieht auch Iser so. Gemäß dessen Worten entsteht in Auseinandersetzung mit den kardinalen Unverfügbarkeiten des Lebens (Anfang und Ende) in der Kunst eine „unvorhersehbare Mannigfaltigkeit [...], die sich wie Antworten auf das Unzugängliche ausnehmen, ohne dieses dadurch je erschließen zu können“<sup>1548</sup>, wobei gerade in diesem Unvorhersehbaren ein Aspekt des Spielcharakters von Kunst liegt. Allerdings stellt sich die entscheidende Frage, ob Ende die von ihm präferierten (spirituellen) Weltanschauungen mittels seiner Literatur etwa „dozierte“ oder sie ihr so einfügte, dass sich die Zahl möglicher Interpretationen nicht verengt, sondern steigert?

### 11.2 Weltanschauliche Öffnung oder Einengung?

Es liefe dem Konzept eines offenen Kunstwerks zuwider, wäre nur eine Interpretation gemäß einer bestimmten, propagierten Weltanschauung möglich. Darum will ich den *Spiegel im Spiegel* unter diesem Aspekt betrachten und mich auf den – wie ich anhand biographischer Fakten, Selbstaussagen und teils unveröffentlichter Dokumente nachweise – prägendsten weltanschaulichen Einfluss auf Edgar und Michael Ende konzentrieren, nämlich den der Anthroposophie. Es soll überprüft werden, inwieweit die Praxis von Maler und Autor diesbezüglich ihren theoretischen Auffassungen zum Verhältnis von Kunst und Weltanschauung entspricht. Wilfried Hiller sagt explizit, dass „im *Spiegel im Spiegel* [...] ja

---

<sup>1546</sup> Ende: *Zettelkasten*, S. 210. Johann Herder ging auf seiner Schiffsreise (1769) auf: „Kausale Vorgänge sind vorhersehbar, schöpferische nicht. Deshalb sucht Herder [...] eher Metaphern als Begriffe.“ (Safranski: *Romantik*, S. 20; vgl. auch die Clown-Rede im *Spiegel im Spiegel* auf S. 299, wonach die Freiheit im Vergangenen nicht zu finden sei)

<sup>1547</sup> Ende/Eppler/Tächl: *Phantasie/Kultur/Politik*, S. 64.

<sup>1548</sup> Iser: *Das Fiktive und das Imaginäre*, S. 507.

so unglaubliche Bilder [sind], die [...] auch Gedankengut von Rudolf Steiner sind<sup>1549</sup>. Der als Herausgeber von Goethes naturwissenschaftlichen Schriften bekannt gewordene Steiner (1861–1925) vermittelte die Anthroposophie ab circa 1900 zunächst innerhalb theosophischer Zusammenhänge, basierend auf einem im 19. Jahrhundert entwickelten „philosophischen Unterbau“. Sie fand vielfältige praktische Ausgestaltungen und inspirierte andere Bewegungen (Eurythmie, Sprachgestaltung, Dreigliederung, Waldorfpädagogik, Christengemeinschaft, biologisch-dynamische Landwirtschaft, anthroposophisch erweiterte Medizin, usw.). Die konkreten Inhalte der Anthroposophie ergeben sich auf dem von Steiner in *Wie erlangt man Erkenntnisse der höheren Welten* dargestellten Schulungsweg. Das auf diesen Erkenntnissen basierende Menschenbild bzw. eine Charakterisierung der seelisch-geistigen Bereiche sowie eine gedanklichen Herleitung der Reinkarnation bietet Steiners *Theosophie*, während die Weltentwicklung aus anthroposophischer Perspektive in der *Geheimwissenschaft* [d.i. die sich dem Verborgenen widmende Wissenschaft; B.S.] *im Umriss* dargestellt wird. Diese Schlüsselwerke gehen von der Existenz (mit traditionellen Namen bezeichneter) geistiger Wesen aus. Mit östlichen Lehren teilen sie die Auffassung der Wiedergeburt und eines Schicksalsgesetzes (Karma), das indes nicht im Widerspruch zur Freiheit oder als Strafe aufgefasst wird, insofern man das Schicksal als variabel gestaltbar und aus prinzipiell freien Handlungen hervorgehend denkt. Die Inhalte der Anthroposophie sind letztlich auf das christliche Mysterium hin orientiert, das durch ein erweitertes begriffliches Instrumentarium dem heutigen Bewusstsein neu und tiefer zugänglich gemacht werden soll. So werden zwar traditionell ins religiöse Gebiet fallende Themen behandelt, doch will die Anthroposophie keine weitere Religion sein, sondern sich an einer wissenschaftlichen Erkenntnishaltung ausrichten. Steiner beschreibt Anthroposophen als Menschen, „die gewisse Fragen über das Wesen des Menschen und die Welt so als Lebensnotwendigkeit empfinden, wie man Hunger und Durst empfindet“<sup>1550</sup>.

Gehen wir zunächst auf Edgar Ende ein, um die Evidenz und Legitimität der auf die Anthroposophie zugespitzten Fragestellung dieses Kapitels zu erweisen. Boccarius erwähnt, dass dieser sich schon als Sechzehnjähriger mit Steiners Werk beschäftigte und sein Bruder Helmuth Teilnehmer von dessen nationalökonomischem Kurs war.<sup>1551</sup> Edgar Ende bemerkt, seine Bildung zu einem guten Teil anthroposophischen Vorträgen zu verdanken.<sup>1552</sup> Auch der Sohn benennt als entscheidendsten weltanschaulichen Einfluss auf seinen Vater die

---

<sup>1549</sup> Kaminski: *Michael Endes Rudolf Steiner Rezeption*, S. 67. (Interview mit Hiller, 31.07.2002) Mir gegenüber erwähnte Hiller allerdings, nur wenig über Anthroposophie zu wissen. ([Fragebeantwortung Hiller], S. 1)

<sup>1550</sup> Steiner: *Anthroposophische Leitsätze*, S. 14.

<sup>1551</sup> Vgl. Boccarius: *Michael Ende*, S. 127.

<sup>1552</sup> Vgl. E. Ende: *Autobiographischer Bericht, 1948*, S. 166–169.

Anthroposophie<sup>1553</sup> und erklärt am 02.09.1994, dass dieser sich intensiv mit rosenkreuzerischer Symbolik befasst habe und „ganz und gar [...] von der Anthroposophie [her kam]“<sup>1554</sup>. Im Kontext beider Zitate erwähnt er aber auch die Distanz des Malers zu Steiners künstlerischem Konzept. Bei aller Anerkennung seiner esoterischen Schulung und der Christologie der Anthroposophie grenzte er sich von dem anthroposophischen Ziel des Aus-der-Farbe bzw. Aus-der-Materie-heraus-Arbeitens ab, da dies „dem Geistigen, d.h. dem Thema oder Sujet keine rechte Inkorporation erlaubt“<sup>1555</sup>. Auch hatte Edgar Ende das Gefühl, dass seine „künstlerische Kraft diesem Ansturm [an neuen Inhalten?; B.S.] nicht gewachsen war“<sup>1556</sup>. Gleichwohl scheint es Entsprechungen zwischen seiner Methode der Bildfindung und dem anthroposophischen Schulungsweg zu geben, der durch innere bzw. praktische Übungen und nutzbar gemachte Lebenserfahrungen, bei gesteigerter Wachheit und Klarheit des Bewusstseins über die materielle Erkenntnis hinausgehend, zur (nicht im üblichen Sprachverständnis aufzufassenden) „Imagination“, „Inspiration“ und „Intuition“ führt.<sup>1557</sup> Der Wahrnehmende wird gewissermaßen zum selbstlosen „Instrument“, das der Beobachtung des dem äußeren Zugriff entzogenen seelisch-geistigen Bereiches dient. Vereinfachend gesagt, meint Inspiration eine akustische innerliche Wahrnehmung und Intuition Erkenntnis durch Wesensverschmelzung. Imagination als erste höhere Erkenntnisstufe ist die „Fähigkeit Bilder zu formen, auch wo keine Sinnesgegenstände vorhanden sind“<sup>1558</sup> – genauer gesagt Bilder, in denen sich seelisch-geistige Realitäten ausdrücken, was erforderlich macht, dass durch disziplinierte Schulung jegliche Einflüsse der Phantasie ausgeschlossen werden können.<sup>1559</sup> Auch in Edgar Endes meditativer Bildfindungsmethode wird das wache Bewusstsein nie ausgeschaltet, sondern intensiviert.<sup>1560</sup> Und wenn der Maler „[d]ie eigentliche künstlerische Arbeit [...] als ‚In-den-Staub-Treiben einer Imagination‘ bezeichnet“<sup>1561</sup>, liegt es nahe, dass er die spezifisch ausgeprägte Bedeutung dieses Begriffes bei Steiner im Bewusstsein hat, auch dort, wo er „[v]on der grossen Breite kosmisch naturhafter Imagination“<sup>1562</sup> spricht. In der Tat hat er seine Gabe des „Bildersehens“ als eine Form der Wahrnehmung begriffen, die sich auf einen intersubjektiv zugänglichen Wirklichkeitsbereich bezieht. In den bei verdunkeltem

<sup>1553</sup> Raeune: *Geschichten aus Phantasien* (Filmdokumentation).

<sup>1554</sup> Murken: *Edgar Ende*, S. 240.

<sup>1555</sup> Müller-Mehlis: *Vorwort für die Gedächtnisausstellung (1966)*, S. 239.

<sup>1556</sup> E. Ende: *Autobiographischer Bericht, 1948*, S. 168.

<sup>1557</sup> Vgl. die Dissertation von Majorek: *Objektivität*, S. 355–478.

<sup>1558</sup> Steiner: *Die Stufen der höheren Erkenntnis*, S. 15.

<sup>1559</sup> Diese Begriffe werden von Joseph Beuys und Ende positiv rezipiert. Vgl. z.B. Beuys/Ende: *Kunst und Politik*, S. 57, und Morel/Seehafer: ‚*Es gibt ja so etwas wie anthroposophische Klischees*‘ (Interview), S. 114.

<sup>1560</sup> Vgl. z.B. Ende/Krichbaum: *Die Archäologie der Dunkelheit*, S. 48f.

<sup>1561</sup> Krichbaum im auf S. 8–10 zu findenden Vorwort des von ihm herausgegebenen Bandes *Edgar Ende 1901–1965*, S. 8. Das Zitat Edgar Endes entstammt dem Jahr 1948.

<sup>1562</sup> E. Ende: *Tod und Auferstehung*, S. 5.

Raum in wachbewusst-meditativer Konzentration in ihm aufsteigenden Bildern erkennt er „eine objektive Realität [...] und nicht nur subjektive Spiegelungen im Unterbewußtsein“<sup>1563</sup>. In der malerischen Ausführung solle dann stets „das geistige Erlebnis [bestimmend] sein, das sich nur nach den Erfordernissen der Malerei manifestiert“<sup>1564</sup>. Gegenüber seiner zweiten Frau Lotte Schlegel, deren eigenen Schauungen er in diesem Sinne Echtheit zubilligt, erläutert er gemäß deren Erinnerungen (Dez. 1985),

daß er sich, wenn er spürt, daß Bilder in ihm auftauchen, in einen verdunkelten Raum zurückzieht, daß er aber auch so, ganz spontan, Bilder sieht und dann zeichnet, zum Beispiel, wenn er mit jemandem spricht und er hinter diesem Betreffenden plötzlich ein Bild sieht. [...] Ja, und dann hat er versucht, [...] mir klarzumachen, daß diese Dinge [...] keine Halluzinationen oder Hirngespinnste sind, [...] sondern daß sie in einer geistigen Welt existieren und daß man all das sehen kann, wenn man in der Lage ist, sich genügend zu konzentrieren.<sup>1565</sup>

Michael Ende meint allerdings zu den Werken des Vaters, „daß diese Bilder selbst natürlich nicht die geistige Wirklichkeit seien, daß sich aber durch sie, und zwar gerade durch das Befremdende, Seltsame, Schockierende, diese geistige Welt ausdrücke“<sup>1566</sup>. Zudem durchliefen sie einen mehrstufigen Gestaltungsprozess, wobei „der jeweilige Maler ja eine eigene ästhetische Formation bereits mitbringt“<sup>1567</sup>. Kunst erscheint so als mittlerer Bereich, in dem der Mensch Eindrücke der materiellen (und wie immer zu denkenden) geistigen Welt amalgamiert. Laut Edgar Ende, so der Sohn, ist Kunst „eine menschengeschaffene Welt, [...] die zur vorhandenen Schöpfung hinzukommt“<sup>1568</sup>, mithin ein Gebiet menschlicher Freiheit. Edgar Ende begreift sich auch nicht als Mittler verabsolutierter Wahrheiten, was einer offenen Interpretation seiner Werke entgegenliefe. Als Ausdruck inspirierender Berührungen mit einem geistig verstandenen Bereich sollen sie vielmehr aktivierend auf den Betrachter wirken: „Es gibt schlechte Kunst, die den Menschen nicht zum Schöpfer macht. [...] Daß aber die Menschen sich selbst erkennen, daß sie ihr Göttliches entdecken, daß sie schöpferisch werden und ein neuer Himmel und eine neue Erde entsteht, darum mühe ich mich.“<sup>1569</sup> Sie bleiben auch im *Spiegel im Spiegel* „für die Interpretation des Betrachters offen“<sup>1570</sup>.

In der Gestaltungsweise erinnern seine Beiträge keineswegs an anthroposophische Werke. Anstelle von pastellartigen Darstellungen mit verschwimmenden Konturen finden wir klar umrissene Schwarz-Weiß-Zeichnungen. Zwar tauchen religiöse bzw. esoterische Motive,

<sup>1563</sup> Dieses Zitat Edgar Endes wird in Murken: *Edgar Ende* auf S. 159 angegeben und durch zwei Quellen belegt.

<sup>1564</sup> Edgar Ende zitiert nach: Müller-Mehlis: *Vorwort für die Gedächtnisausstellung* (1966), S. 238.

<sup>1565</sup> Krichbaum: *Gespräche mit Yella Knorr, Friedhelm Kemp, Heinz Althöfer und Lotte Schlegel*, S. 208.

<sup>1566</sup> Ende: *Zettelkasten*, S. 83.

<sup>1567</sup> Ende/Krichbaum: *Die Archäologie der Dunkelheit*, S. 49.

<sup>1568</sup> Ebd., S. 80.

<sup>1569</sup> Edgar Ende zitiert nach: Murken: *Edgar Ende*, S. 270.

<sup>1570</sup> Walter Springer zitiert nach: ebd., S. 56.

z.B. Engel, auf, aber ohne eine tradierte Symbolik als Deutungsschlüssel. Auch die Titel erklären nichts, sondern verrätseln die Szenarien. Dies zeigt die Tuschzeichnung, die den Titel *Ein Engel* (unbestimmter Artikel!) *und der* (bestimmter Artikel!) *Geflügelte* trägt. Letzterer ist scheinbar mit einem fliegenden Menschenkörper zu identifizieren, aus dessen Schultern Schwingen anstelle von Armen ragen. Somit kann als einziges weiteres Bildelement nur das augenscheinlich in Bewegung befindliche Unterbeinpaar im Hintergrund der besagte Engel sein, sofern dieser nicht als unsichtbar präsent zu denken ist. Damit wäre überraschenderweise nicht das Flügelwesen als der untersten himmlischen Hierarchie (Angeloi) zugehörig zu denken, wobei der unbestimmte Artikel sogar anzeigt, dass es sich eben nur um ein Exemplar der Gattung Engel handelt, was impliziert, dass es anders beschaffene geben könnte. Auch Michael Ende lässt in T XXVI einen ungewöhnlichen „Engel“ auftreten, der die Leservorstellungen irritiert – den Knaben, dessen Flügel nass herabhängen und der „das Paradies [...] seltsamerweise gar nicht kennt“<sup>1571</sup>. Die Themen anderer Werke Edgar Endes zeigen eine Umgangsweise, die anthroposophische Bezüge zuließe, aber nicht fordert.<sup>1572</sup>

Betrachten wir nun in gleicher Weise wie bei Edgar Ende die weltanschaulichen Prägungen des Sohnes. Aus einem Brief an Werner Zurfluh (13.09.1988) geht Endes Disposition für Spirituelles hervor: „Die Existenz der nichtalltäglichen Wirklichkeit war mir eigentlich von Kindheit an völlig fraglos [...] Ich hatte und habe sogar zeitlebens soetwas wie Heimweh nach der ‚anderen‘ Wirklichkeit, ein Gefühl der Verbannung aus meiner eigentlichen Heimat in diese äußere Welt.“<sup>1573</sup> Für Lübbren war verblüffend, „mit welcher Unbefangenheit man [in der Familie; B.S.] von der Existenz des Übernatürlichen ausging“<sup>1574</sup>. Dies galt auch für seine Mutter, eine – freilich nicht im „orthodoxen“ Sinne – sehr religiöse Frau, die „[o]hne Christus [...] nicht sein [konnte]“<sup>1575</sup>. Immer sei sie anzutreffen

<sup>1571</sup> Sedlářová: *Michael Ende*, S. 83. Ebenso wenig kennt er das Wort „Engel“.

<sup>1572</sup> So weist die Lithographie *Lazarus wartet* (1960) nicht auf die gemäß Steiner spezifische Bedeutung des Lazarus für das Rosenkreuzertum hin. (vgl. Tradowsky: *Johannes der Täufer und Lazarus-Johannes*) Dieses in der Anthroposophie sehr wichtige Thema wird zwar aufgegriffen, aber auf eigene Weise bearbeitet.

<sup>1573</sup> <http://www.oobe.ch/ende02.htm>. Diese Grundstimmung charakterisiert auch den Protagonisten der *Legende vom Wegweiser*: „Es gibt Menschen, die sich auf dieser Welt heimatlos fühlen, ohne selbst zu wissen warum. Was alle anderen um sie her Wirklichkeit nennen, erscheint ihnen als [...] ein wirrer und oftmals quälender Traum, aus dem sie gerne erwachen würden. [...] Mit unaufhörlichem Heimweh sehnen sie sich nach einer anderen Wirklichkeit, an die sie sich zu erinnern glauben wie an eine ferne Heimat, ohne doch irgend etwas Sagbares oder Denkbares davon vorbringen zu können.“ (Ende: *Das Gefängnis der Freiheit*, S. 263; vgl. hierzu auch die Sehnsucht des Protagonisten von T XXIX nach dem Erwachen) Gegenüber Lübbren bemerkt Ende, „dass er niemals einem der transzendenten Phänomene, die sich in seiner Familie und in seinen Büchern so anstandslos tummeln, begegnet sei“ (Lübbren: [Erinnerungen], S. 18). Vielleicht aber, so mag man folgern, kann deshalb in Texten wie dem oben zitierten die Sehnsucht nach Geistigem – biblisch gesprochen das „Bettlertum um Geist“ – umso überzeugender zur künstlerischen Darstellung gelangen.

<sup>1574</sup> R. Hocke/Neumahr: *Michael Ende*, S. 14.

<sup>1575</sup> Boccarius: *Michael Ende*, S. 19.

gewesen, wo man ihn „in den Mittelpunkt des Lebens“<sup>1576</sup> stellte. Laut Boccarius „hinterließen die anthroposophischen Tiergeschichten des Dichters und Märchenerzählers Manfred Kyber, die ihm seine Mutter regelmäßig vorlas [bleibenden Eindruck]“<sup>1577</sup>. Die Namensgebung des Sohnes weist, wie Lenz glaubt,<sup>1578</sup> auf das anthroposophische Interesse der Eltern. Der als Erzengel bekannte Michael gilt Steiner als geistiger Inspirator der anthroposophischen Bewegung und ab 1879 für eine bestimmte Dauer als inspirierender Zeitgeist.<sup>1579</sup> Es ergeben sich auch vielfältige biographische Berührungspunkte zur Anthroposophie: Mit Boccarius nimmt Ende in München an der Menschenweihehandlung der mit Steiners Rat begründeten Christengemeinschaft teil.<sup>1580</sup> Mit dem in Kap. 1.1 erwähnten, aus einer anthroposophischen Familie stammenden Mädchen (= Irmin Niehaus), geht er eine Beziehung ein. Sie besuchen einen Jugendkreis der Christengemeinschaft, wo Ende auch die Rolle des Adam im von Steiner hoch geschätzten Oberuferer Paradeisspiel übernimmt,<sup>1581</sup> und reisen mit Boccarius Pfingsten 1946 zur ersten anthroposophischen Jugendtagung der Nachkriegszeit in Fellbach.<sup>1582</sup> Bald darauf erfolgte der durch die Eltern seiner (inzwischen bereits ehemaligen) Freundin finanzierte Besuch der unter Steiner als „Spiritus Rector“ begründeten Stuttgarter Waldorfschule, die Ende zumindest positiver als die Staatschule erlebte. Er verdankte laut Selbstaussage die besten Einsichten seines Lebens allerdings Rudolf Steiner, nicht der Waldorfschule.<sup>1583</sup> Auch Freunde und Bekannte aus späteren Jahren berichten von Endes Beziehungen zur Anthroposophie bzw. zu Steiner, so etwa seine Nachbarn und „Schriftsteller-Kollegen“ Luise Rinser oder Gustav René Hocke.<sup>1584</sup> Hiller erwähnt, dass er diesen leicht humoristisch wie einen römischen Schutzheiligen angesehen habe.<sup>1585</sup> Die mit Ende von Juli 1985 bis zu seinem Tod befreundete japanische Germanistikprofessorin Michiko Koyasu schrieb mir am 15.05.2001 brieflich: „Auch über

---

<sup>1576</sup> Ebd.

<sup>1577</sup> R. Hocke/Neumahr: *Michael Ende*, S. 18. Endes *Wunschpunsch* mit seinen Tier-Protagonisten ist den Autoren folgend hiervon mit inspiriert.

<sup>1578</sup> *Gespräch Lenz*. Ende beschäftigte sich selbst mit der spirituellen Dimension dieses Namens. (vgl. Ende: *Zettelkasten*, S. 93) Sein zweiter Vorname ist inspiriert durch ein vom anthroposophischen Gedankengut beeinflusstes Gedicht Karl Thylmanns, *Andreas, dem Säugling*. (vgl. Boccarius: *Michael Ende*, S. 10f.)

<sup>1579</sup> Vgl. Steiner: *Anthroposophische Leitsätze*. Hierin wird Michael ausführlich behandelt.

<sup>1580</sup> Vgl. Boccarius: *Michael Ende*, S. 125. Boccarius selbst stand Anthroposophie, Christengemeinschaft, römisch-katholischer und orthodoxer Kirche positiv gegenüber. (Brief an mich, München, 01.10.1998)

<sup>1581</sup> Zu den Darstellungen bis zum Besuch der Waldorfschule vgl. Boccarius: *Michael Ende*, S. 126–141.

<sup>1582</sup> Vgl. ebd., S. 141.

<sup>1583</sup> Vgl. Morel/Seehafer: *„Es gibt ja so etwas wie anthroposophische Klischees“* (Interview), S. 115.

<sup>1584</sup> Ende und seine erste Frau teilten Rinser zufolge eine „Spiritualität [...], die, ohne orthodox zu sein, anthroposophischer Herkunft ist“ (Rinser: *Im Dunkeln singen*, S. 249). Hocke bezeichnet ihn als „Anthroposoph, aber nicht unkritische[n] Bloß-Schüler“ (G. Hocke: *Im Schatten des Leviathan*, S. 574). Hocke stand indes Henri Bergsons spiritualistischer Philosophie näher als dem „immerhin bewunderungswürdige[n] Gedankengebäude von Rudolf Steiner“ (ebd.).

<sup>1585</sup> Vgl. Kaminski: *Michael Endes Rudolf Steiner Rezeption*, S. 41.

Anthroposophie und Rudolf Steiner haben wir oft gesprochen.“ August Everding, Intendant des Münchner Prinzregententheaters, erklärte bei einer Gedenkveranstaltung zu Ehren Endes am 12.11.1995 daselbst, „dass man, wenn man das Bild Michael Endes vor sich hätte und sein Werk kennt, [...] wüsste [...], dass da ein Bezug zu Rudolf Steiner und zur Anthroposophie vorgelegen hätte“<sup>1586</sup>. Auch in der Öffentlichkeit wird dies oft so gesehen.<sup>1587</sup>

Eigene Aussagen belegen diese Nähe. Ende erklärt, erstmals nach dem zweiten Weltkrieg mit Steiners Büchern in Berührung gekommen zu sein und (Unterbrechungen eingeschlossen), nie aufgehört zu haben, sich „mit diesem erstaunlichen Werk auseinanderzusetzen“<sup>1588</sup>. Im Gespräch mit Hanne Tächl und Erhard Eppler vertritt er das von Steiner ab 1917 als Alternative zu Kapitalismus und Kommunismus und als Grundlage einer von Mitteleuropa ausgehenden Friedensordnung entwickelte Gesellschaftsmodell der Dreigliederung des sozialen Organismus.<sup>1589</sup> Er bezeichnet sich gemäß Aussage eines Vorwortverfassers angeblich als Anthroposoph,<sup>1590</sup> jedoch sieht er sich in dem nachstehenden, 1982 geführten Interview jedenfalls nicht als „orthodoxe[n] Anthroposoph[en]“<sup>1591</sup> an. In der Erwartung, dass die als ein Weg unter vielen verstandene Anthroposophie in nächster Zeit ein viel größeres Interesse erfahren werde, fordert er mehr Mut, sich hinsichtlich der geistigen Erfahrungen ggf. auch zu irren. Gegenüber Krichbaum macht er wenige Jahre darauf deutlich, dass er als zeitgemäße Option zur Bewältigung der Probleme der technisierten Zivilisation Steiners Geisteswissenschaft ansieht, „in der ja durchaus das ganze naturwissenschaftliche Denken mit einbezogen wird und dennoch durchgestoßen wird, hin zu einer neuen Spiritualität“<sup>1592</sup>. Und 1990 erklärt er: „Den nachhaltigsten Eindruck in meinem Leben hat auf mich eigentlich nicht die Begegnung mit einem Buch gemacht, sondern [...] dem Lebenswerk

---

<sup>1586</sup> *Gespräch Lenz*.

<sup>1587</sup> „In der Auswirkung in Japan ist er sozusagen ein Anthroposoph.“ (*Gespräch Lenz*; vgl. Inoue: *Rudolf Steiner in Japan*, S. 35)

<sup>1588</sup> Michael Endes Antwort auf eine Umfrage unter dem Motto „Die Bücher ihres Lebens“ im *Spiegel-Spezial*, III/90, S. 153. An anderer Stelle bemerkt er, er habe sich als 25-jähriger intensiv mit Steiners *Philosophie der Freiheit* beschäftigt, worauf die Freiheit zu einem Hauptthema seiner Literatur geworden sei. (vgl. Kobayashi: *Die Erscheinungen der Freiheit in der Literatur von Michael Ende*. Zitiert nach:

<http://ci.nii.ac.jp/naid/110004709876/en/>)

<sup>1589</sup> Vgl. Ende/Eppler/Tächl: *Phantasie/Kultur/Politik*, S. 44. Laut einem an Rainer Rappmann gerichteten Brief vom 28.06.1989 habe er, Ende, in der Dreigliederung gefunden, was er gesucht habe, nämlich „die Einsicht, daß die drei Ideale Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit [...] einander ausschließen müssen, wenn sie durch ein und dieselbe Gesellschaftsorganisation (Staat) verwirklicht werden sollen“ (Beuys/Ende: *Kunst und Politik*, S. 6). So nahm er auch an Tagungen im dem Dreigliederungsgedanken verpflichteten Internationalen Kulturzentrum Achberg (= INKA) teil, wie mir der mit ihm bekannte Peter Schata vom Achberger Verlag, der gemeinsam mit der Edition Weitbrecht erstmals Endes *Gauklermärchen* publizierte, am 21.01.2010 in einer Email schrieb. Insbesondere die Bedeutung eines freien Geisteslebens scheint ihn bewegt zu haben. Roswitha Quadflieg berichtete mir von seinem Gedanken einer „Akademie“ in Rom, die sich den Problemen der Welt widmen und überall beratend eingreifen sollte. (*Notizen Quadflieg*, S. 3)

<sup>1590</sup> Vgl. Henning Köhlers Vorwort zu Brüll (Hg.): *Abenteuer des Lebens und des Geistes*, S. 6.

<sup>1591</sup> Morel/Seehafer: ‚*Es gibt ja so etwas wie anthroposophische Klischees*‘ (Interview), S. 114.

<sup>1592</sup> Ende/Krichbaum: *Die Archäologie der Dunkelheit*, S. 64.

Rudolf Steiners<sup>1593</sup>. Dieses hat er (gemäß Boccarius) „so gründlich studiert [...] wie kaum einer“<sup>1594</sup>. Wenige Wochen vor seinem Tod teilte er Lenz mit: „Es gibt kaum ein Werk von Rudolf Steiner, das ich nicht gelesen habe, ich habe über 350 Bände gelesen. [...] Aber [er hat; B.S.] gleich hinzugesagt: Ich bin im Sinne der [Anthroposophischen; B.S.] Gesellschaft kein Anthroposoph.“<sup>1595</sup> Ende beklagt, dass man es meist nur mit „überzeugte[n] Anhänger[n]“<sup>1596</sup> und „eingeschworene[n] Gegner[n]“<sup>1597</sup> zu tun hat:

Eine unvoreingenommene, ernsthafte und zugleich kritische Auseinandersetzung mit seinem Werk, wie er selbst sie immer wieder gefordert hat, steht bis heute noch aus. Ich halte das für äußerst bedauerlich, denn mir scheint, daß Steiners Ideen und Anregungen – gerade weil sie quer zu den gegenwärtigen Denkgewohnheiten liegen – viel zur Lösung der Kultur- und Menschheitsfragen beitragen könnten, die immer bedrohlicher auf uns zukommen.<sup>1598</sup>

Bislang unbekannt war ein Brief vom 29.11.1981, den er dem Freiburger Walter Dahlhaus schrieb, der ihn mir dankenswerterweise als Kopie zur Verfügung stellte. Darin schreibt Ende offen, wenn auch „mit einem leisen Zögern“:

Für mich ist seit nunmehr etwa 30 Jahren die Beschäftigung mit der Anthroposophie Rudolf Steiners die Basis meines Lebens. [...] Sich mit Rudolf Steiner zu beschäftigen ist nicht ganz einfach, wie Sie ja leicht aus den manchmal unglücklichen Ergebnissen, die Steiners Anhänger hervorbringen, entnehmen können. Es kommt wohl sehr darauf an, wer sich mit ihm auseinandersetzt und auf welche Art. [...] Für mich z–B. [sic!] war es anfangs sehr schwer, mich über seinen unmöglichen Stil hinwegzusetzen. Dennoch habe ich auf nahezu allen Lebensgebieten die wichtigsten Ergebnisse und Anregungen meines Lebens ihm zu verdanken.<sup>1599</sup>

Ein wichtiges, ebenfalls in entscheidenden Teilen bislang unbekanntes Dokument ist der (vermittelt durch Hans Peter Duerr) auf seine Initiative am 11.08.1988 begonnene Briefwechsel mit Zurfluh, aus dessen Erfahrungen im Bereich luziden Träumens er sich Anregungen erhofft. Endes Anliegen ist der entscheidende „Schritt zu einem wirklichen Wachwerden auf der anderen Seite der Schwelle“<sup>1600</sup>. Der Autor argumentiert insgesamt

---

<sup>1593</sup> Ende auf die *Spiegel-Spezial-Umfrage Die Bücher ihres Lebens*, S. 153.

<sup>1594</sup> Boccarius: *Michael Ende*, S. 219.

<sup>1595</sup> *Gespräch Lenz*.

<sup>1596</sup> Ende auf die *Spiegel-Spezial-Umfrage Die Bücher ihres Lebens*, S. 153.

<sup>1597</sup> Ebd.

<sup>1598</sup> Ebd.

<sup>1599</sup> Als nicht zu schweren Einstieg empfiehlt er Steiners *Pädagogischen Jugendkurs*, in dem dieser am 04.10.1922 (Stuttgart) als charakteristische Erfahrung der jüngeren Generation beschreibt, überall mit einem „Nichts“ konfrontiert zu sein, „[u]nd gegenüber dem Nichts brauchen wir das Aufwecken im Geiste“ (Steiner: *Geistige Wirkenskräfte*, S. 41); ein möglicher Interpretationsansatz für das Nichts in der *Unendlichen Geschichte*.

<sup>1600</sup> <http://www.oobe.ch/ende02.htm>. (Brief Endes vom 13.09.1988) Die zwischen München (Ende) und Arosa (Zurfluh) erfolgende Korrespondenz ist im Internet nur in Auszügen öffentlich zugänglich und auch Gegenstand der Sekundärliteratur geworden. Wichtig dürfte Endes Feststellung sein, dass er nie Drogen genommen habe, um die ihm zugänglichen Erfahrungsbereiche zu erweitern; in dem von Zurfluh publizierten Dokument wird auch die Praxis der Meditations- und Konzentrationsübungen (insbesondere nach Steiner) thematisiert, was hier als intimer Bereich aber nicht weiter vertieft werden soll. Auf meine Bitte hin suchte Zurfluh mir ergänzend weitere



durchaus kritisch, was den Geistesforscher Rudolf Steiner angeht, doch so, dass er gerade von dieser Kritik ausgehend Brücken zu einem Verständnis schlägt und sie womöglich eher auf die anthroposophische Szene zurückfällt, etwa wenn er am 11.08.1988 die Steiners erklärten Intentionen zuwiderlaufende Entmündigung seiner Anhänger thematisiert, die ihm auf künstlerischem Gebiet am augenfälligsten wird. Ende lässt hier dahingestellt, „ob das an einem unbewußten Bedürfnis von Anhängern liegt, sich entmündigen zu lassen, oder an einem unbewußten Bedürfnis von ‚Meistern‘ ihre Anhänger zu entmündigen“<sup>1601</sup>. Am 09.03.1992 spricht er von seiner intensiven Beschäftigung mit Steiner, wenngleich er, Inhalt und Art des Vorbringens oft als Zumutung empfindend, die Lektüre häufig abgebrochen und Widersprüchliches in seinem Werk und seinem Charakter gefunden habe, aber: „Gerade das hat mich dann oft dazu gebracht, das Buch aus der Ecke wieder vorzuholen und weiter zu lesen. Und [...] meistens hat es sich gelohnt.“<sup>1602</sup> Wenn sich auch alles in einem dagegen sträube, dass ein Eingeweihter „in seiner äußeren Erscheinung das Niveau eines Rosenheimer Gymnasial-Studienrates haben kann“<sup>1603</sup>, kennt er „sehr viel anderes von ihm, was [...] eine Menge Bedeutsames enthält“<sup>1604</sup>. So sendet er Zurfluh mit getrennter Post Steiners *Initiatenbewußtsein* zu, worin der Vortragende „wesentlich konkreter über die Anderwelt [spricht], als fast in allen anderen [Büchern; B.S.], und [...] auch, was er sonst fast nie tut, eigene Erfahrungen [schildert]“<sup>1605</sup>. Im selben Brief stellt er Steiner als Kämpfer gegen das alte okkulte Geheimhaltungsprinzip dar. Ende geht damit d'accord, dass „[d]er moderne Mensch [...] sich selbst [...] den Weg öffnen [muss]“<sup>1606</sup>, wobei mit einer raschen Verbreitung der von Steiner als „Wissenschaft“ konzipierten Anthroposophie nicht zu rechnen gewesen sei. Am 21.04.1992 kommt er wiederum auf die aufgrund der Erfordernisse des modernen Bewusstseins gewählten Form der Wissenschaft zurück, durch die „er [= Steiner; B.S.] eben zu einer Art von Systematisieren [kommt], die einem durchaus antipatisch [sic!] sein kann“<sup>1607</sup>, und meint gleichwohl, „man sollte es sich nicht zu einfach mit dem Mann machen. Die Fragen, die er aufwirft, sind ernst zu nehmen“<sup>1608</sup>. Aber es sei ihm, so Ende am 22.05.1992, in den 40 Jahren seiner Beschäftigung mit der Anthroposophie kein

---

im Hinblick auf die Anthroposophie relevante Aussagen heraus, die ich hier als [Zusammenstellung Anthroposophie] zitiere. Diese Zitate sind ab S. 7 bislang nicht veröffentlicht.

<sup>1601</sup> [Zusammenstellung Anthroposophie], S. 1.

<sup>1602</sup> Ebd., S. 7.

<sup>1603</sup> Ebd.

<sup>1604</sup> Ebd.

<sup>1605</sup> Ebd., S. 8.

<sup>1606</sup> Ebd. Ihm eine ähnlich rebellische Haltung wie Zurfluh zumessend, meint er aber, dass man „viele Störende an ihm doch etwas gerechter sehen [kann]“ (ebd., S. 9).

<sup>1607</sup> Ebd., S. 16. Der Absatz vom 21.04.1992 (ebd.) bricht mit Endes Worten: „Andererseits frage ich mich allerdings“ ab.

<sup>1608</sup> Ebd.

Anthroposoph begegnung, der zu glaubhaften geistigen Erfahrungen gelangt sei oder die Geistesforschung fortgesetzt habe.<sup>1609</sup> So betrachtet könne sich der Vorwurf ergeben, dass Steiner „wodurch auch immer [...] vom Betreten der anderen Welten abhält“<sup>1610</sup>. In demselben Brief versucht er sich Steiners Wissenschaftsbegriff anzunähern, den er in den Kontext des 19. Jahrhunderts stellt, wo er „vor allem eine innere Haltung, die der vorurteilslosen, strengen, gewissenhaften Suche nach Wahrheit“<sup>1611</sup> bedeutet, und thematisiert die notwendige Entwicklung geistiger Wahrnehmungsorgane.

Steiner sei gegen das Vorurteil angetreten, man dürfe sich der geistigen Welt nicht mit dem Verstand nähern, davon überzeugt, dass Naturwissenschaft und geistige Forschung zusammenwirken müssten, wolle man eine Aufspaltung in eine zwar praktisch nutzbringende, aber letztlich wesenlose Naturwissenschaft bzw. Technik und eine weltabgewandte Esoterik verhindern. „Aus diesem Konzept, das man doch wohl durchaus ernst nehmen kann, stammt ja sein Anspruch auf ‚Wissenschaftlichkeit‘.“<sup>1612</sup> Für Ende rückt immer mehr die Frage nach der Objektivität der geistigen Welt bzw. außerkörperlichen Erfahrung ins Zentrum. So fragt er am 31.08.1992, ob es denkbar wäre, „daß wir uns an irgend einem Punkt einer nichtalltäglichen Realität zufällig, oder sogar aufgrund einer Verabredung, begegnen könnten und beide davon wüßten?“<sup>1613</sup> Am 24.09.1992 – im letzten mir von Zurfluh zur Verfügung gestellten Wortlaut – bemerkt er: „[D]ie Frage nach der ‚Objektivität‘ der Anderwelt scheint mir einige Ähnlichkeit zu haben mit der Frage nach der ‚Objektivität‘ der Kunst.“<sup>1614</sup>

Auf künstlerischem Gebiet zeigt sich freilich wie beim Vater eine Distanz zur Anthroposophie: „So sehr sie Steiner als Geistesforscher schätzten und achteten – mit seinen Maximen über Kunst konnten sie nichts anfangen; und nichts anfangen konnten sie mit Eurythmie, Sprachgestaltung, der anthroposophischen Malerei, der anthroposophischen Dichtung.“<sup>1615</sup> Laut einer Email Tamuras vom 27.03.2010 sagte Ende entsprechend, dass

---

<sup>1609</sup> Der in meiner Arbeit zitierte Valentin Tomberg, der diesen Versuch unternahm, war Ende nicht persönlich bekannt, und es ist nach meinen Recherchen zu vermuten, dass ihm der seinerseits auf Tomberg aufbauende Willi Seiß, dessen Wirken in größerem Rahmen erst in den 90er Jahren begann, kein Begriff war. Gerade an der Hörspielfassung der Geschichte *Filemon Faltenreich* wird allerdings deutlich, dass Ende Steiners in *Wie erlangt man Erkenntnisse der höheren Welten*, S. 43–53, gegebene Empfehlung, die Aufmerksamkeit übergend auf das Vergängliche und das erblühende Leben zu richten, anscheinend als anregend ansah und auf seine eigene Weise aufgriff. Filemons große und tiefe Gedanken „Mond“ (für Steiner Repräsentant des Abgestorbenen) und „Blume“ wirken in der musikalischen Umsetzung geradezu wie Meditationen. Zur Frage, ob diese absichtlich so gestaltet seien, antwortete mir Wilfried Hiller: „Das ist völlig richtig. [...] Jeder [...] kann sich [sic!] bei den ruhig kreisenden Melodien seine Gedanken spazierengehen lassen.“ [Fragebeantwortung Hiller], S. 6.

<sup>1610</sup> [Zusammenstellung Anthroposophie], S. 25.

<sup>1611</sup> Ebd., S. 26.

<sup>1612</sup> Ebd.

<sup>1613</sup> Ebd., S. 39.

<sup>1614</sup> Ebd., S. 47.

<sup>1615</sup> Boccarius: *Michael Ende*, S. 142.

[...] vieles, was er von Steiner gelernt habe, „ein ganz entscheidender Grundstein“ seiner ganzen Einstellung zum Leben sei. Aber [sic!] „die künstlerische [sic!] Dinge“ nicht dazu gehörten. Für ihn fehle dort „Finsternis“. Auch ein heiteres Bild müsse für ihn Finsternis enthalten, (wenn es ein gutes Kunstwerk sein wolle.)  
„Ohne Finsternis ist auch das Licht nichts wert“.<sup>1616</sup>

Da für „die Anthroposophen [...] mit Steiner sämtliche Fragen beantwortet seien“<sup>1617</sup> könne man mit ihnen auch nicht über modernes Theater diskutieren. Gegenüber dem Anthroposophen Georg Kühlewind grenzt er den Künstlertypus (dem er sich zuordnet) vereinfachend vom Erkenntnismenschen ab. Letzterer strebe nach eindeutigen Erklärungen, denen ersterer gerade misstraue: „Ihm geht es ja um die Darstellung von Erfahrungen, und Erfahrungen – im Guten wie im Bösen – sind niemals eindeutig. Darum ringt der Künstler um die Gestalt-Idee, die muß er aus der Verborgenen in die offenbare Welt herüberholen.“<sup>1618</sup> Diese Sichtweise ist mit Iser kompatibel, insofern dieser erklärt, dass es „beim ‚arrangement‘ der Erscheinungen nicht mehr [um Erkenntnis geht], statt dessen erlaubt das Als-Ob der Bezeichnung die kaleidoskopische Veränderbarkeit der Dinge durch den Diskurs“<sup>1619</sup>. Steiner, so Ende, sei von einer künstlerischen Gestaltbarkeit von Erkenntnissen ausgegangen. „Das mußte mißlingen, und nicht nur, weil er nicht genügend Talent besaß, sondern vor allem, weil sein Verständnis von dem, was Kunst sein kann und soll, falsch war.“<sup>1620</sup> Allerdings reflektiert Boccarius: „Theoretisch ist er [= Steiner; B.S.] von unserer Meinung gar nicht so weit entfernt.“<sup>1621</sup> Ende jedenfalls meint, dass „einige seiner Anregungen [...] ganz gewiß nicht ohne weiteres verwirklicht werden können“<sup>1622</sup>. Er teilt Steiners Ziel, „zu einer Sprache zu gelangen, deren Sprach-Gestalt selbst sinnlich wahrnehmbarer Geist wird“<sup>1623</sup>, doch müsse man aufgrund der historischen Sprachentwicklung sehr behutsam vorgehen.<sup>1624</sup>

Auf die Frage, ob Ende nun Anthroposoph sei (oder gewesen sei), erklärt Boccarius: „Seine Wertschätzung für Rudolf Steiner steht außer Zweifel und ebenso, daß der große

---

<sup>1616</sup> Die in Klammern gesetzte Stelle fasste Tamura zusammen. In einem mir vom Adressaten Wolfgang Garvelmann zur Verfügung gestellten Brief vom 09.02.1993 (München), erklärt Ende, das Böse durch die künstlerische Form bewältigen und den Rezipienten durch quasi homöopathische Dosen mit Widerstandskräften dagegen ausstatten zu wollen. Er bemerkt, dass nur wenige Dichter (wie Jawlenski) den richtigen Abstand zur Fülle der anthroposophischen Inhalte gefunden hätten. (Der briefliche Austausch knüpft an einen früheren Kontakt an; Anlass der durch Garvelmann betriebenen Wiederaufnahme sind Joanna Thylmanns *Briefe an einen jungen Freund* [= Garvelmann; B.S.], in denen sich auch Erinnerungen an Ende und Boccarius finden.)

<sup>1617</sup> Aussage Endes gemäß der *Notizen Quadflieg*, S. 2.

<sup>1618</sup> Ende: *Zettelkasten*, S. 304.

<sup>1619</sup> Iser: *Das Fiktive und das Imaginäre*, S. 221.

<sup>1620</sup> Boccarius: *Michael Ende*, S. 142.

<sup>1621</sup> Brief vom 01.10.1998. Boccarius bezieht sich hier auf den Standpunkt Edgar und Michael Endes.

<sup>1622</sup> Morel/Seehafer: ‚*Es gibt ja so etwas wie anthroposophische Klischees*‘ (Interview), S. 115.

<sup>1623</sup> Ebd., S. 116.

<sup>1624</sup> Steiner selbst hatte ein Bewusstsein von der Tatsache, dass seine Bewegung auf diesem Feld Defizite aufwies und zeitgenössische Künstler mit seinen Maßgaben überfordert waren. (vgl. Steiners Briefentwurf vom 12.04.1909, zitiert in Hella Wiesbergers Einleitung zu Steiner: *Bilder okkultur Siegel und Säulen*, S. 14)

Geisteswissenschaftler Endes Weltansicht mitgeprägt hat. Doch geprägt hat er sie nicht allein.<sup>1625</sup> Irene Johanson meint hierzu, es gebe auf diese Frage „kein Ja oder Nein“<sup>1626</sup>. Ende selbst bekennt gegenüber Kühlewind, dass er nicht dauerhaft in einem der „großen Gedankenpaläste der Menschheitslehrer“<sup>1627</sup> wohnen könne: „Ich gehöre nun einmal zum fahrenden Volk, wie alle anderen Gaukler und Künstler, die danach trachten, jeder und niemand zu sein.“<sup>1628</sup> Hinsichtlich einer Erweiterung des Menschenbildes habe er, so Lenz, „sicher ganz viel der Anthroposophie [verdankt], aber auch anderen Denkern, ohne dass er sich hat einengen lassen und begrenzen lassen“<sup>1629</sup>. Ende hat Steiners Werke als „geistige Nahrung verdaut und in eigene Geistigkeit umgewandelt“<sup>1630</sup> (Johanson).

In der Literaturwissenschaft wurde dies erst spät ausführlicher thematisiert, wiewohl es lohnend gewesen wäre. Denn Ende, so schrieb mir Hocke am 06.07.2002 (Genzano di Roma), sei „ausgesprochen fasziniert von [...] [Rudolf Steiners, B.S.] Modell einer ‚sinnvollen Welt‘ [gewesen; B.S.], [...] und hat sich bemüht, diese ‚sinnvollen Welten‘ literarisch umzusetzen, und zwar in dem [sic!] er ähnliche Entsprechungsstrukturen genutzt hat“. Kristina Kaminskis Pioniertat besteht darin, seine Rudolf Steiner-Rezeption in ihrer im September 2002 an der Universität München vorgelegten Magisterarbeit anhand der *Unendlichen Geschichte* thematisiert zu haben, während andere Autoren sich nur auf das Aufzeigen einzelner Aspekte beschränken, etwa indem sie das in diesem Roman beschriebene Änderhaus in Zusammenhang mit der anthroposophischen Architektur bringen.<sup>1631</sup> Sie greift hierbei auf die 179 von ihr erfassten Steiner-Bände, die sich in seiner erhaltenen Arbeitsbibliothek befinden, zurück und weist – sich auf wenige, sekundäre Quellen stützend – manche Bezüge nach, umreißt aber auch Endes Kritik an Steiners Kunstbegriff. Vieles wäre an dieser Arbeit zu diskutieren. Von Kaminskis Auffassung unterscheide ich mich aber vor allem darin, dass ich Endes „Phantasien“ nicht als alternatives Modell zu Steiners Erfahrungsbereich der geistigen Welt ansehe, da es als Reich der Vorstellungskraft weder diese noch die physische Welt ersetzen, sondern das autonome Reich der Kunst repräsentieren will.

Betrachten wir nun den *Spiegel im Spiegel* selbst hinsichtlich der Verarbeitung anthroposophischer Ideen. Interessant scheint hier zunächst T VIII, worin der Leser aus der Perspektive eines Engels jenen besonderen Gerichtsprozess miterlebt, in dem darüber

<sup>1625</sup> Boccaius: *Michael Ende*, S. 141.

<sup>1626</sup> <http://biographien.kulturimpuls.org/detail.php?&id=420>.

<sup>1627</sup> Ende: *Zettelkasten*, S. 313.

<sup>1628</sup> Ebd., S. 314.

<sup>1629</sup> *Gespräch Lenz*.

<sup>1630</sup> Kaminski: *Michael Endes Rudolf Steiner Rezeption*, S. 79. (Interview vom 30.08.2002)

<sup>1631</sup> Vgl. z.B. Stoyan: *Die phantastischen Kinderbücher von Michael Ende*, S. 79, und Ludwig: *Was du ererbt von deinen Vätern hast*, S. 207.

verhandelt wird, ob eine Seele sich in einer konkreten Situation inkarnieren darf oder nicht. Ort, Akteure und Vorgänge sind überaus grotesk gezeichnet. So etwa der Richter, der sich in einem nachschleifenden, „zinnoberrote[n] Kimono, der allenthalben mit gestärkten Draperien versehen war“ (S. 80), nur beschwerlich, anscheinend auf „hohen Koturnen“ (ebd.) stehend, fortbewegt. Die zuletzt auf ein schrilles Signal hin hereinstürmenden Personen – ein glatzköpfiger Mann und die Anwältin des Antragstellers – tragen beide schwarze Talare, traditionelle Versatzstücke des Gerichtswesens, die als Kontrast dessen Deformationen nur desto deutlicher hervortreten lassen. Ersterer argumentiert dahingehend, dass der Antrag abzulehnen sei, da „die namenlose Person nach diesen offiziellen Sachverständigengutachten bereits ohne jede Genehmigung ihre Verkörperung eingeleitet hat“ (S. 82). Dass die aktuellen Bedingungen angeblich ideal seien, dürfe keine Rolle spielen. Für die sich verkörpern wollende Person können die Bedingungen „in ihrem positiven oder negativen Wert [...] niemals vorweg erkennbar“ (S. 83) sein. Auch sei nicht einmal möglich zu sagen, ob sie nicht „ein Fluch für die Menschheit“ (S. 85) werden wird. Zeitpunkt und Bedingungen seien „so zufällig wie die Lage der Karten in einem Spiel“ (ebd.). Regulierung tue angesichts der Überbevölkerung not, ein anderes Handeln „wäre wahrhaft verantwortungslos“ (S. 86).

Die Dame, die gestisch ein Einvernehmen mit dem Engel andeutet, argumentiert dagegen, dass ihr Mandant damit gerechnet habe, dass das Gericht anerkenne, dass „[e]in Vorwegnehmen oder Verzögern der Verkörperung [...] zu völlig anderen Bedingungen führen und damit den ganzen Sinn der Verkörperung vereiteln oder zumindest aufs Höchste gefährden [würde]“ (S. 83). Auch sei dessen Mühe zu bedenken: „Er hat seine Urgroßeltern zusammengeführt und seine Großeltern und nun seine unmittelbaren Erzeuger. Eine unvorstellbare Leistung an Genauigkeit in allen Einzelheiten war dazu notwendig!“ (S. 84) Sie beklagt die „mechanistische und materialistische Denkweise“ (ebd.) des Anklägers, die auf dem der menschlichen Würde widersprechenden „Zufallsprinzip“ (ebd.) basiere. Das Wesen des Menschen liege in seinem Schicksal. So wertet sie die Vereitelung einer Verkörperung als „Mord“ (ebd.) und sieht jede Inkarnation potenziell als Gewinn: „Denken Sie an die großen Heiligen, die Genies, die Heroen unserer Geschichte!“ (S. 85)

Es stehen sich zwei gänzlich unterschiedliche Konzepte gegenüber. Die eine Anschauung basiert auf einer dem Zufall unterworfenen, also zu regelnden Welt, die andere betont die Sinnhaftigkeit der Vorgänge. Die Entscheidung erfolgt durch das schon im Kontext des Marbacher Nachlasses behandelte Gottesurteil (T VIII), also ein archaisches Element. Eine Frau bringt eine Schale herbei, die mit warmem Blut und Organen gefüllt ist. Der Richter ist erstaunlich schnell zur Stelle, verschlingt scheinbar das Herz und tötet in seiner

Raserei die Frau. Der Engel verhindert mit einem Brüllen, dass er auch ihn anfällt. Er kommt zu sich und bedauert sein Handeln, worauf der Engel geschlossenen Auges lautlos zu schluchzen beginnt.

Am Schluss steht wiederum ein rätselhaftes Bild. Als der Engel die Augen öffnet, sieht er „den Rotgewandeten bei der Leiche der jungen Frau am Boden hocken und deren Gesicht zärtlich streicheln. Um die beiden standen jetzt fünf Kinder in einem weiten Kreis, welche Holzscheren wie zum Salut senkrecht vor ihre Gesichter hielten.“ (S. 90) Laut der Zuschauerin halten sie „die Totenwache bei den Opfern und den Schuldigen“ (ebd.), doch „[d]as übrige Publikum schien die Vorgänge kaum bemerkt zu haben“ (ebd.).

Nun könnte unschwer ein ideeller Zusammenhang des in T VIII Erörterten mit anthroposophischen Vorstellungen hergestellt werden. Nach Steiner sucht sich der Mensch im Vorgeburtlichen nach individuellen Gesichtspunkten die bestmöglichen Inkarnationsbedingungen für ein neues Leben als Mensch (nicht als Tier oder Pflanze, wie es in den östlichen Religionen auch denkbar wäre). Im Moment der Umkehr zwischen Tod und neuer Geburt überblickt er die potenzielle Ahnenkette, „bis nach Jahrhunderten das Elternpaar geboren wird, zu dem er heruntersenden kann dasjenige, [...] was als mächtiger, umfassender Geistkeim für den physischen Leib geformt worden ist in der geistigen Welt“<sup>1632</sup>. Ende formuliert prinzipiell verwandte Gedanken, doch er erfindet einen ganz eigenen Rahmen, der keineswegs an die erhabenen Planetensphären erinnert, durch die der Mensch gemäß Steiner den Weg zur Geburt antritt. Der Gerichtsprozess in einem schäbig-grotesken Umfeld und das ebenso anmutende Ritual sind seine originäre Schöpfung. Die Vorgänge werden durch den Erzähler nicht gedeutet, sondern nur von der korpulenten Zuschauerin kommentiert. So bleibt auch unklar, was es bedeutet, dass der Inhalt eines Tintenfassens in einer Fensternische den Engel befleckt und für den blutbesudelten Richter auffällig macht.

Die behandelte Traumvision zeigt damit, dass Ende zwar Ideenkomplexe, die in der Anthroposophie von größter Bedeutung sind – nämlich die (auch in Gestalt der ungeborenen Kinderseele in T IV anklingende) Präexistenz –, gestaltet, sein Thema allerdings in einer sehr freien, phantasievollen Weise handhabt und den Leser durch Verfremdungseffekte irritiert. Was das abschließende Gottesurteil besagen soll, ja ob es überhaupt eines ist, bleibt unaufgelöst, ebenso wie die geheimnisvollen Beziehungskonstellationen der Figuren, die im Entwurf im Marbacher Archiv teils deutlicher herausgestellt wurden. Die verschiedenen disparaten Elemente lassen bis zuletzt unklar erscheinen, in welchem Bereich der Prozess nun eigentlich anzusiedeln ist. Das Thema wie die Anwesenheit des Engels implizieren eine

---

<sup>1632</sup> Steiner: *Initiationserkenntnis*, S. 250. (Vortrag vom 29.08.1923 in Penmaenmawr)

höhere geistige Sphäre. Dem entgegen steht das bei aller Groteske alltäglich anmutende, sehr irdische „Inventar“ des Gerichtssaals. Ende verfährt hier zudem ähnlich wie Franz Kafka, wenn man die Deutung einiger Interpreten zugrunde legt, die beschreiben, wie der Prager Autor in Entsprechung zum geistigen Umfeld von Kabbala und Chassidismus metaphysische Vorgänge bevorzugt in Bilder der (oft ebenfalls schäbig-grotesk anmutenden) Gerichts- und Beamtenwelt transformiert.<sup>1633</sup> Was an der Gottesurteilsszene außerdem auffällt, ist, dass sie keineswegs das „Finstere“ ausspart, wie es laut Endes Kritik zumeist in der anthroposophischen Kunst geschieht. Rezepte zur Lösung der mitschwingenden praktisch-ethischen Probleme (etwa für das der Abtreibung oder der Überbevölkerung) werden indes nicht geboten. Durch Einbezug spiritueller Vorstellungen ergibt sich insgesamt vielmehr eine Erweiterung anstelle einer Verengung der Problemstellungen, die der Leser auch nur als Gedankenspiel rezipieren mag. Ende diskutiert letztlich nicht das Für und Wider der Reinkarnation (Präexistenz), unternimmt auch keine Überzeugungsversuche, sondern verwendet diese Idee als Inspiration zu seinem Text. Die Wertung des konkreten Falles bleibt dem „Urteil“ des Lesers überlassen – das „Gottesurteil“ ist im Grunde das seine, da er entscheidet, was es bedeutet.<sup>1634</sup> Zudem sind die Gesetzmäßigkeiten von T VIII nicht auf die übrigen Texte des Buches übertragbar. Ob auch in den anderen Traumwelten (Re-)Inkarnationen vorkommen, wird nicht gesagt. Endes Überzeugungen drängen sich in seiner Literatur nicht auf, während er privat durchaus Position bezieht, etwa wenn er zu einer ebenfalls auf die Reinkarnation zielenden Szene in *Momo* erklärt: „Um den einzelnen Augenblick zu leben, muss man wissen, dass ‚die ganze Ewigkeit mein ist‘, wie es Lessing ausgedrückt hat. Wir haben genug Zeit.“<sup>1635</sup> Oder wenn er meint, „daß die Vorstellung der Reinkarnation sehr bald wieder Allgemeingut wird [...] als eine Notwendigkeit, um das Leben sinnvoll zu verstehen. Weil es die einzige ist.“<sup>1636</sup>

So finden sich im *Spiegel im Spiegel* immer wieder Einfälle, die man in Beziehung zu Steiners Werk setzen könnte, ohne jedoch den Zusammenhang zwingend erscheinen zu lassen. Einige wurden in dieser Arbeit im Kontext angeführt. Auch ein exemplarischer Vergleich mit Steiners Vortragszyklus *Initiations-Erkenntnis*, der in der Auflage von 1956 nachweislich in Endes Besitz war, kann dies zeigen.<sup>1637</sup> Bemerkenswert ist hierbei, dass

---

<sup>1633</sup> Vgl. Grözinger: *Kafka und die Kabbala*.

<sup>1634</sup> Interessant ist, dass das Gottesurteil subtil fragwürdig gemacht wird, da es lediglich durch den Kommentar der meist schlafenden Zuschauerin als solches bezeichnet wird.

<sup>1635</sup> Shigematsu: *MOMO erzählt Zen*, S. 130. Gemeint ist das Gespräch um das „Zeichen in der Mauer“ zwischen dem Straßenkehrer Beppo und Momo. (vgl. Ende: *Momo*, S. 36f.)

<sup>1636</sup> Ende/Krichbaum: *Die Archäologie der Dunkelheit*, S. 110.

<sup>1637</sup> Laut Angaben von Kaminski: *Michael Endes Rudolf Steiner Rezeption*, Anhang, S. XVIII.

Steiner den Eintritt in das Gebiet des Traumes, dessen chaotische Elemente er in diesem Kontext erläutert, so beschreibt, dass zuvor eine (für gewöhnlich unbewusste) Begegnung mit dem sogenannten „Hüter der Schwelle“ stattfindet.<sup>1638</sup> Wie in Kap. 6.1 und anhand des Entstehungsprozesses gezeigt, charakterisiert und identifiziert Ende die Gestalt Hors in der einleitenden Traumvision ebenfalls mit einem Schwellenhüter, der an der Grenze zwischen Wachen und Schlaf spricht, wobei der Interpretationsrahmen so erweitert wird, dass sich der Text u.a. auch als Selbstreflexion über die kommunikativen Aspekte von Literatur lesen lässt.

Weiters skizziert Steiner einen Weg, auf dem der Mensch ein in sich leeres Bewusstsein herstellt. Dabei erfährt er zunächst nicht „die Unsterblichkeit, die Negation des Todes, sondern die Ungeborenheit, die Negation der Geburt“<sup>1639</sup>. Erst wenn man diese beiden Aspekte begreife, „dann wird man erst erkenntnismäßig wiederum eindringen können in das Dauernde, in das wahrhaft Ewige im Menschen“<sup>1640</sup>. Ende gestaltet aus der Idee der Ungeborenheit T XXVIII und sieht in ihr den einzigen Ausweg für den unsterblichen Diktator, der von der Macht nicht loslassen kann: „Du verstehst nichts, mein Kleiner“, hörte er die Stimme des Alten ganz nah an seinem Ohr. „Du kannst nicht sterben, aber du kannst ungeboren werden.“ (S. 286) Anstelle der eher abstrakt formulierten Aussage Steiners tritt bei Ende das konkrete Bild: Der unsterbliche Diktator schrumpft im Vorgang des Ungeborenwerdens zu einem „winzige[n] gekrümmte[n] Fötus mit aufgetriebener Stirn“ (S. 288), der nackt in eine Erdspalte gelegt wird, ehe sich der „Schoß der Erde“ (ebd.) langsam schließt.

In anderem Kontext erläutert Steiner, dass es in der physischen Welt selbstverständlich sei, im direktesten Weg zwischen den Punkten A und B den kürzesten zu sehen. Nicht so in der geistigen: „Da ist die gerade Linie, die man von A nach B nimmt, der längste Weg.“<sup>1641</sup> Er begründet dies mit der gesteigerten Aufmerksamkeit, die dort nötig sei, um kontinuierlich eine eingeschlagene Richtung zu verfolgen. Die Verhältnisse im Mittagszimmer (T XIII) – in dem immer die Mittagsstunde herrscht, so wie es in der Straße der Trösterinnen in T XXV stets die Stunde vor Tagesanbruch ist – sind entsprechend. Der Bräutigam bemerkt gegenüber seinem Begleiter, dass er, um seine Braut möglichst bald zu erreichen, den direkten Weg gewählt habe, „nur von jener Tür dort hinten zu dieser da vorn. Der direkte Weg ist der kürzeste, nicht wahr? Das weiß jedes Kind.“ (S. 122) Doch er erhält eine ernüchternde Antwort. „„Nein“, sagt der andere ausdruckslos, „nicht im Mittagszimmer. [...] Jeder Umweg

---

<sup>1638</sup> Vgl. den fünften Vortrag des Zyklus, „Des Menschen Beziehungen zu den drei Welten“, gehalten am 28.08.1923, in Steiner: *Initiations-Erkenntnis*, S. 128–147.

<sup>1639</sup> Erster Vortrag, 19.08.1923, „Erste Schritte zur imaginativen Erkenntnis“, ebd., S. 50.

<sup>1640</sup> Ebd.

<sup>1641</sup> Dritter Vortrag, 21.08.1923, „Neue und alte Initiationswissenschaft“, ebd., S. 85.



wäre kürzer gewesen.“ (ebd.) Gerade hierin liegt die (sich stets wiederholende) Tragik: Er wird seine Braut unerkant als alter Mann erreichen, wie sie umgekehrt als Greisin bei ihm ankommen wird. Allerdings wird nicht vorgeblich eine objektive „geistige Welt“ zu beschreiben versucht. Es handelt sich um eine paradoxe, surreale Wirklichkeit, die für sich steht.

Auch einzelne Bilder Endes könnte man als durch Steiner inspiriert ansehen. Dieser beschreibt etwa, wie die Anthroposophie nicht den gewöhnlichen Weg wissenschaftlichen Beweisens gehe, um ihre Wahrheiten zu erhärten, sondern betont, „daß das, [S. 248] was innerlich sich tragen muß, wie sich die Himmelskörper selber innerlich tragen, nicht auf einem Boden des Experimentes oder der Erklärung aufsitzen kann“<sup>1642</sup>. In T X wird eine ähnliche, auf die Situation zugeschnittene Formulierung benutzt, um zu zeigen, wie man in sich selbst Sicherheit findet, wo kein fester Grund vorhanden ist. Der Unbekannte, der sich dem „Du“ durch einen Riss in der Kuppelhalle zeigt, durch den es etwas wie „ein[en] reglose[n] Sturmwind, ein[en] immerwährende[n] Blitz“ (S. 94) wahrnimmt, erklärt:

Wenn Du fallen gelernt hast, wirst du nicht fallen. Es gibt kein oben und unten, wohin also solltest du fallen? Die Gestirne halten sich gegenseitig im Gleichgewicht auf ihren Bahnen, ohne sich zu berühren, weil sie miteinander verwandt sind. So soll es auch mit uns sein. [...] Wir sind kreisende Sterne, darum laß alles los! Sei frei! (S. 99)

Im Übrigen wären auch andere Umstände dieses Textes durch Endes Steiner-Lektüre deutbar. Das Motiv des Blitzes und des Risses erinnern an dessen Beschreibung eines typischen inneren Erlebnisses auf dem Weg der Bewusstwerdung höherer Welten:

„Man hört Donner und vernimmt Blitze. Man weiß sich in einem Zimmer eines Hauses. [...] Dann vermeint man Risse um sich her in den Mauern zu sehen. Man ist veranlaßt, sich oder einer Person, die man neben sich zu haben glaubt, zu sagen: jetzt handelt es sich um Schweres; der Blitz geht durch das Haus, er erfaßt mich; ich fühle mich von ihm ergriffen. Er löst mich auf.“<sup>1643</sup>

Auch dem „Du“ droht die Auflösung in dem Augenblick, als sich am Ende seine Umgebung zersetzt hat und es in das verbleibende Nichts „springen“ muss.<sup>1644</sup> Die

---

<sup>1642</sup> Elfter Vortrag, 29.08.1923, „Das Erleben der Weltvergangenheit“, ebd., S. 247f. Vgl. Steiners Aussage vom 30.11.1923, im vierten Vortrag des aktuellen Dornacher Zyklus, wonach „die Wahrheiten der Anthroposophie [sich so stützen], wie sich im Kosmos, ohne daß sie Untersätze haben, die Himmelskörper gegenseitig tragen und hal-[S. 71]ten“ (Steiner: *Mysteriengestaltungen*, S. 70f.). Auch diesen Band besaß Ende nach: Kaminski: *Michael Endes Rudolf Steiner Rezeption*, Anhang, S. XVIII, und zwar in der Auflage von 1958.

<sup>1643</sup> So heißt es in dem nach: ebd., Anhang, S. VIII, ebenfalls in Endes Besitz befindlichen Titel: Steiner: *Ein Weg zur Selbsterkenntnis des Menschen*, S. 23.

<sup>1644</sup> Vgl. Endes *Legende vom Wegweiser*, in der ein Blitz ebenso eine höhere Wirklichkeit, die Schwelle der Geburt und des Todes, markiert. (Ende: *Das Gefängnis der Freiheit*, S. 259–301)

Bezeichnung des Du als Blutsbruder wäre aus anthroposophischer Sicht erklärbar, insofern gemäß Steiner Christus das Ich-Prinzip repräsentiert<sup>1645</sup> und das Ich sich im Blut des Menschen ausdrückt.<sup>1646</sup>

All diese Beispiele zeigen nun aber, dass Ende die Gedanken bzw. Bilder Steiners – sofern man von einem Einfluss ausgehen will – losgelöst aus ihrem ursprünglichen Kontext in seine eigenen Welten der Phantasie integriert bzw. sich von ihnen zu originären Schöpfungen anregen lässt und sie seinerseits als Anregungen einsetzt. Oft haben sie bei ihm eine zentrale Funktion, doch „lehren“ sie nicht etwa Anthroposophie, sondern werden in den Dienst des Textes gestellt. Ende vermittelt dem Leser keineswegs das „anthroposophische System“ – man müsste in der Anthroposophie bewandert sein, um etwaige Anregungen oder verstreute Bezüge als solche zu erkennen, womit jede propagandistische Absicht schon aus didaktischen Gründen zum Scheitern verurteilt wäre.

Dasselbe gilt für sein übriges Werk: So lässt er in der *Unendlichen Geschichte* aus dem letztverbliebenen Sandkorn der alten Welt (quasi als Samen) beginnend mit dem Nachtwald Perelín ein neues Phantásien entstehen. Steiner beschreibt einen ähnlichen Vorgang: Man habe sich etwa mit Beginn des 15. Jahrhunderts daran gewöhnt, „den Blick auf die räumlich-physische Größe des Weltenalls zu lenken, und vor allem diese zu empfinden. Deshalb nennt man die Erde ein Staubkorn innerhalb dieses physisch mächtig erscheinenden Weltenalls.“<sup>1647</sup> Aber: „Vor dem schauenden Bewußtsein offenbart sich dieses ‚Staubkorn‘ als die Keimanlage eines neu entstehenden Makrokosmos [...]“<sup>1648</sup> Was bei Steiner jedoch eine sich auf die geistige Realität beziehende Aussage sein soll, wird bei Ende bildhaft umgesetzt zum Vorgang in einer phantastischen Wirklichkeit.

Allerdings sind in Endes übrigen Büchern die indirekten Hinweise auf Anthroposophisches teils deutlicher. Ich habe bereits in Kap. 6.2 darauf hingewiesen, dass das Böse in *Die Katakomben vom Misraim* bei ihm in Gestalt zweier entgegengesetzter Extreme erscheint, die – trotz mancher nutzbringender Aspekte – letztlich doch darin vereint sind, den Einzelnen von seinem Weg abzubringen. So ist es auch im *Gauklermärchen*, in welchem es sich in zwei Gefahren zeigt: im schönen illusionären Schein verweilen zu wollen oder stärker

---

<sup>1645</sup> So sagt Steiner am 18.11.1911 in München, dass „Christus makrokosmisch das ist, was unser Ich mikrokosmisch ist und für uns Menschen bedeutet“ (Steiner: *Das esoterische Christentum*, S. 150).

<sup>1646</sup> Steiner erläutert am 11.06.1909 (Budapest), indem er auch auf das auf Golgatha geflossene Blut Christi zu sprechen kommt: „Das Blut, es ist der Ausdruck des Ich. [...] Das physische Blut war das Mittel, das Medium, um von Mensch zu Mensch zu wirken. [...] Nun ist aber durch den Christus Jesus die Liebe zu einem unsinnlichen Band geworden.“ (Steiner: *Das Prinzip der spirituellen Ökonomie*, S. 256; in Endes Besitz nach: Kaminski: *Michael Endes Rudolf Steiner Rezeption*, Anhang, S. XI)

<sup>1647</sup> Steiner: *Anthroposophische Leitsätze*, S. 201; in Endes Besitz nach: Kaminski: *Michael Endes Rudolf Steiner Rezeption*, Anhang, S. IX.

<sup>1648</sup> Steiner: *Anthroposophische Leitsätze*, S. 201.

an die materielle Wirklichkeit gefesselt zu werden. Ersteres wird repräsentiert durch den Zauberspiegel Kallophain, letzteres durch die Spinne Angramain. Dieser Name weist auf die Inspiration durch Endes Steiner-Lektüre. Steiner nämlich beschreibt die konträren Prinzipien des Bösen (die nicht in jeder Hinsicht böse, sondern teils auch als förderlich oder notwendig gesehen werden) als Luzifer und Ahriman (eine Abwandlung des persischen Namens Angramainyu).<sup>1649</sup> In Endes *Wunschpunsch* ist gar vom „Ahriman-College“<sup>1650</sup> die Rede. Der Verzicht auf solche namentlichen Anspielungen im *Spiegel im Spiegel* begünstigt die Tendenz, die Figuren für die Besetzung durch den Leser offener zu lassen.

Das Resultat des in diesem Kapitel Vorgebrachten besteht somit darin, dass Michael Ende (wie Edgar Ende) sich offenbar sehr wohl von der Anthroposophie und ähnlichen Konzepten anregen ließ. Wenn sie sich jedoch in meist verwandelter Form in seinem Werk wiederfinden, dient dies nicht einer „weltanschaulichen Propaganda“ und damit einer Fixierung, sondern gestaltet sich so, dass es der „Öffnung“ des Lesers dient. Dieser nämlich wird dazu eingeladen, auch ungewöhnliche Auffassungen jenseits der geltenden Paradigmen zumindest für möglich zu halten bzw. im Rahmen der Fiktion zu akzeptieren und das Dargestellte selbst zu deuten. So mündet die spezifische Weise, in der Ende augenscheinlich Anthroposophie oder der Anthroposophie verwandte Vorstellungen rezipiert, gerade nicht in einer „Verengung“, sondern in einer „Erweiterung“, was dem Wesen des offenen Kunstwerks entspricht und im Übrigen auch der ästhetischen Wahrnehmung als solcher. Ende erklärt selbst: „Nein, ein Guru bin ich nicht“<sup>1651</sup>, und meint, man solle „einen Autor nicht unbedingt dafür verantwortlich machen [...], was seine Leser dann aus ihm machen“<sup>1652</sup>.

---

<sup>1649</sup> Die Doppelheit der den Menschen von seinem Weg abbringenden Mächte (hier Kallophain und Angramain) findet sich auch in Steiners *Vier Mysteriendramen*, in denen das Gegensatzpaar Luzifer/Ahriman auftritt.

<sup>1650</sup> Ende: *Der Wunschpunsch*, S. 78.

<sup>1651</sup> Bensmann: *Mein Partner ist meine Geschichte*, o.S.

<sup>1652</sup> Morel/Seehafer: ‚*Es gibt ja so etwas wie anthroposophische Klischees*‘ (Interview), S. 112. Auch Steiner sei gegen seinen expliziten Willen von seinen Anhängern als Guru missverstanden worden. (vgl. [Zusammenstellung Anthroposophie], S. 8)

## **Resümee und Schlusswort: „Der Spiegel im Spiegel“ als offenes Kunstwerk**

Michael Endes *Der Spiegel im Spiegel*, ein in der Sekundärliteratur stiefmütterlich behandeltes Buch, wurde von mir erstmals umfassend in den Kontext von Wolfgang Iser's Wirkungsästhetik und Umberto Ecos Konzept des offenen Kunstwerks gestellt, so dass diese Dissertation eine Pionierleistung darstellt. Ich zeigte auf, wie das Buch den Leser als „Mit-Spieler“ einbezieht und eine Pluralität an Deutungsmöglichkeiten offeriert.

Im I. Teil habe ich in Kap. 1 zunächst die verstreuten Angaben zu Leben und Werk des Autors zusammengetragen und abgeglichen, wobei sich einzelne Anhaltspunkte zu Endes Themenfindung im *Spiegel im Spiegel* ergaben. Das bislang zur Biographie Bekannte konnte ich durch Abgleich und Informationen, die Ergebnisse eigener Recherche waren, erweitern bzw. korrigieren. Kap. 2 bot eine allgemeine Charakterisierung des *Spiegel im Spiegel* und die wichtigsten Fakten. In diesem Kontext wurde erstmals eine Übersicht über den kommerziellen Erfolg des Buches zusammengestellt und eine Auswertung der Rezensionen primär nach wirkungsästhetischen Gesichtspunkten durchgeführt mit dem Resultat, dass der Leserbezug in diesen teilweise erkannt, aber durchaus unterschiedlich gewertet wurde.

Kap. 3 (= Teil II) umfasste unter Anschauungsmaterial aus dem *Spiegel im Spiegel* eine Darstellung der Wirkungsästhetik Iser's und des Konzepts des offenen Kunstwerks nach Eco. Übereinstimmungen zu Endes Auffassungen ergaben sich darin, dass er die Literatur als Kommunikation und Möglichkeit zur Neubestimmung des eigenen Selbst, nicht aber als Verpackungsfrage oder als Mimesis verstanden wissen will. Er geht ebenfalls von Kriterien für eine gute Interpretation aus und befürwortet, dass es mehrere gleichberechtigte Deutungen eines Werkes geben kann. Differenzen scheinen in den Ansichten über die Funktion von Leerstellen zu bestehen, wobei die Entstehung neuer Werte durch Literatur (ein für Ende entscheidender Punkt) bei Iser zu kurz kommt. Sabine Kuhangels Synthese von Iser's und Ecos Ansatz erlaubte mir, aufbauend auf Saßes Kritik an Iser's Leerstellen-Begriff, die Funktion der Leerstellen und der manifesten Textelemente komplexer zu erfassen.

Kap. 4 bis 8 (= Teil III) stellten die Anwendung der Theorien auf das Werk als Ganzes und exemplarisch ausgewählte Einzeltexte dar. Kap. 4 zeigte auf, inwieweit der Gedanke an den Leser im Schaffensprozess des Autors gemäß dessen Selbstaussagen eine Rolle spielte. Anhand meiner Einsicht in den Teilnachlass Endes im Literaturarchiv Marbach wies ich nach, wie über mehrere Entwicklungsstufen hinweg die interpretative „Offenheit“ der Texte gesteigert und die Mitwirkung des Lesers forciert wurde (z.B. durch Verzicht auf Titel und konkrete Orts- und Personennamen sowie durch Unkenntlichmachung autobiographischer Bezüge). Es zeigte sich dabei eine Tendenz zum geheimnisvollen, mehrdeutigen

(symbolischen) Vorgang. Der verstärkte Fokus auf Bewusstseinsvorgängen regt den Leser zudem zu Reflexionen über seinen Beitrag in der Konstitution der virtuellen Realität und des Textsinns an. Zuerst für das Theater geschriebene Szenarien, die Bezüge zum Welt- bzw. Traumtheater aufweisen, werden auf die Bühne vor dem „inneren Auge“ verlagert und in eine labyrinthische, mit harten Schnitten operierende Struktur eingebettet, was die Beziehbarkeiten der Textsegmente erhöht. Dasselbe wird im Verzicht auf einen durchgängigen Handlungsträger oder eine einheitliche Erzählsituation erreicht. Da exponierte Elemente am semantischen Gehalt der anderen teilhaben, ergibt sich eine zunehmende Übercodierung.

Kap. 5 legte detailliert die labyrinthische, von Leerstellen durchsetzte Struktur des Buches anhand der Übergänge der Texte dar, die als Wechsel von Traumszenarien begreifbar und zugleich zum Leser hin geöffnet sind, der die jeweils geschilderte Welt aus seiner Übersicht heraus transzendieren und relativieren kann. Es wurde gezeigt, wie der Leser, auch über mehrere Texte hinweg und durch „Querverbindungen“, jeweils Anschlüsse zu bilden vermag und ihm ein potenziell unendlicher Prozess der Metamorphose suggeriert wird. Dessen offene Disponibilität machte das Buch als offenes Kunstwerk zweiten Grades bestimmbar. In Anwendung von Kuhangels Synthese konnte ich plausibel machen, wie sich ein bedeutungstragendes Segment zusätzlich semantisch auflädt, indem es wiederholt in anderen Kontexten auftritt, wobei die Vielzahl der Leerstellen unterschiedliche Verknüpfungsmöglichkeiten offenhalten.

Kap. 6 stellte anhand von T I dar, wie Literatur sich als eine spezifische (entpragmatisierte) Form der Kommunikation mit dem (hier unmittelbar angesprochenen) Leser ausnimmt. Dieser wird indirekt dazu veranlasst, über seine (aktiv aufzufassende) Leserrolle zu reflektieren. Der Text präsentiert sich ihm als Angebot, sich selbst neu zu erfahren bzw. neu zu bestimmen. Dem Heraustreten aus dem Gewohnten wird durch irritierende Elemente (abrupte Erzählerwechsel) Vorschub geleistet. An T X entwickelte ich, wie der abermals direkt angesprochene Leser zu einer Horizonterweiterung bzw. Einstellungsdifferenzierung gebracht werden kann, nun im Sinne eines Paradigmenwechsels. Weitere Texte (T XXIV, XXVI, XXIX) dienen dazu, zu zeigen, wie dem Leser Literatur als gemeinsames Spiel offeriert wird, und die Selbstreflexivität des Werkes anschaulich zu machen, so anhand des Protagonisten, der sich als Traumfigur begreift und sich an den Träumer (den Autor oder Leser) wendet.

Kap. 7 untersuchte die Strategien „offenen Erzählens“ im Hinblick auf die Blickpunktführung des Lesers, die Unkonkretheit der Angaben und den als Stimulans der Phantasie begreifbaren offenen Anfang bzw. das offene Ende der meisten Texte. Die

offenbleibenden Fragen können (wie in T VII) mehrere Ebenen betreffen. Nicht zuletzt wollen sie auf die Rätselhaftigkeit des Textes selbst zurückverweisen (wie in T XV). Anhand von T IV habe ich behandelt, wie der Effekt des offenen Endes durch den als Signal an den Leser verstehbaren Countdown gesteigert wird. Zuletzt formulierte ich die neue Erkenntnis, dass wiederholt vielschichtig angelegte, dreigliedrige Strukturen anzutreffen sind, die in einen offenen Ausgang (= offene Vier) münden, z.B. in T XXVII. Sprachliche Auffälligkeiten („Informationszuwachs“ in T XXV und Reduktion in T IX) wurden in ihrer Leserwirkung (Suggestion des Geheimnisvollen) ebenfalls berücksichtigt.

Kap. 8. versuchte eine Einordnung des *Spiegel im Spiegel* in das Gesamtwerk aus wirkungsästhetischer Perspektive. Nach Behandlung gewisser Auffälligkeiten (das Fehlen von Titeln), zeigte ich im Vergleich mit der als Endes Hauptwerk angesehenen *Unendlichen Geschichte*, dass er das Verhältnis von Werk und Leser subtiler thematisiert und letzteren stärker fordert. Da die rezipientenbezogene Deutung implizit bleibt, sind auch andere Interpretationen denkbar, woran sich die höhere Vieldeutigkeit des Buches erweist.

Mit Kap. 9 begann der Einbezug erweiterter Kontexte (= Teil IV). Zunächst stellte ich dar, wie aus Sicht Michael und Edgar Endes im (mental/enneren) Bild ein Vorteil gegenüber der Begriffssprache zu erkennen ist, insofern es als vieldeutiger angesehen wird, und welche Funktionen ihm zukommen. Hinsichtlich Karl Michael Armers Kritik an der Bildhaftigkeit des *Spiegel im Spiegel*, die sich implizit offensichtlich auf Lessings *Laokoon* stützt, widerlegte ich das negative Urteil im Zuge einer Revision dieses Werkes. Dessen Ablehnung einer sich an der Malerei orientierenden Literatur bezieht sich nämlich auf eine die Wirklichkeit abkonterfeien wollende Prosa. Dagegen bietet sich, von Lessing her gedacht, die Möglichkeit, die Traumvisionen als positive Beispiele des Übertragens bildhafter Eigentümlichkeiten auf die Literatur zu begreifen, insofern sie als „poetische Phantasien“ gedeutet werden, welche die Einbildungskraft des Lesers anzuregen vermögen. So würden sie eine Eigenschaft fördern, der Lessing als „inneres Sehen“ sogar den Vorzug vor der äußerlich-sinnlichen Wahrnehmung gibt. In ihr erkennt er auch den Wert der dichterischen Poesie.

Kap. 10 behandelt das Repertoire des *Spiegel im Spiegel* und zeigt, aufbauend auf der Sekundärliteratur zu den übrigen Werken des Autors, wie Motive aus Märchen, Mythos und Sage (z.B. der Minotaurus-Stoff oder die Odyssee) sowie der Romantik aufgegriffen und auf originelle Weise verfremdet und in vielfältige Bezüge gesetzt werden. Indem sich das Augenmerk dabei (wie auch in der Ich-Dissoziation der Moderne) auf innere (Bewusstseins-

)Vorgänge verlagert, wird der Leser veranlasst, den Blick auf seine eigenen seelisch-geistigen Prozesse, etwa im Akt der Vorstellungsbildung, zu lenken. Bekanntes wird „umcodiert“.

In Kap. 11 habe ich im Hinblick auf Edgar und Michael Ende am Beispiel der Anthroposophie erörtert, wie beide nicht nur theoretisch eine weltanschaulich vereinnahmende Kunst ablehnten, sondern auch diese sie maßgeblich zur Auseinandersetzung anregende Weltanschauung nicht etwa propagandistisch vermittelten. Deren Inhalte finden sich in den Schöpfungen von Vater und Sohn vielmehr so einbezogen oder berührt, dass der Deutungsrahmen erweitert, die Offenheit des Werkes also gesteigert wird, ohne den Leser auf bestimmte Antworten festzulegen.

So habe ich unter verschiedenen Gesichtspunkten entwickelt, wie *Der Spiegel im Spiegel* den Leser als aktiven Mitgestalter begreift und einer Pluralität von Interpretationen Vorschub leistet, ergo als „offenes Kunstwerk“ zu bezeichnen ist. Endes Konzept, Literatur als Spiel zu begreifen und den Leser als Mitspieler, erweist diesem damit als mündigem Partner die höchste Ehre. In diesem Sinne erwartete auch Eco „Leser von morgen, die Leser einer möglichen Gesellschaft, in der der Umgang mit multisignifikanten Zeichen [...] die natürliche konstruktive Tätigkeit einer erneuerten und beweglicheren Perzeptivität [ist]“<sup>1653</sup>. Klimek sieht im *Spiegel den Spiegel* gar den Beitrag zu einer neuen, globalen Kultur der Verwandlung gegeben. Doch dafür „muss das Subjekt wieder in der Lage sein, sich verzaubern [...] zulassen [sic!]. Jedoch soll dies keine Flucht darstellen, sondern die tägliche Neuentdeckung der Wirklichkeit, welche nur eine Heimat sein kann, wenn sich das Subjekt dort auch innerlich zu Hause fühlt.“<sup>1654</sup>

In der Tat suchte Ende, wie aus seinem Brief an Zurfluh vom 11./13.09.1988 hervorgeht, mit seinen Möglichkeiten dazu beizutragen, „daß wir aus dieser verdammten Kulturmisere wieder herauskommen, in die sich die gesamte ‚zivilisierte‘ Menschheit hineinmanövriert hat“<sup>1655</sup>. Zu hoffen ist demnach auf eine „Kultur freier Individualitäten“<sup>1656</sup>, in der Individuelles und erlebter Mythos zusammenfallen: „[G]enau da liegen auch die Möglichkeiten zur Weiterentwicklung der modernen Kunst, Musik, Literatur.“<sup>1657</sup>

---

<sup>1653</sup> Eco: *Das offene Kunstwerk*, S. 435.

<sup>1654</sup> Klimek: *Künstlerische Labyrinth*, S. 39.

<sup>1655</sup> <http://www.oobe.ch/ende02.htm>

<sup>1656</sup> Ebd.

<sup>1657</sup> Ebd.

## Quellen

### Werke Michael Endes

In eckigen Klammern ist zur Nachvollziehbarkeit der Chronologie von Endes Werken jeweils das Jahr der Erstausgabe vermerkt. Die Verlagsnamen sind in den zitierten Werken mit leichten Abweichungen angeführt als Edition Weitbrecht bzw. Weitbrecht und K.Thienemanns bzw. Thienemann. Zuvor einzeln erschienene Bilderbücher sind in dem Sammelband *Die Zauberschule* enthalten, auf den ich jeweils verweise.

(mit Jörg Krichbaum): *Die Archäologie der Dunkelheit. Gespräch über Leben und Werk des Malers Edgar Ende*. Stuttgart: Edition Weitbrecht 1985 [1985].

- *Filemon Faltenreich* [1984] >> *Die Zauberschule*, S. 236–247.

- *Das Gauklermärchen. Ein Spiel in sieben Bildern sowie einem Vor- und Nachspiel*. Stuttgart: Edition Weitbrecht und Achberg-Esseratsweiler: Achberger Verlag 1982 [1982].

- *Das Gefängnis der Freiheit. Erzählungen*. Stuttgart/Wien: Weitbrecht 1992 [1992].

- *Die Geschichte von der Schüssel und vom Löffel* [1990] >> *Die Zauberschule*, S. 151–174.

- *Der Goggolori. Eine bairische Mär. Stück in acht Bildern und einem Epilog*. 3. Aufl. Stuttgart: Edition Weitbrecht 1995 [1984].

- *Das große Michael Ende Lesebuch. Aber das ist eine andere Geschichte ...*. Hg. von Andrea und Roman Hocke, München: Piper 2004 [2004].

- *Die Jagd nach dem Schlarg. Variationen zu Lewis Carrolls gleichnamigem Nonsensgedicht*. Stuttgart/Wien: Edition Weitbrecht 1988 [1988].

- *Jim Knopf und die Wilde 13. (= Jim Knopf II)* Mit Zeichnungen von F.J. Tripp, Stuttgart/Wien/Bern: Thienemann 1990 [1962].

- *Jim Knopf und Lukas der Lokomotivführer. (= Jim Knopf I)* Stuttgart/Wien/Bern: Thienemann 1990 [1960].

- *Das kleine Lumpenkasperle* [1978] >> *Die Zauberschule*, S. 52–58.

- [mit Joseph Beuys]: *Kunst und Politik. Ein Gespräch*. Hg. von Rainer Rappmann, Wangen: Freie Volkshochschule Argental 1989 [1989]. (Ausg. mit Fortsetzung des Gesprächs auf Kassette)

- *Der lange Weg nach Santa Cruz* [1992] >> *Die Zauberschule*, S. 188–229.

- *Lenchens Geheimnis* [1991] >> *Die Zauberschule*, S. 59–88.

- *Lirum Larum Willi Warum. Eine lustige Unsinnsgeschichte für kleine Warumfrager* [1978] >> *Die Zauberschule*, S. 137–145.

- *Michael Endes Zettelkasten. Skizzen&Notizen*. Stuttgart/Wien: Weitbrecht 1994 [1994].

- *Momo oder Die seltsame Geschichte von den Zeit-Dieben und von dem Kind, das den Menschen die gestohlene Zeit zurückbrachte. Ein Märchen-Roman*. Mit Illustrationen des Autors, Stuttgart/Wien: K.Thienemanns 1973 [1973].

- *Der Niemandsgarten. Aus dem Nachlass*. Mit Zeichnungen des Verfassers, aus dem Nachlass ausgewählt und hg. von Roman Hocke, Stuttgart/Wien/Bern: Weitbrecht 1998 [1998]. (mit dem Anhang Roman Hockes: „Blick in die Werkstatt. Eine Nachbemerkung“, S. 311–328)

- *Norbert Nackendick oder Das nackte Nashorn* [1984] >> *Die Zauberschule*, S. 94–109.

- *Ophelias Schattentheater* [1988] >> *Die Zauberschule*, S. 263–272.

- [mit Erhard Eppler und Hanne Tächl]: *Phantasie/Kultur/Politik. Protokoll eines Gesprächs*. Stuttgart: Edition Weitbrecht 1982 [1982].

- *Der Rattenfänger. Ein Hamelner Totentanz. Oper in elf Bildern*. Stuttgart/Wien: Weitbrecht 1993 [1993].

- *Der satanarchäolügenialkohöllische Wunschpunsch*. Mit Bildern von Regina Kehn, Lizenzausg. Basel: Litera Buchs- und Verlags-Aktiengesellschaft 1989 [1989].

- [mit Binette Schroeder als Illustratorin]: *Die Schattennähmaschine*. Stuttgart: K.Thienemanns 1982 [1982].

- *Das Schnurpsenbuch*. Zeichnungen von Rolf Rettich, Stuttgart/Wien/Bern: K.Thienemanns 1979 [1969 mit Umschlag und Illustrationen von Siegfried Wagner].

- *Der Spiegel im Spiegel. Ein Labyrinth*. Mit Lithographien und Zeichnungen von Edgar Ende, Stuttgart: Edition Weitbrecht 1984 [1984].

- *Die Spielverderber oder Das Erbe der Narren. Commedia Infernale*. Stuttgart: Edition Weitbrecht 1989 [1989; ursprüngliche Fassung als Manuskriptdruck bei S. Fischer 1967].

- *Das Traumfresserchen* [1978] >> *Die Zauberschule*, S. 254–262.

- *Trödelmarkt der Träume. Mitternachtslieder und leise Balladen*. Stuttgart/Wien/Bern: Weitbrecht 1986 [1986].

- *Die unendliche Geschichte*. Von A bis Z mit Buchstaben und Bildern versehen von Roswitha Quadflieg, ungekürzte Lizenzausg., Stuttgart/Hamburg/München: Deutscher Bücherbund 1979 [1979].

- *Die Vollmondlegende*. Mit Illustrationen von Binette Schroeder, Stuttgart/Wien: Weitbrecht 1993 [1989].

- „Wie ich Gustav René Hocke kennenlernte“. In: Verein für Heimatpflege e.V. (Hg.), Red. Jutta Busch/Albert Pauly: *Hommage à Gustav René Hocke. Die Welt als Labyrinth*. Viersen: Eckers 1989 (Viersen, Beiträge zu einer Stadt; 16).



- *Worte wie Träume*. Mit einer Einleitung hg. von Erich Joß, Freiburg/Basel/Wien: Herder 1991.
- *Der Wunschpunsch >> Der satanarchäolügenialkohöllische Wunschpunsch*
- *Die Zauberschule und andere Geschichten*. Mit Illustrationen von Bernhard Oberdieck, ungekürzte Lizenzausg. Rheda-Wiedenbrück: Bertelsmann-Club 1994 [1994]. (vereint die meisten der einzeln erschienenen, ursprünglich von unterschiedlichen Künstlern illustrierten Bilderbücher Michael Endes, ergänzt durch weitere Texte)
- *Zettelkasten >> Michael Endes Zettelkasten*

Als Herausgeber:

- *Gute Besserung. Geschichten für kranke Kinder – zum Vorlesen und Selberlesen* (Frankfurt a.M.: MS&L International Public Relations GmbH. o. J.)
- *Mein Lesebuch*. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuchverlag 1983 [1983] (Fischer Taschenbuch; 5323).

#### **Material aus dem Nachlass** (Besitznachweis: Deutsches Literaturarchiv Marbach)

Aus dem nicht systematisch erschlossenen Teilnachlass in Marbach wurden Typoskripte und Manuskripte verwendet aus 1) der Gattung „Dramatisches“ zugeordneten Mappe zum *Spiegel im Spiegel* (M-D-SP); 2) der Prosa-Mappe zu *Adam Tümpel* (M-P-AT); 3) den fünf der Gattung „Prosa“ zugerechneten Mappen zum *Spiegel im Spiegel*, von mir bezeichnet als M-P-SP-1 bis 5. Die Einzeldokumente sind unten je Mappe in alphabetischer Reihenfolge (Zahlen voranstehend) aufgeführt. Etwaige Titel und Überschriften sind kursiv gesetzt. Ansonsten wird der Textanfang in Anführungszeichen und bei typographischer Einbindung in das Konzept des *Spiegel im Spiegel* nach Vorgabe des Autors teils in Großbuchstaben wiedergegeben. Die Angaben in doppelten eckigen Klammern hinter den Kürzeln beziehen sich auf die systematische Einordnung im Literaturarchiv, wobei die letztstehende der Zählung einer mir von dort vorgelegten Liste entspricht.

- M-D-SP [[Verfasser: Ende, Michael; Gattung/Gruppe: Dramatisches; Titel: *Der Spiegel im Spiegel*; Standort/Signatur A: Ende; 2]]: *Das erste Bild*; *Die Hochschule des Glücks* (eigene Überschrift darunter: *Das Klassenzimmer*); „Keine Menschenseele weit und breit“.
- M-P-AT [[Verfasser: Ende, Michael; Gattung/Gruppe: Prosa; Titel: *Adam Tümpel*, Standort/Signatur A: Ende; 3b]]: *1. Versuch*; *Der Freund*; *Das Märchen von der friedlichen Armee*; *Das Schaufenster*; *Die Schießbude*.
- M-P-SP-1 [[Verfasser: Ende, Michael; Gattung/Gruppe: Prosa; Titel: *Der Spiegel im Spiegel. Ein Labyrinth*; Standort/Signatur A: Ende; 3b]]: Enthält die von mir als [Typoskript] zitierte und als Standard angesehene Fassung des *Spiegel im Spiegel* einschl. „EINE KINDERSTIMME ERZÄHLT“; *Märchen von den geschlossenen Augen*.
- M-P-SP-2 [[Verfasser: Ende, Michael; Gattung/Gruppe: Prosa; Titel: *Der Spiegel im Spiegel. Ein Labyrinth*, Standort/Signatur A: Ende; 3b]]: Typoskriptfassung des *Spiegel im Spiegel*, in Marbach als endgültige geführt.
- M-P-SP-3 [[Verfasser: Ende, Michael; Gattung/Gruppe: Prosa; Titel: *Der Spiegel im Spiegel. Ein Labyrinth*, Standort/Signatur A: Ende; 3b]]: „Es fängt wieder an, wie es immer anfängt: Das Feuer kommt näher.“; „Fallen“; „Das Feuer kommt näher.“; *Der Fremde*; „GATTE UND GATTIN“; „Ich möchte heimkehren, sagt die Stimme in der Finsternis. Oder“; *In der Kneipe*; *In der Kunstausstellung*; *Minotaurus*; „NACH GESCHÄFTSSCHLUSS“; *Noch zu verbinden*; *Rede des Alten Clowns an die Schlafenden*; *Reihenfolge: dritter Versuch*; „Schweres schwarzes Tuch, riesenhaft, nach den Seiten und“ (mehrere aneinandergeheftete Entwürfe); „DER SOHN“.
- M-P-SP-4 [[Verfasser: Ende, Michael; Gattung/Gruppe: Prosa; Titel: *Der Spiegel im Spiegel. Ein Labyrinth*; Standort/Signatur A: Ende; 3b]]: *ALEPH oder Der Gefangene im Spiegel*; „ALS LEGITIMATION WAR DEM BEOBACHTER“; „An diesem Abend vermochte ich den ununterbrochenen Wind nicht“; *Ansprache des Verfassers an einen etwaigen Leser* (Titel im Original durchgestrichen); *Bericht über meine Entstehung*; „... eigentlich um die Schafe. Doch auch wir mußten uns verbor-“; „Der Direktor tritt vor den Vorhang. Nachdem er das Publikum eine“; „Er trug nichts auf dem nackten Körper als ein Fischernetz, das“; *Die erste Unterrichtsstunde*; „IM KORRIDOR DER SCHAUSPIELER“; *Das Schulzimmer*; „Und mit herabhängendem Kiefer laut schnarchte, wobei ihr unförmiger Oberkörper mehr und“; „DER WELTREISENDE SAß AUF DEN BEMOOSTEN STUFEN“; *Die Wüste*.
- M-P-SP-5 [[Verfasser: Ende, Michael; Gattung/Gruppe: Prosa; Titel: *Der Spiegel im Spiegel. Ein Labyrinth*; Standort/Signatur A: Ende; 3b]] Handschriftlich überarbeitetes Typoskript des Buches.

#### **Eigene Quellen** (von mir verwendete Bezeichnungen titelloser Quellen stehen in eckigen Klammern)

- > Briefe, sofern nicht anders vermerkt an mich gerichtet: Boccarius, Peter (24.04.1998, München), (01.10.1998, München), (02.07.[?][2002]); Ende, Michael an Walter Dahlhaus (29.11.1981, Genzano di Roma); Ende, Michael an Wolfgang Garvelmann (09.02.1993, München); Hocke, Roman (06.07.2002, Genzano di Roma); Koyasu, Michiko (15.05.2001, Fax-Nachricht als Brief); Lübbren, Rainer (25.02.2010, Heiloo); Niehaus, Irmin (19.05.2001, Stuttgart); Zehnder, Frank Günter an Ingeborg Seidel (01.10.1995, Köln).
- > Dokumente:

- [Fragebeantwortung Hiller], schriftlich geführtes Interview mit dem Komponisten Wilfried Hiller; Rickatschwende, den 10.04.2010.
- [Zusammenstellung Anthroposophie], von Werner Zurfluh besorgte, auszugsweise Kompilation von Zitaten (Abschriften) aus seinem Briefwechsel mit Michael Ende; Textstellen vom 11.08.1988–11.04.1994.
- > Emails, an mich gerichtet: Binswanger, Hans Christoph (27.05.2009); Brahm, Jan (17.08.2009); Georgi-Hellriegel, Katharina (15.02.2010; 19.02.2010); Grabinger [?] (30.09.2009); Hechelmann, Friedrich (03.02.2010); Hiller, Wilfried/Hiller-Woska, Elisabeth (15.08.2010); Hocke, Roman (07.10.2009; 29.10.2011/I; 29.10.2011/II); Jokic, Klaus (25.01.2010); Lodemann, Jürgen (05.01.2010); Lübbren, Rainer (01.03.2010, Heiloo; 03.03.2010); Onken, Werner (24.03.2010); Rehder, Jörg (17.08.2009; 20.08.2009; 11.02.2010); Reusch, Jutta (27.05.2010); Schata, Peter (21.01.2010); Schlüter, Manfred (07.02.2010/I; 07.02.2010/II); Schneider, Antonie (20.10.2011); Tamura, Toshio (16.03.2010); Wehdeking, Roswitha (11.08.2009)
- > Gesprächsnotizen:
  - Angerer der Ältere, Ludwig; zitiert als *Notizen Angerer*; nach einem Telefonat vom 21.02.2010; von Angerer d.Ä. durchgesehen.
  - Kehn, Regina; zitiert als *Notizen Kehn*, nach einem Telefonat vom 10.02.2010.
  - Quadflieg, Roswitha; zitiert als *Notizen Quadflieg*, nach einem Telefonat vom 08.02.2010; von Quadflieg durchgesehen.
- > Transkriptionen sich auf Ende beziehender Aussagen nach Aufzeichnungen auf Kassette bzw. Mikrokassette:
  - Lenz, Johannes; zitiert als *Gespräch Lenz*. Aufzeichnung eines im Bauschweg 6 (Stuttgart) persönlich geführten Interviews vom 21.04.2001 auf Kassette.
  - Rosendorfer, Herbert; zitiert als *Gespräch Rosendorfer*. Aufzeichnung eines Telefonats vom 26.02.2010 auf Mikrokassette.

### Sonstige Quellen

Die ausführlichen Angaben zu übergeordneten Werken, aus denen mehrere Beiträge zitiert werden, finden sich in einem eigenen Eintrag, auf den mit „>> Nachname des Verfassers/Titel/Seitenzahlen“ verwiesen wird.

- Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*. Hg. von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1970 (Gesammelte Schriften; 7).
- Aissen-Crewett, Meike/Baumgartner, Alex (Hg.): *Bildsprache – Sprachbilder. Texte einer subjektorientierten Rezeptionsästhetik*. Potsdam: Universitätsverlag 2006 (Aisthesis. Paideia. Therapiea. Potsdamer Beiträge zur ästhetischen Theorie, Bildung und Therapie; 11).
- Dies.: „Brueghels ‚Landschaft mit Fall des Ikarus‘ und die Dichter. Das Erzählen von Mythen in Bildern und Versen“. In >> Dies./Baumgartner: *Bildsprache – Sprachbilder*, S. 8–30.
- Dies.: *Rezeption als ästhetische Erfahrung. Lehren aus der literaturwissenschaftlichen Rezeptionsästhetik für die Bildende Kunst*. 3. unveränderte Aufl. Potsdam: Universitäts-Verlag 2007 (Aisthesis, Paideia, Therapiea; 3).
- Anonym bzw. Anonymus d’Outre tombe (= Valentin Tomberg): *Meditationen über die Großen Arcana des Taro* [sic!]. 22 Briefe an den unbekanntten Freund. Nach der Abschrift eines französischen Manuskripts übersetzt von Gertrud von Hippel, hg. von Ernst von Hippel, Meisenheim am Glan: Anton Hain 1972.
- Antonsen, Jan Erik: *Poetik des Unmöglichen. Narratologische Untersuchungen zu Phantastik, Märchen und mythischer Erzählung*. Habilitations-Schrift Universität Fribourg 2006, Paderborn: Mentis 2007 (Explicatio).
- Armer, Karl Michael: „Auf der Suche nach der gefrorenen Zeit. Von der Unmöglichkeit surrealistischer Literatur“. In >> Rzeszotnik (Hg.): *Zwischen Phantasie und Realität*, S. 161–166.
- Arnold, Heinz Ludwig/Detering, Heinrich (Hg.): *Grundzüge der Literaturwissenschaft*. 8. Aufl. München: Deutscher Taschenbuchverlag 2008 (dtv; 30171).
- Ayren, Armin: „Wie von Kafka, nur viel schlechter. Michael Endes neues Buch ‚Spiegel im Spiegel‘ – Ein Labyrinth“. In: *Stuttgarter Zeitung*. Nr. 155, 07.07.1984, *Literaturblatt*, S. 50.
- Baumgärtner, Clemens Alfred: „Phantasien, Atlantis und die Wirklichkeit der Bilder. Notizen beim Lesen und Wiederlesen von Michael Endes Buch ‚Die Unendliche Geschichte‘“. In: *Diverse: Michael Ende zum 50. Geburtstag*, S. 36–43.
- Baumgartner, Alex: „Macht und Ohnmacht der Bilder“. In >> Aissen-Crewett/Ders. (Hg.): *Bildsprache – Sprachbilder*, S. 31–90.
- Beissner, Friedrich: *Kafkas Darstellung des ‚traumhaften innern Lebens‘. Ein Vortrag*. Bebenhausen: Rotsch 1972.
- Bellinger, Gerhard J./Regler-Bellinger, Brigitte: *Schwabings Ainmillerstraße und ihre bedeutendsten Anwohner. Ein repräsentatives Beispiel der Münchner Stadtgeschichte von 1888 bis heute*. Norderstedt: Bod 2003; Eintrag zu Michael Ende auf S. 407–417.
- Benschmann, Hans: „Mein Partner ist meine Geschichte. Schriftsteller Michael Ende: Ich bin kein Guru“. In: *Rheinische Post*. Nr. 177, 21.05.1983. (Die Rheinische Post war zu dieser Zeit noch nicht paginiert.)
- Berger, Peter L./Luckmann, Thomas: *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Eine Theorie der Wissenssoziologie*. Mit einer Einleitung zur deutschen Ausg. von Helmut Plessner, aus dem Englischen übersetzt

- von Monika Plessner, unveränderter Abdruck der 5. Aufl. Frankfurt a.M.: Fischer 1980 (Fischer-Taschenbücher; Sozialwissenschaft; 6623).
- Biedermann, Hans: *Das verlorene Meisterwort. Bausteine zu einer Kultur- und Geistesgeschichte des Freimaurertums*. 3., unveränderte Aufl. Wien: Böhlau 1999.
  - Binggeli, Bruno: *Primum Mobile. Dantes Jenseitsreise und die moderne Kosmologie*. Ammann: Zürich 2006.
  - Binswanger, Hans Christoph: *Geld und Magie. Deutung und Kritik der modernen Wirtschaft anhand von Goethes Faust*. Mit einem Nachwort von Iring Fetscher, 2. vollständig überarbeitete Aufl. Hamburg: Murmann 2005.
  - Boccarius, Peter: *Michael Ende. Der Anfang der Geschichte*. Mit einem aktuellen Nachwort versehene Taschenbuchausg. München: Ullstein 1995 (Ullstein Buch; 23844).
  - Bongaerts, Ursula (Hg.): *Michael Ende in Italia/Michael Ende in Italien*. Bonn: Arbeitskreis selbständiger Kultur-Institute/Roma: Casa di Goethe 2009.
  - Bonnemann, Jens: *Die wirkungsästhetische Interaktion zwischen Text und Leser. Wolfgang Isters impliziter Leser im ‚Herzmaere‘ Konrads von Würzburg*. Frankfurt a.M.: Peter Lang 2008 (Lateres; 7).
  - Borges, Jorge Luis: „Everything and Nothing“. In >> Ende, M.: *Mein Lesebuch*, S. 248f. (siehe unter: Werke Michael Endes)
  - Ders.: *Sämtliche Erzählungen. Das Aleph. Fiktionen. Universalgeschichte der Niedertracht*. Aus dem Spanischen übertragen von Karl August Horst, Eva Hessel und Wolfgang Luchting, Sonderausg. München: Hanser 1970.
  - Braun, Astrid: „‚Verwandt‘ mit E.T.A. Hoffmann, Tieck und Kafka“. In: *Börsenblatt des deutschen Buchhandels*. Nr. 102, 21.12.1990, S. 3982–3986. (Interview mit Michael Ende)
  - Brüll, Ramon (Hg.): *Abenteuer des Lebens und des Geistes. Dreizehn Interviews aus dem Umkreis der Anthroposophie*. Frankfurt a.M.: info3 1985, S. 6.
  - Calderón de la Barca, Pedro: *Das Leben ist ein Traum. Schauspiel in drei Akten*. Nachdichtung und Nachwort von Eugen Gürster, Stuttgart: Reclam 1995 (Reclams Universal-Bibliothek; 65).
  - Carroll, Lewis: *Alice’s Adventures in Wonderland/Through the Looking-Glass and What Alice Found There*. Hg. und eingeleitet von Roger Lancelyn Green, mit Illustrationen von John Tenniel, London/New York/Toronto: Oxford University Press 1971 (Oxford English Novels).
  - Carse, James P.: *Endliche und unendliche Spiele. Die Chancen des Lebens*. Aus dem Amerikanischen übersetzt von Friedrich Griese, 2. Aufl. Stuttgart: Klett-Cotta 1987.
  - Csobádi, Peter/Gruber, Gernot/Kühnel, Jürgen/Müller, Ulrich/Panagl, Oswald/ Spechtler, Franz von (Hg.): *Welttheater, Mysterienspiel, Rituelles Theater. ‚Vom Himmel durch die Welt zur Hölle‘. Gesammelte Beiträge des Salzburger Symposions 1991*. Anif/Salzburg: Ursula Müller-Speiser 1992 (Wort und Musik. Salzburger akademische Beiträge; 15).
  - Cunningham, Valentine: „Archer’s borrowed quiver“. In: *The Observer*. 29.06.1986, S. 22.
  - Diverse: „Die Bücher ihres Lebens. ‚Spiegel-Spezial‘ Umfrage“. In: *Spiegel-Spezial*. Nr. III/1990, S. 140–162. (Endes Antwort auf die hier vorgestellte Umfrage findet sich innerhalb des Beitrags auf S. 153f.)
  - Diverse: *Michael Ende zum 50. Geburtstag*. Überreicht durch Hansjörg Weitbrecht. Stuttgart: K.Thienemanns 1979.
  - Donghi, Beatrice Solinas: „Ende spia i sogni del Minotauro dentro il labirinto. Dopo ‚La storia infinita‘ nuovo racconti“. In: *La Stampa*. anno XII., 03.05.1986, *Tuttolibri*, S. 2.
  - Dueñas, Gonzáles Daniel: „Unerwartete Spiegelungen. Betrachtungen zur *Unendlichen Geschichte* von Michael Ende“. In >> Rzesotnik (Hg.): *Zwischen Realität und Phantasie*, S. 113–124.
  - Durst, Uwe: *Theorie der phantastischen Literatur*. Dissertation Universität Stuttgart 1999, aktualisierte, korrigierte und erweiterte Neuausg., Berlin: Lit 2007 (Literatur, Forschung und Wissenschaft; 9).
  - Eckermann, Johann Peter: *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*. Hg. von Heinz Schlaffer, München/Wien: Hanser 1986 (Bd. 19 der Münchner Goethe-Ausg.: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*).
  - Eco, Umberto: *Lector in fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten*. Aus dem Italienischen übersetzt von Heinz G. Held, 2. Aufl. München: Deutscher Taschenbuchverlag Januar 1994 (dtv; 4531: Wissenschaft).
  - Ders.: *The Limits of Interpretation*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press 1990 (Advances in semiotics).
  - Ders.: *Das offene Kunstwerk*. Aus dem Italienischen übersetzt von Günter Memmert, 2. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1977 (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft; 222).
  - Ders.: *Semiotics and the Philosophy of Language*. London: Macmillan Press 1984.
  - Ders.: *A Theory of Semiotics*. Bloomington und London: Indiana University Press 1976 (Advances in semiotics).
  - Eichendorff, Joseph von: *Werke*. 3., durchgesehene Aufl. München: Hanser 1966.
  - Ende, Edgar: „Autobiographischer Bericht, 1948. München, den 07.11.1948. Aufzeichnungen aus dem Leben von Edgar Ende“. In >> Kinnius (Hg.): *Edgar Ende. Visionen aus dem Dunkel*, S. 161–173.

- Ders.: *Kunst und Kunstgeschichte*. Unveröffentlichtes Manuskript, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg.
- Ders.: *Tod und Auferstehung. Die Ichentwicklung und die abstrakte Malerei*. Unveröffentlichtes Typoskript, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg. (Ich danke dem Germanischen Nationalmuseum Nürnberg für die Möglichkeit, die beiden letztgenannten Dokumente in meiner Arbeit verwenden zu können.)
- Fagone, Vittorio: „Die Bildwelt Edgar Endes. Ein erneuertes Bestiarium“. Aus dem Italienischen übersetzt von Enrico Heinemann und Peter Prange. In >> Krichbaum (Hg.): *Edgar Ende 1901–1965*, S. 41–50.
- Fick, Monika: *Lessing-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart/Weimar: Metzler 2000.
- Figal, Günter (Hg.): *Hans-Georg Gadamer. ‚Wahrheit und Methode‘*. Berlin: Akademie Verlag 2007 (Klassiker Auslegen; 30).
- Freud, Sigmund: *Traumdeutung. Freud Studienausg. Bd. 2*. Hg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Strachey, 8. Aufl. Frankfurt a.M.: S. Fischer 1972.
- Fromm, Erich: *Märchen, Mythen, Träume. Eine Einführung zum Verständnis von Träumen, Märchen und Mythen*. Zürich: Diana 1957.
- Gadamer, Hans-Georg: *Gesammelte Werke. Bd. 1: Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. 7. durchgesehene Aufl. Tübingen: Mohr Siebeck 2010.
- Gerigk, Horst-Jürgen: *Lesen und Interpretieren*. 2. Aufl. Göttingen: Vandenhoeck&Ruprecht 2006.
- Goethe, Johann W. von/Schiller, Friedrich von: *Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*. Hg. von Emil Staiger, revidierte Neuausg. von Hans-Georg Dewitz, mit Illustrationen, Frankfurt a.M.: Insel 2005.
- Goethe, Johann W. von: *Goethes Werke. Bd. XII. Schriften zur Kunst. Schriften zur Literatur. Maximen und Reflexionen*. Mit Anmerkungen versehen von Herbert von Einem (*Schriften zur Kunst*) und Hans Joachim Schrimpf (*Schriften zur Literatur; Maximen und Reflexionen*), textkritisch durchgesehen von Werner Weber und Hans Joachim Schrimpf, 6. Aufl. Hamburg: Christian Wegner 1967.
- Götze, Martin: „Roman der Einbildungskraft. Zu Michael Endes ‚Unendlicher Geschichte‘“. In: Schöll, Julia (Hg.): *Literatur und Ästhetik. Texte von und für Heinz Gockel*. Würzburg: Königshausen&Neumann 2008, S. 165–185.
- Goodman, Nelson: *Weisen der Welterzeugung*. Übersetzt von Max Looser, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1990 (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft; 863).
- Greiner, Ulrich: „Ende und kein Ende“. In: *Die Zeit*. Nr. 15, 6. April 1984, S. 49f.
- Grözinger, Karl Erich: *Kafka und die Kabbala. Das Jüdische im Werk und Denken von Franz Kafka*. Erweiterte Neuausg. Berlin/Wien: Philo 2003.
- Gronemann, Helmut: *Phantasien – das Reich des Unbewussten. ‚Die unendliche Geschichte‘ von Michael Ende aus der Sicht der Tiefenpsychologie*. Zürich: Schweizer Spiegel 1985 (Raben-Reihe).
- Gumbrecht, Hans Ulrich: „Besprechung von ‚Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung‘. Wolfgang Iser. München 1976“. In: *Poetica*. 9/1977, S. 522–534.
- Gutschke, Irmtraud: „Wo ein Wille ist ... Geschichten von Michael Ende“. In: *Neues Deutschland*. 10.04.1991, S. 9.
- Haas, Gerhard/Klingberg, Göte: „Erscheinungsformen, Strukturen und Funktionen der phantastischen Kinder- und Jugendliteratur“. In >> Ders. (Hg.), *Kinder- und Jugendliteratur*, S. 269–284 (Teil des Beitrags: Dies. + Tabbert, Reinbert: „Phantastische Kinder- und Jugendliteratur“, S. 267–295).
- Ders. (Hg.): *Kinder- und Jugendliteratur. Ein Handbuch*. 3. völlig neu bearbeitete Aufl. Stuttgart: Reclam 1984.
- Ders.: „Voraussetzungen“. In >> Ders. (Hg.): *Kinder- und Jugendliteratur*, S. 267f. (Teil des Beitrags: Ders./Klingberg, Göte/Tabbert, Reinbert: *Phantastische Kinder- und Jugendliteratur*, S. 267–295).
- Hage, Volker: „Ein völlig ungefährliches Labyrinth. Michael Endes Prosazyklus ‚Der Spiegel im Spiegel‘“. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. Nr. 92, 17.04.1984, Literaturbeilage, S. L 4.
- Harguindey, Ángel S.: „El agrí dulce sabor del mercado. Los libros más vendidos en 1986“. In: *El País/Libros*. 05.02.1987, S. 2.
- Heckmann, Elisabeth/Frensch, Michael: *Valentin Tomberg. Leben – Werk – Wirkung. Bd. 1.2. Valentin Tombergs Leben 1944–1973*. Mit Beiträgen von Wilhelm Maria Maas, Friederike Migneco und Ludmilla Zimmermann, Schaffhausen: Novalis 2005.
- Herrigel, Eugen: *Zen in der Kunst des Bogenschießens*. Limitierte Jubiläumsausg., Bern/München/Wien: Barth 1999.
- Hirota, Yasuyuki: *Michael Endes Sicht der Ökonomie. Ein Essay auf der Basis der in Japan verfügbaren Werke Michael Endes*. In >> Rzeszotnik: *Zwischen Phantasie und Realität*, S. 209–226.
- Hochmüller, Almuth: „Alpträume und düstere Visionen. Michael Endes Buch ‚Der Spiegel im Spiegel‘. Ein Labyrinth, erschienen in der Edition Weitbrecht“. In: *Mannheimer Morgen*. Nr. 237, 11.10.1984, S. 36.
- Hocke, Gustav René: *Im Schatten des Leviathan. Lebenserinnerungen 1908–1984*. München/Berlin: Deutscher Kunstverl. 2004.
- Ders.: *Malerei der Gegenwart. Der Neo-Manierismus. Vom Surrealismus zur Meditation*. Wiesbaden/München: Limes 1975.

- Ders.: *Die Welt als Labyrinth. Manierismus in der europäischen Kunst und Literatur*. Durchgesehene und erweiterte Ausg./einmalige Sonderausg., hg. von Curt Grützmacher, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1991.
- Hocke, Patrick/Hocke, Roman: *Michael Ende. Das Phantäsien-Lexikon*. Mit Illustrationen von Claudia Seeger, Stuttgart/Wien: Thienemann 2009.
- Hocke, Roman/Neumahr, Uwe: *Michael Ende. Magische Welten*. München: Henschel 2007.
- Ders./Kraft, Thomas: *Michael Ende und seine phantastische Welt. Die Suche nach dem Zauberwort*, Stuttgart/Wien/Bern: Weitbrecht 1997. (Die beiden Hauptteile des Buches sind die Beiträge: Kraft: *Die Faszination des Anderen. Eine Werkbetrachtung*, S. 7–54; R. Hocke: *Die Suche nach dem Zauberwort. Das Leben von Michael Ende*, S. 56–142)
- Ders.: „Von dem Zauberbuch, das die Welt eroberte. Eine kleine Entstehungsgeschichte“. Nachwort zu: Ende, Michael: *Die Unendliche Geschichte (Das Original)*. Von A bis Z mit Buchstaben und Bildern versehen von Roswitha Quadflieg, ungekürzte Taschenbuchausg. München/Zürich: Piper Mai 2009, S. 431–440.
- Hoffmann, E.T.A.: *Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Bd. 1–9*. Hg. von Hans-Joachim Kruse, Berlin: Aufbau 1994.
- Homer: *Ilias/Odyssee*. Aus dem Altgriechischen übersetzt von Johann Heinrich Voss, eingeleitet von Peter von der Mühl, mit 16 Illustrationen von Bonaventura Genelli, Anmerkungen von J. Peers und hg. von Henry Francis Cavy, Essen: Phaidon [1996].
- Hornung, Erik: *Das esoterische Ägypten. Das geheime Wissen der Ägypter und sein Einfluß auf das Abendland*. München: C.H. Beck 1999.
- Huch, Ricarda: *Die Romantik. Blütezeit, Ausbreitung und Verfall*. Tübingen: Wunderlich 1985.
- Hüther, Gerald: *Die Macht der inneren Bilder. Wie Visionen das Gehirn, den Menschen und die Welt verändern*. 5. Aufl. Göttingen: Vandenhoeck&Ruprecht 2009.
- Hugendubel, Steffi: ‚Ich bin ein Nachfahre der Romantiker‘ (Interview). In: *Die Zeit/Magazin*. Nr. 47, 18.11.1994. (Das Interview ist auf S. 44–51 wiedergegeben. Aus den Kopien des Dokumentenlieferdienstes gehen die einzelnen Seitenzahlen für Zitate nicht hervor.)
- Ingarden, Roman: *Das literarische Kunstwerk. Mit einem Anhang von den Funktionen der Sprache im Theaterschauspiel*. 3., durchgesehene Aufl. Tübingen: Niemeyer 1965.
- Inoues, Momoko: „Rudolf Steiner in Japan“. In: *Bambusblätter. Informationen für die Mitglieder und Freunde der Deutsch-Japanischen Gesellschaft BW e.V.* April 2009, S. 31–40.
- Iser, Wolfgang.: *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*. 4. Aufl. München: Fink 1994 (UTB für Wissenschaft: Uni-Taschenbücher; 636).
- Ders.: *Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa*. Konstanz: Universitäts-Verlag 1970 (Konstanzer Universitätsreden; 28).
- Ders.: *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1993 (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft; 1101).
- Ders.: *Fingieren als anthropologische Dimension der Literatur*. Konstanz: Universitäts-Verlag 1990 (Konstanzer Universitätsreden; 175).
- Ders.: *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*. München: Fink 1972 (Uni-Taschenbücher; Literaturwissenschaft; 163).
- Ders.: „Interaction between Text and Reader“. In: Ders.: *Prospecting: from Reader Response to Literary Anthropology*. Baltimore/London: Johns Hopkins University Press 1989, S. 31–41.
- Jauß, Hans Robert: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. 4. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1984.
- Ders.: „Der Leser als Instanz einer neuen Geschichte der Literatur“. In: *Poetica*. 7/1975, S. 325–344.
- Ders.: *Literaturgeschichte als Provokation*. 2. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1970 (Edition Suhrkamp; 418).
- Joyce, James: *Finnegans Wake*. Neuausg., Nachdruck, London: Faber&Faber Limited 1957.
- Ders.: *Ulysses*. Überarbeitete Aufl., Nachdruck, London/Sydney/Toronto: The Bodley Head 1976.
- Kafka, Franz: *Gesammelte Werke: Beschreibung eines Kampfes. Novellen. Skizzen. Aphorismen. Aus dem Nachlass*. Lizenzausg., hg. von Max Brod, 2. Aufl. Frankfurt a.M.: S. Fischer 1980.
- Kaminski, Kristina: *Michael Endes Rudolf Steiner Rezeption. Am Beispiel der Darstellung von Innenwelt in der ‚Unendlichen Geschichte‘*. Magisterarbeit Universität München September 2002, Saarbrücken: VDM 2009.
- Kather, Regine: „‚Gott ist der Kreis, dessen Mittelpunkt überall ist...‘. Von der Dezentrierung der Erde und der Unendlichkeit des Universums bei Nikolaus von Kues und Giordano Bruno“. In: Peitz, Heinz-Hermann (Hg.): *Der vervielfachte Christus. Außerirdisches Leben und christliche Heilsgeschichte*. Stuttgart: Akademie der Diözese Rottenburg-Stuttgart 2004 (Kleine Hohenheimer Reihe; 46), S. 17–72.
- Kehlmann, Daniel: *Ruhm. Ein Roman in neun Geschichten*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2009.
- Kemp, Friedhelm: „Die Bilder des Malers Edgar Ende (1938)“. In: Krichbaum (Hg.): *Edgar Ende 1901–1965*, S. 232–234.
- Kemp, Wolfgang: „Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik“. In: Ders. (Hg.): *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*. Neuausg., erweitert und bibliographisch auf den neuesten Stand gebracht, Berlin: Reimer 1992, S. 7–27.

- Kern, Hermann: *Labyrinth. Erscheinungsformen und Deutungen. 5000 Jahre Gegenwart eines Urbilds*. 2. durchgesehene und erweiterte Aufl. München: Prestel 1983.
- Kesting, Marianne: „Welttheater des Ichs: Strindberg – Artaud – Ionesco“. In >> Csobádi u.a. (Hg.): *Welttheater, Mysterienspiel, Rituelles Theater*, S. 41–52.
- Kiesel, Helmuth: *Geschichte der literarischen Moderne. Sprache – Ästhetik – Dichtung im zwanzigsten Jahrhundert*. München: C.H. Beck 2004.
- Kinnius, Volker (Hg.): *Edgar Ende. Visionen aus dem Dunkel. Die Gemälde der 20er und 30er Jahre*. Bonn: Kerber 1998. (zur Ausstellung in der Städtischen Galerie in der Reithalle, Paderborn-Schloß Neuhaus, 21.08. bis 01.11.1998)
- Kim, Eun-Ae: *Lessings Tragödientheorie im Lichte der neuen Aristoteles-Forschung*. Würzburg: Königshausen&Neumann 2002 (Epistemata. Reihe Literaturwissenschaft; 374).
- Kleefeld, Gunter: *Mysterien der Verwandlung. Das okkulte Erbe in Georg Trakls Dichtung*. Salzburg/Wien: Otto Müller 2009 (Trakl Studie; XXIV).
- Klimek, Bettina: *Erzählte Bilder – Gemalte Texte. Über das Verhältnis der Zeichensysteme Bilder und Sprache in den Bildern Edgar Endes und den Geschichten Michael Endes*. Unveröffentlichte Seminararbeit, Universität Erfurt WS 2009/10.
- Dies.: *Künstlerische Labyrinth. Labyrinthkunst in Form und Bedeutung in Michael Endes ‚Der Spiegel im Spiegel – Ein Labyrinth‘*. Unveröffentlichte Bachelorarbeit, Universität Erfurt SS 2009.
- Knodt, Eva M.: *‚Negative Philosophie‘ und dialogische Kritik. Zur Struktur poetischer Theorie bei Lessing und Herder*. Tübingen: Niemeyer 1988 (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte; 47).
- Korte, Hermann: „Bildlichkeit“. In: Arnold/Detering (Hg.): *Grundzüge der Literaturwissenschaft*, S. 257–271.
- Krichbaum, Jörg (Hg.): *Edgar Ende 1901–1965. Gemälde, Gouachen und Zeichnungen*. Stuttgart/Wien: Weitbrecht 1987.
- Ders. (Hg.): *Edgar Ende. Der Maler geistiger Welten*. Stuttgart: Weitbrecht 1987.
- Ders.: „Gespräche mit Yella Knorr, Friedhelm Kemp, Heinz Althöfer und Lotte Schlegel“. In >> Ders. (Hg.): *Edgar Ende 1901–1965*, S. 199–211.
- Ders.: „Verbrannt, verschollen und vergessen. Gedanken zur Kunst angesichts des Werks Edgar Endes“. In >> Ders. (Hg.): *Edgar Ende. Der Maler geistiger Welten*, S. 75–77.
- Kuckartz, Wilfried: *Michael Ende. ‚Die Unendliche Geschichte‘. Ein Bildungsmärchen*. Essen: Die Blaue Eule 1984 (Pädagogik des Vorbilds; 1).
- Kühnel, Jürgen: „Isomorphie und Polymorphie. Zu den formalen Typen des literarischen Welttheaters im 19. und 20. Jahrhundert“. In >> Csobádi u.a. (Hg.): *Welttheater, Mysterienspiel, Rituelles Theater*, S. 21–39.
- Kuhangel, Sabine: *Der labyrinthische Text. Literarische Offenheit und die Rolle des Lesers*. Dissertation Universität Bremen 2002, leicht überarbeitete Version, Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag 2003 (Literaturwissenschaft, Kulturwissenschaft).
- Kulik, Nils: *Das Gute und das Böse in der phantastischen Kinder- und Jugendliteratur. Eine Untersuchung bezogen auf Werke von Joanne K. Rowling, J.R.R. Tolkien, Michael Ende, Astrid Lindgren, Wolfgang und Heike Hohlbein, Otfried Preußler und Frederik Hetmann*. Dissertation Universität Oldenburg 2004, Frankfurt a.M. (u.a.): Peter Lang 2005 (Kinder- und Jugendkultur, -literatur und -medien. Theorie – Geschichte – Didaktik; 33).
- Langer, Georg: *Neun Tore. Das Geheimnis der Chassidim*. Aus dem Tschechischen übersetzt von Dr. Friedrich Thierberger, Neuausg. Neu-Isenburg: Melzer 2004.
- Lattka, Agathe: *Wiederkehr der Romantik? Eine Untersuchung. Michael Endes Roman ‚Die Unendliche Geschichte‘*. 1. Aufl. Norderstedt: Grin 2005.
- Lehmann, Mark: „Das Nichtmimetische, als ontologische Struktur des ikonischen Rätsels“. In >> Aissen-Crewett/Baumgartner (Hg.): *Bildsprache – Sprachbilder*, S. 91–99.
- Lenz, Eduard: *Gelebte Zukunft. Briefe – Aufsätze – Dokumente*. Hg. von Friedel Lenz, durchgesehen und erweitert 1982 von Johannes Lenz, 2. überarbeitete und erweiterte Aufl. Stuttgart: Urachhaus 1982.
- Lenz, Johannes: *Erinnern für die Zukunft. Eine Autobiografie*. 2. durchgesehene Aufl. Stuttgart: Urachhaus 2003.
- Lessing, Gotthold Ephraim: *Laokoon. Oder: Über die Grenzen der Malerei und Poesie. Mit beiläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte*. Bibl. ergänzte Ausg. 2007, mit einem Nachwort von Ingrid Kreuzer, Stuttgart: Reclam 2006 (Reclams Universal-Bibliothek; 271).
- Ders.: *Werke und Briefe in zwölf Bänden. Bd. 6: Werke 1767–1769*. Hg. von Wilfried Barner, Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag 1985 (Bibliothek deutscher Klassiker; 6).
- Lodemann, Jürgen: *Siegfried und Krimhild. Roman. Die älteste Geschichte aus der Mitte Europas im 5. Jahrhundert notiert, teils lateinisch, teils in der Volkssprache, ins irische Keltisch übertragen von Kilian Hilarus von Kilmacduagh im 19. Jahrhundert von John Schazman ins Englische*. Stuttgart: Klett-Cotta 2002.
- Ders.: „Träume vom Nachtwald Perelin [sic!]“. In: *Die Zeit*. Nr. 47, 16.11.1979, Literaturbeilage, S. 22.
- Ludwig, Claudia: *Was du ererbt von deinen Vätern hast ... Michael Endes Phantasien – Symbolik und literarische Quellen*. Dissertation Universität Frankfurt 1987, Frankfurt a.M./New York: Peter Lang 1988 (Europäische Hochschulschriften, Reihe 1; 1071).

- Lübben, Rainer: [Erinnerungen], unveröffentlichtes Typoskript.
- Majorek, Marek. B.: *Objektivität. Ein Erkenntnisideal auf dem Prüfstand. Rudolf Steiners Geisteswissenschaft als ein Ausweg aus der Sackgasse*. Dissertation Universität Basel 2001, Tübingen: A. Francke 2002 (Basler Studien zur Philosophie; 13).
- Mittelstaedt, Robert: *Michael Endes letzte Worte an die Japaner*. In >> Rzeszotnik: *Zwischen Phantasie und Realität*, S. 199–208.
- Modick, Klaus: „Endlich geheilt“. In: *Westermanns Monatshefte. Das Kulturmagazin*. Juni 6/1984, S. 55f.
- Morel, Joseph/Seehafer, Klaus: „Es gibt ja so etwas wie anthroposophische Klischees“. Interview mit dem Schriftsteller Michael Ende.“ In >> Brüll, Ramon (Hg.): *Abenteuer des Lebens und des Geistes. Dreizehn Interviews aus dem Umkreis der Anthroposophie*, S. 103–117. (Das Interview wurde ursprünglich in den Ausgaben 6/1982 und 7–8/1982 der Zeitschrift *info3* veröffentlicht.)
- Müller, André: „Playboy-Interview: Michael Ende. Ein offenes Gespräch mit dem Märchenerzähler, den Millionen lesen, aber keiner kennt.“ In: *Playboy*. Oktober 1983, S. 71–81.
- Müller, Johann Heinrich: „Der Inhaltshuber oder Edgar Ende und sein Mysterium“. In >> Krichbaum (Hg.): *Edgar Ende. Der Maler geistiger Welten*, S. 39–48.
- Müller, Ulrich: „<Welttheater> – ‚unanmassliche und unvorgreifliche Gedanken‘ über das Thema des Symposions“. In: Csobádi u.a. (Hg.): *Welttheater, Mysterienspiel, Rituelles Theater*, S. 9–20.
- Müller-Mehlis, Reinhard: „Vorwort für die Gedächtnisausstellung (1966)“. In >> Krichbaum (Hg.): *Edgar Ende 1901–1965*, S. 238–240.
- Murken, Axel Hinrich: *Edgar Ende. Sein Leben und sein Werk (1901–1965). Seine kunsthistorische Stellung in der Malerei des 20. Jahrhunderts*. Dissertation Universität Bonn 2001, Herzogenrath: Murken-Altroge 2001 (Studien zur Medizin-, Kunst- und Literaturgeschichte; 46).
- Ders.: „Die Transformation visionärer Utopien. Zur Bildwelt Edgar Endes und ihrer alchimistischen Ahnenschaft“. In >> Krichbaum (Hg.): *Edgar Ende. 1901–1965*, S. 19–29.
- Muschg, Adolf: „Eine Geschichte und ihr Ende. Zum Tod von Michael Ende“. In: *Die Weltwoche*. Nr. 35, 31.08.1995, S. 54.
- N.N.: Flyer zur Ausstellung *Der Spiegel im Spiegel*, 24.02. bis 22.04.2001, Zitadelle Spandau, Berlin.
- N.N.: (Jahres-)Bestsellerlisten des *Spiegel* bzw. *buchreport* >> Internetquellen
- N.N.: „Mondenkind Lucifer. Michael Endes Bilder und Mythen“. In: *Der Spiegel*. Nr. 14, 02.04.1984, S. 287–291.
- Neumahr, Uwe: „Michael Ende in Italien“. In >> Bongaerts, Ursula (Hg.): *Michael Ende in Italia/Michael Ende in Italien*, S. 007–061.
- Ders.: „Pagat oder Der Künstler in der Jahrmarktsbude. Michael Endes Poetik“. In >> Ende, M.: *Das große Michael Ende Lesebuch*, S. 332–337.
- Neymeyr, Barbara: *Konstruktion des Phantastischen. Die Krise der Identität in Kafkas ‚Beschreibung eines Kampfes‘*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2004 (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte; 206).
- Novalis: *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs. Bd. 1–3*, hg. von Hans-Joachim Mähl und Richard Samuel, Lizenzausg. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1999.
- Otter, Lena: *Es wird einmal ... Romantische Zeitstufen in Michael Endes ‚Momo‘*. Studienarbeit, Norderstedt: Grin 2007.
- Pany, Doris: *Wirkungsästhetische Modelle: Wolfgang Iser und Roland Barthes im Vergleich*. Erlangen/Jena: Palm und Enke 2000 (Erlanger Studien; 121).
- Platon: *Sämtliche Werke. Bd. 2: Lysis, Symposion, Phaidon, Kleitophon, Politeia, Phaidros*. Neu hg. von Ursula Wolf auf der Grundlage der Bearbeitung von Walter F. Otto, Ernesto Grassi und Gert Plamböck, aus dem Altgriechischen übersetzt von Friedrich Schleiermacher, 2. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt September 2000 (rowohlts enzyklopädie; 55562).
- Ders.: *Sämtliche Werke. Bd. 2: Menon. Hippias I. Euthydemos. Menexenos. Kratylos. Lysis. Symposion*. Hg. Von Ernesto Grassi unter Mitarbeit von Walter Hess, in der Übersetzung von Friedrich Schleiermacher, 136.–140. Tsd. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch April 1986 (Rowohlts Klassiker der Literatur und der Wissenschaft. Griechische Philosophie Bd. 3).
- Porombka, Stephan: „Für wahre Leser und erweiterte Autoren. Novalis: ‚Blütenstaub-Fragmente‘ (1798)“. In: Kutzmutz, Olaf/Porombka, Stephan (Hg.): *Erst lesen. Dann schreiben. 22 Autoren und ihre Lehrmeister*. München: Luchterhand 2007 (Ästhetik des Schreibens; 1), S. 23–35.
- Pronczynsky, Andreas von: *Die unendliche Sehnsucht nach sich selbst. Auf den Spuren eines neuen Mythos*. Frankfurt a.M.: Dipa 1983.
- Propp, Vladimir: *Morphologie des Märchens*. Hg. von Walter Höllerer, München: Hanser 1972 (Literatur als Kunst).
- Rahm, Angelika: „Baierisches Welttheater. Carl Orff ‚Der Mond‘ und Wilfried Hiller/Michael Ende ‚Der Goggolori‘“. In >> Csobádi u.a. (Hg.): *Welttheater, Mysterienspiel, Rituelles Theater*, S. 547–555.
- Rand, Harry: *Hundertwasser*. Aus dem Englischen ins Deutsche übersetzt von Ulrike Bischof, Sonderausg. Köln: Taschen 2007 (Taschen 25th anniversary).

- Richter, Matthias: „Wirkungsästhetik“. In >> Detering/Ludwig (Hg.): *Grundzüge der Literaturwissenschaft*, S. 516–536.
- Rinser, Luise: *Im Dunkeln singen. 1982–1985*. Frankfurt a.M.: S. Fischer 1985.
- Rzeszutnik, Jacek: „Die (un)endliche Geschichte: Lebensstationen eines Schriftstellers“. In >> Ders. (Hg.): *Zwischen Phantasie und Realität*, S. 13–25.
- Ders. (Hg.): *Zwischen Phantasie und Realität. Michael Ende Gedächtnisband 2000*. Passau: Erster Deutscher Fantasy Club e.V. 2000 (Fantasia 136/137. Schriftenreihe; 35).
- Safranski, Rüdiger: *Romantik. Eine deutsche Affäre*. München: Hanser 2007.
- Saße, Günter: *Auswandern in die Moderne. Tradition und Innovation in Goethes Roman ‚Wilhelm Meisters Wanderjahre‘*. Berlin/New York: De Gruyter 2010 (linguae&litterae; 1).
- Ders.: *E.T.A. Hoffmann. Romane und Erzählungen*. Stuttgart: Reclam 2001 (Reclams Universal-Bibliothek; 17526; Interpretationen).
- Ders.: „Das kommunikative Handeln des Rezipienten. Zum Problem einer pragmatischen Literaturwissenschaft“. In: Ders./Turk, Horst (Hg.): *Handeln, Sprechen und Erkennen. Zur Theorie und Praxis der Pragmatik*. Mit Beiträgen von Günter C. Behrmann, Göttingen: Vandenhoeck&Ruprecht 1978, S. 101–139 (Studienbibliothek Germanistik; 3/Kleine Vandenhoeck Reihe 1447).
- Ders.: *Die Ordnung der Gefühle. Das Drama der Liebesheirat im 18. Jahrhundert*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1996.
- Ders.: „Die Sorge des Lesers. Zu Kafkas Erzählung ‚Die Sorge des Hausvaters‘“. In: *Poetica*. 10/1978, S. 262–284.
- Ders.: *Sprache und Kritik. Untersuchung zur Sprachkritik der Moderne*. Dissertation Universität Tübingen 1977, Göttingen: Vandenhoeck&Ruprecht 1977 (Palaestra; 267).
- Ders.: „Die Theatralisierung des Körpers. Zu einer Wirkungsästhetik für Schauspieler bei Christian Weise und Bertolt Brecht“. In: *Maske und Kothurn*. 33, 1987, H. 3–4 (erschienen 1990), S. 55–73.
- Scheurle, Hans Jürgen: *Die Gesamtsinnesorganisation. Überwindung der Subjekt-Objekt-Spaltung in der Sinneslehre. Phänomenologische und erkenntnistheoretische Grundlagen der allgemeinen Sinnesphysiologie*. Dissertation Universität Marburg 1976, 2. neubearbeitete Aufl. Stuttgart/New York: Thieme 1984 (Thieme Copythek).
- Schickler, Jonael: *Metaphysics as Christology. An Odyssey of the Self from Kant and Hegel to Steiner*. Aldershot/Burlington: Ashgate 2005 (Ashgate new critical thinking in religion, theology, and biblical studies).
- Schiller, Friedrich von: *Sämtliche Werke. Bd. 5: Erzählungen/Theoretische Schriften*. Auf Grund der Originaldrucke hg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert, 4. durchgesehene Aufl. München: Hanser 1967.
- Ders.: *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*. Mit Ausführungen Rudolf Steiners und einer Einleitung und einem Nachwort von Heinz Zimmermann, 3. erneut erweiterte Aufl. Stuttgart: Freies Geistesleben 2004.
- Schlegel, Friedrich: *Charakteristiken und Kritiken I (1796–1801). Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe; Erste Abteilung/2*. Sonderausg. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1967.
- Schlegel, Friedrich (2): *Sich ‚von dem Gemüthe des Lesers Meister‘ machen. Zur Wirkungsästhetik der Poetik Bodmers und Breitingers*. Frankfurt a.M./Bern/New York: Peter Lang 1986 (Europäische Hochschulschriften Reihe 1: Deutsche Sprache und Literatur; 928)
- Schmied, Wieland: „Symbolist ohne Symbole, Klassizist ohne Klassik, Surrealist wider Willen“. In >> Kinnius (Hg.): *Visionen aus dem Dunkeln*, S. 9–14.
- Schneider, Robert: *Schlafes Bruder*. Leipzig: Reclam 1992.
- Schwarzkopf, Margarete von: „Dreißig düstere Legenden“. In: *Die Welt*. Nr. 169, 21.07.1984, Beilage *Welt des Buches*, S. 21.
- Schwier-Höger, Ulrike: „Ungehorsamkeit als Pflicht. ‚Der Spiegel im Spiegel‘: Traumvisionen von Michael Ende“. In: *Die Welt*. Nr. 286, 08.12.1994, Beilage *Welt des Buches*, S. 49.
- Sedlářová, Ruzena: *Michael Ende. Zwischen Surrealismus und Phantastik – ‚Der Spiegel im Spiegel‘*. >> zitierte Internetseiten/Internetdokumente.
- Seiß, Willi: *Über Kampf und Widerstand gegen eine geisteswissenschaftlich erforschte Christologie und Christosophie*. Schönach: Achamothe Pfingsten 1996.
- Shigematsu, Sōiku: *MOMO erzählt Zen*. Mit einem Gespräch mit Michael Ende, aus dem Japanischen übersetzt von Michael Weissert, 2. Aufl. Berlin: Theseus 1995. (Das Gespräch vom Juni 1990 findet sich unter der Überschrift „Ich träume von einer Kultur des 21. Jahrhunderts.“ auf S. 125–134)
- Sijmons, Japp: *Phänomenologie und Idealismus. Struktur und Methode der Philosophie Rudolf Steiners*. Überarbeitete, teilweise zugelassene Dissertation Universität Utrecht 2004, Basel: Schwabe-Verlag 2008.
- Stadler, Cornelia: „Gefesselt von der Trostlosigkeit der Welt“. In: *Augsburger Allgemeine Zeitung*. Nr. 58 (Jg.40/133), *Magazin zum Wochenende*, S. 2.
- Stanzel, Franz K.: *Theorie des Erzählens*, 6. unveränderte Aufl. Göttingen: Vandenhoeck&Ruprecht 1995 (UTB für Wissenschaft: Uni-Taschenbücher; Literaturwissenschaft; 904).



- Stauder, Thomas: *Gespräche mit Umberto Eco*. 2. Aufl. Münster: Lit 2004 (Wissenschaftliche Paperbacks; Literaturwissenschaft; 17).
- Steiger, Christine: „Der Stoff, mit dem man Schüler quält. Michael Ende: Das Rätsel wird zum Selbstzweck“. In: *Die Weltwoche*. Nr. 15, 12.04.1984, S. 51f.
- Steiner, Rudolf: *Anthroposophische Leitsätze. Der Erkenntnisweg der Anthroposophie. Das Michael-Mysterium*. 10. Aufl. (46.–51. Tsd.) Dornach: Rudolf Steiner 1998 (Gesamtausgabe = GA 26).<sup>1658</sup>
- Ders.: *Bilder okkultur Siegel und Säulen. Der Münchner Kongress Pfingsten 1907 und seine Auswirkungen*. Hg. von Hella Wiesberger, 3. Aufl. Dornach: Rudolf Steiner 1992 (GA 284).
- Ders.: *Das esoterische Christentum und die geistige Führung des Menschen und der Menschheit*. Hg. von Hella Wiesberger, ungekürzte Taschenbuchausg., 1.–4. Tsd. Dornach: Rudolf Steiner 2001 (Tb 750) > 4. Aufl. Dornach: Rudolf Steiner 1995 (GA 130).
- Ders.: *Die Geheimwissenschaft im Umriss*. Ungekürzte Taschenbuchausg., 81.–90. Tsd. Dornach: Rudolf Steiner 1993 (Tb 601) > 30. Aufl. Dornach: Rudolf Steiner 1989 (GA 13).
- Ders.: *Geistige Wirkenskräfte im Zusammenleben von junger und alter Generation. Pädagogischer Jugendkurs*. Hg. von Ernst Weidmann, 6. Aufl. Dornach: Rudolf Steiner 1988 (GA 217).
- Ders.: *Initiations-Erkenntnis. Die geistige und physische Welt- und Menschheitsentwicklung [sic!] in der Vergangenheit. Gegenwart und Zukunft vom Gesichtspunkt der Anthroposophie*. Hg. von Michaelis Messmer und Ulla Trapp, 4. mit den Stenogrammen verglichene und ergänzte Aufl. Dornach: Rudolf Steiner 2000 (GA 227).
- Ders.: *Die Philosophie der Freiheit. Grundzüge einer modernen Weltanschauung. Seelische Beobachtungsergebnisse nach naturwissenschaftlicher Methode*. Ungekürzte Taschenbuchausg., 126.–140. Tsd. 1998 (Tb 627) > 15. Aufl. Dornach: Rudolf Steiner 1987 (GA 4).
- Ders.: *Das Prinzip der spirituellen Ökonomie im Zusammenhang mit Wiederverkörperungsfragen. Ein Aspekt der geistigen Führung der Menschheit*. Hg. von Günther Schubert und Hella Wiesberger, 3. neu durchgesehene und ergänzte Aufl. Dornach: Rudolf Steiner 2000 (GA 109).
- Ders.: *Die Stufen der höheren Erkenntnis. Kosmologie, Religion und Philosophie. Vom Seelenleben*. Hg. von Walter Kugler, ungekürzte Taschenbuchausg., 7.–13. Tsd. Dornach: Rudolf Steiner 1991 (Tb 641) > nach den Bdn. *Die Stufen der höheren Erkenntnis*. 6. Aufl. Dornach: Rudolf Steiner 1979 (GA 12), *Kosmologie, Religion und Philosophie*, 3. Aufl. Dornach: Rudolf Steiner 1979 (GA 25) und *Der Goetheanumgedanke inmitten der Kulturkrise der Gegenwart. Gesammelte Aufsätze aus der Wochenschrift ‚Das Goetheanum‘ 1921–1925*. 1. Aufl. Dornach: Rudolf Steiner 1961 (GA 36).
- Ders.: *Theosophie. Einführung in übersinnliche Welterkenntnis und Menschenbestimmung*. Ungekürzte Taschenbuchausg., 151.–170. Tsd. Dornach: Rudolf Steiner 1994 (Tb 615) > 31. Aufl. Dornach: Rudolf Steiner 1987 (GA 9).
- Ders.: *Das Verhältnis der Sternwelt zum Menschen und des Menschen zur Sternwelt. Die geistige Kommunion der Menschheit*. Hg. von Ernst Weidmann und Edwin Froböse, 6. ergänzte Aufl. Dornach: Rudolf Steiner 1994 (GA 219).
- Ders.: *Wahrheit und Wissenschaft. Vorspiel einer ‚Philosophie der Freiheit‘*. Ungekürzte Taschenbuchausg., 36.–42. Tsd. Dornach: Rudolf Steiner 1989 (Tb 628) > 5. Aufl. Dornach: Rudolf Steiner 1980 (GA 3).
- Ders.: *Ein Weg zur Selbsterkenntnis des Menschen. Die Schwelle der geistigen Welt*. Ungekürzte Taschenbuchausg., 46.–55. Tsd. Dornach: Rudolf Steiner 1994 (Tb 602) > *Ein Weg zur Selbsterkenntnis des Menschen*. 7. Aufl. Dornach: Rudolf Steiner 1982 (GA 16) sowie *Die Schwelle der geistigen Welt*. 7. Aufl. Dornach: Rudolf Steiner 1987 (GA 17).
- Ders.: *Wie erlangt man Erkenntnisse der höheren Welten?* Ungekürzte Taschenbuchausg., 151.–170. Tsd. Dornach: Rudolf Steiner 1994 (Tb 628) > 24. Aufl. Dornach: Rudolf Steiner 1992 (GA 10).
- Stoyan, Hajna: *Die phantastischen Kinderbücher von Michael Ende. Mit einer Einleitung zur Entwicklung der Gattungstheorie und einem Exkurs zur phantastischen Kinderliteratur der DDR*. Dissertation Universität Budapest 2002, Frankfurt a.M.: Peter Lange 2004 (Kinder- und Jugendkultur, -literatur und -medien; 29).
- Strasen, Sven: *Rezeptionstheorien. Literatur-, sprach- und kulturwissenschaftliche Ansätze und kulturelle Modelle*. Habilitations-Schrift Technische Hochschule Aachen 2008, Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 2008 (WVT-Handbücher zum literaturwissenschaftlichen Studium; 10).
- Szondi, Peter: *Theorie des modernen Dramas*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1964 (edition suhrkamp; 27).
- Tabbert, Reinbert: „Jim Knopf, Michael Ende und die Lust am Funktionieren“. In >> Diverse: *Michael Ende zum 50. Geburtstag*, S. 13–35.
- Thylmann, Joanna: *Briefe an einen jungen Freund. Unkonventionelles zur Menschwerdung. Leben mit dem Schulungsweg Rudolf Steiners. Der christliche Freiheitsimpuls und der Katholizismus*. Basel: Die Pforte 1992.

---

<sup>1658</sup> Bei den Vorträgen Rudolf Steiners handelt es sich meist um vom Referenten nicht durchgesehene Nachschriften. Als Herausgeber fungiert übergreifend die Rudolf Steiner Nachlassverwaltung. Ich führe die ggf. verwendete Taschenbuchausgabe (= Tb) mit dem jeweiligen Tausend an und ergänze mit > die entsprechende Aufl. der gleichnamigen Gesamtausgaben-Nummer des Rudolf Steiner-Verlags.

- Tradowsky, Peter: *Johannes der Täufer und Lazarus-Johannes. Vom Quell der Entwicklung*. Dornach: Verlag am Goetheanum 1995.
- Vogdt, Herbert „Wie Shakespeare über die Rampe gekommen. Interview mit Michael Ende über sein Leben, seine Arbeit“. In: *Börsenblatt des deutschen Buchhandels*. Nr. 25, 29.03.1985, S. 920–933.  
[In diesem Quellenverzeichnis bleibt der Namensbestandteil „von“ in der Auflistung unberücksichtigt; d.h. für „von Prondezyznsky, Andreas“ siehe unter „P“ >> Prondezyznsky, Andreas von]
- Voss, Julia: „Darwins Jim Knopf. Ein unbekanntes Kapitel in der Geschichte der Evolutionstheorie“. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. Nr. 292, 13.12.2008, S. 33–35.
- Dies.: „Im Inneren des Michael Ende Effekts“. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. Nr. 289, 12.12.2009, *F.A.Z.-Magazin*, S. Z 1f.
- W., Ch.[?]: „Der Spiegel im Spiegel“. In: *Bayernkurier*. Nr. 35, 01.09.1984, S. 15.
- Wandschneider, Andreas: „Die zwei Gesichter der Wirklichkeit. Zur Bildkonzeption Edgar Endes“. In >> Kinnius (Hg.): *Edgar Ende. Visionen aus dem Dunkel*, S. 15–50.
- Weber, Andreas: *Alles fühlt. Mensch, Natur und die Revolution der Lebenswissenschaften*. Berlin: Berlin Verlag 2007.
- Wehdeking, Volker: „Michael Endes beklemmender Spiegelsaal. Noch einmal die Position des absurden Theaters“. In: *die horen. Zeitschrift für Literatur, Grafik und Kritik*. 2. Quartal 1984, S. 145–151.
- Wehr, Gerhard: *C.G. Jung und Rudolf Steiner. Konfrontation und Synopse*. 2. in der Ausstattung veränderte Aufl. Stuttgart: Klett-Cotta 1998.
- Weinreb, Friedrich: *Schöpfung im Wort*. Aus dem Niederländischen von Konrad Dietzfelbinger und Franz J. Lukassen, Weiler im Allgäu: Thaurus 1994.
- Ders.: *Der Weg durch den Tempel. Aufstieg und Rückkehr des Menschen*. Hg. von Christian Schneider, aus dem Niederländischen übersetzt von Konrad Dietzfelbinger, Weiler im Allgäu: Thaurus 2000 (Weinreb Tontext Bibliothek).
- Wernsdorff, Christian von: *Bilder gegen das Nichts. Zur Wiederkehr der Romantik bei Michael Ende und Peter Handke*. 2. Aufl. Neuss: Schampel und Kleine 1983.
- Wettig, Sabine: *Imagination im Erkenntnisprozess. Chancen und Herausforderungen im Zeitalter der Bildmedien*. Dissertation Freie Universität Berlin 2008. Bielefeld: transcript 2009 (Kultur- und Medientheorie).
- Wiedenried, Holger E./Zondergeld, Rein A.: *Lexikon der phantastischen Literatur*. Stuttgart/Wien/Bern: Weitbrecht 1998.
- Wilke, Sabine: *Poetische Strukturen der Moderne. Zeitgenössische Literatur zwischen alter und neuer Mythologie*. Stuttgart: Metzler 1992.
- Wörtche, Thomas: *Phantastik und Unschlüssigkeit: Zum strukturellen Kriterium eines Genres. Untersuchungen an Texten von Hanns Heinz Ewers und Gustav Meyrink*. Dissertation Universität Konstanz 1986/87, Meitingen: Corian 1987 (Studien zur phantastischen Literatur; 4)
- Woodall, James: *Jorge Luis Borges. Der Mann im Spiegel seiner Bücher*. Aus dem Englischen übersetzt von Merle Godde, Berlin: Ullstein 1999 (Ullstein-Buch: 26559/Propyläen Taschenbuch).
- Zimmer, Dieter E.: „Der Mann, der unserer Zeit die Mythen schreibt“. In: *Die Zeit/Magazin*. 05.06.1981, H. 24, S. 46.
- Zurfluh, Werner: *Quellen der Nacht. Luzides Träumen und Reisen außerhalb des Körpers. Neue Dimensionen der Selbsterfahrung*. Sonderausg., 3. Aufl. Interlaken: Ansata 1996.

Für Bibel-Zitate zog ich die Übersetzung Martin Luthers in der 1956 und 1964 vom Rat der Evangelischen Kirche in Deutschland und dem Verband der evangelischen Bibelgesellschaften genehmigten Fassung heran.

### **Medienbeiträge/ Tonträger:**

> CD

- Ende, Michael: *Der Spiegel im Spiegel. 1. Staffel. Der erste Buchstabe*. steinbach sprechende bücher 2011.
- Ders.: *Der Spiegel im Spiegel. 2. Staffel. Das gefundene Wort*. steinbach sprechende bücher 2011.

> DVD

- Ende, Michael/Hiller, Wilfried: *Der Goggolori. Eine bairische Mär mit Musik in acht Bildern und einem Epilog*. Aufzeichnung einer Aufführung im Kloster Andechs, Bluecapricornfilm 2007. (nicht veröffentlicht)

> Kassette:

- Ende, Michael/Hiller, Wilfried: *Die Fabel von Filemon Faltenreich oder Die Fußballweltmeisterschaft*. Mit der Musik von Wilfried Hiller, Hamburg: Deutsche Grammophon Junior 1984.

> Fernsehbeiträge/Filmdokumentationen (Transkriptionen in dieser Arbeit von mir)

- Adams, Heidi: *Zu Besuch bei Michael Ende*. BR 1983.
- Raeune, Werner: *Geschichten aus Phantasien*. ZDF/ORF/SRG 1987.
- Voswinckel, Ulrike: *„Am Anfang heiße ich Ende“ – der Schriftsteller Michael Ende*. BR 1997.
- *Zu Gast: Michael Ende*. BR 1990 (Heut' abend. Die ARD-Talkshow mit Joachim Fuchsberger).

> Radiobeiträge (Transkriptionen in dieser Arbeit von mir)

- Bachtler, Elisabeth: *Interview mit Michael Ende* >> Internetseiten
- Voswinkel, Ulrike: *Klopfzeichen. Michael Ende und Wilfried Hiller*. BR, Sendung vom 12.11.2006, Bayern2Radio (Land und Leute).  
 Voswinkels Dokumentation ist ein besonderes Zeugnis für die Verbindung zwischen Ende und seiner Frau wie auch für sein Denken. Sie widmet sich Phänomenen, die er und das befreundete Ehepaar Hiller als mögliche Kontaktaufnahmeversuche der verstorbenen Ingeborg Hoffmann werteten.

#### Zitierte Internetdokumente/Internetseiten mit Angabe des Aufrufdatums

- Bachtler, Elisabeth: *Interview mit Michael Ende* (November 1984).  
[http://www.podcast.de/episode/973658/Interview\\_mit\\_Michael\\_Ende](http://www.podcast.de/episode/973658/Interview_mit_Michael_Ende), 12.04.2010; 19:48 Uhr (Radiobeitrag in der Reihe Deutsche Welle – Zeitreise. Schriftsteller im Gespräch).
- Ende, Michael/Zurfluh, Werner: [Briefwechsel vom 11.08. bis 06.10.1988]. <http://www.oobe.ch/endebr.htm>, 23.10.2011, 13:58 Uhr; <http://www.oobe.ch/ende01.htm> (11.08.–17.08.), 06.04.2010, 01:44 Uhr; <http://www.oobe.ch/ende02.htm> (25.08.–13.09.), 06.04.2010, 02:11 Uhr; <http://www.oobe.ch/ende04.htm> (07.09.–06.10.), 06.04.2010, 02:02 Uhr.
- Freund, Wieland: *Jim Knopf und die Wilden Achtundsechziger*.  
<http://www.welt.de/print/wams/kultur/article11100746/Jim-Knopf-und-die-wilden-Achtundsechziger.html>, 17.07.2011, 14:32 Uhr (ursprünglich erschienen in der *Welt am Sonntag*, 21.11.2010).
- Hirota, Miguel Yasuyuki: *Talk with Ende (1986)*. <http://www3.plala.or.jp/mig/talk-uk.html>, 24.03.2010, 00:30 Uhr.
- Johanson, Irene: *Michael Ende*. <http://biographien.kulturimpuls.org/detail.php?&id=420>, 05.03.2010, 02:13 Uhr
- Kobayashi, Yoshitaka: *Die Erscheinungen der Freiheit in der Literatur von Michael Ende*.  
<http://ci.nii.ac.jp/naid/110004709876/en>, 23.03.2010, 23:47 Uhr.
- Michl, Reinhard/Toepsch, Gabi: *Alpha-Forum. Sendung vom 21.9.2009, 20.15 Uhr. Reinhard Michl, Zeichner und Illustrator, im Gespräch mit Gabi Toepsch*.  
<http://www.br-online.de/content/cms/Universalseite/2010/01/22/cumulus/BR-online-Publikation-ab-01-2010--26992-20100122140520.pdf>, 09.02.2010, 19:39 Uhr.
- N.N.: *Bergwerk der Bilder. Ausstellung zu Michael Endes 75. Geburtstag*.  
<http://www.wochenanzeiger.de/article/43519.html>, 21.04.2010, 00:40 Uhr (ursprünglich erschienen im *Münchener Wochenanzeiger* vom 16.09.2004).
- N.N.: *Bestsellerliste* (Angaben zur Methodik der *Spiegel*-Bestsellerliste).  
<http://www.spiegel.de/kultur/literatur/0,1518,154585,00.html>, 20.04.2010, 01:42 Uhr.
- N.N.: *Michael Ende*. [http://de.wikipedia.org/wiki/Michael\\_Ende](http://de.wikipedia.org/wiki/Michael_Ende), 12.04.2010, 14:11 Uhr.
- N.N.: *Pelikane*. <http://de.wikipedia.org/wiki/Pelikane>, 05.09.2010, 00:57 Uhr.
- Reich-Ranicki, Marcel: *Das Dichtertzürnele* (Fragebeantwortung). <http://www.faz.net/artikel/C31454/fragen-sie-reich-ranicki-das-dichtertzürnele-30102251.html>, 17.07.2011, 14:36 Uhr. (ursprünglich erschienen in der *Frankfurter Allgemeinen Sonntagszeitung*. Nr. 9, 04.03.2007, S. 27)
- Sedlářová, Ruzena: *Michael Ende. Zwischen Surrealismus und Phantastik – ‚Der Spiegel im Spiegel‘*. Magisterarbeit Universität Brno (= Brünn) 2010. [http://is.muni.cz/th/145412/ff\\_m/MagDipl\\_Sedlarova.pdf](http://is.muni.cz/th/145412/ff_m/MagDipl_Sedlarova.pdf), 22.05.2011, 22:42 Uhr.
- Voss, Julia: *Aus dem Bergwerk der Bilder zutage gefördert. ‚Das Phantasien-Lexikon‘*.  
<http://www.faz.net/artikel/C30376/das-phantasien-lexikon-aus-dem-bilderbergwerk-zutage-gefoerdert-30147087.html>, 17.07.2011, 17:14 Uhr (ursprünglich erschienen in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* vom 27.03.2009).

Die (Jahres-)Bestsellerlisten und Hausmitteilungen des *Spiegel* sind unter <http://www.spiegel.de/spiegel/print/> bzw. als PDF's beginnend mit <http://wissen.spiegel.de/wissen/image/show.html?did>, ergänzt durch die unten angegebenen Zusätze, abrufbar. In chronologischer Folge (aufgerufen am 17.07.2011 zwischen 21 und 22 Uhr):

- Nr. 43, 18.10.1961, S. 94. („Bücherspiegel“ = Bestsellerliste)  
 =43366995&aref=image035/0548/cqsp196143094-P2P-094.pdf
- Nr. 25, 16.06.1965, S. 3. („Spiegel-Verlag/Hausmitteilung. Datum: 14. Juni 1965. Betr.: Bücher-*Spiegel*); =46272992&aref=image036/2006/03/08/cqsp196525003-P2P-003.pdf
- Nr. 41, 04.10.1971, S. 3. („Hausmitteilung. Datum: 4. Oktober 1971. Betr.: Bestseller-Liste“);  
 =43230883&aref=image035/0547/PPM-SP197104100030003.pdf
- Nr. 1, 05.01.1981, S. 140. JB 1980; =64801346&aref=image040/2009/03/25/cq-sp198100101400140.pdf
- Nr. 1, 04.01.1982, S. 110. JB 1981; =64905118&aref=image040/2009/04/02/cq-sp198200101100110.pdf
- Nr. 1, 03.01.1983, S. 126. JB 1982; =65431228&aref=image040/2009/05/18/cq-sp198300101260126.pdf
- Nr. 1, 02.01.1984, S. 130. JB 1983; =65916947&aref=image040/2009/07/01/cq-sp198400101300131.pdf
- Nr. 16, 16.04.1984, S. 234; =65917143&aref=image040/2009/12/11/cq-sp198401602340235.pdf

Nr. 17, 23.04.1984, S. 198; =68152902&aref=image040/2009/12/11/cq-sp198401701980199.pdf  
Nr. 18, 30.04.1984, S. 3. („Hausmitteilung. Datum: 30. April 1984. Betr.: Streik“);  
=13510342&aref=image036/2006/06/13/cq-sp198401800030003.pdf  
Nr. 19, 07.05.1984, S. 208; =65917170&aref=image040/2009/07/01/cq-sp198401902080209.pdf  
Nr. 20, 14.05.1984, S. 212; =65917182&aref=image040/2009/07/01/cq-sp198402002120213.pdf  
Nr. 21, 21.05.1984, S. 110; =65917195&aref=image040/2009/07/01/cq-sp198402101100111.pdf  
Nr. 22, 28.05.1984, S. 246; =65917209&aref=image040/2009/07/01/cq-sp198402202460247.pdf  
Nr. 23, 04.06.1984, S. 188; =65917222&aref=image040/2009/07/01/cq-sp198402301880189.pdf  
Nr. 24, 11.06.1984, S. 166; =65917236&aref=image040/2009/12/11/cq-sp198402401660167.pdf  
Nr. 25, 18.06.1984, S. 160; =65917251&aref=image040/2009/07/01/cq-sp198402501600161.pdf  
Nr. 26, 25.06.1984, S. 176; =65917264&aref=image040/2009/07/01/cq-sp198402601760177.pdf  
Nr. 27, 02.07.1984, S. 162; =65917278&aref=image040/2009/07/01/cq-sp198402701620163.pdf  
Nr. 28, 09.07.1984, S. 138; =65917292&aref=image040/2009/07/01/cq-sp198402801380139.pdf  
Nr. 29, 16.07.1984, S. 124; =65917310&aref=image040/2009/07/01/cq-sp198402901240125.pdf  
Nr. 30, 23.07.1984, S. 126; =65917328&aref=image040/2009/07/01/cq-sp198403001260127.pdf  
Nr. 31, 30.07.1984, S. 120; =65917340&aref=image040/2009/07/01/cq-sp198403101200121.pdf  
Nr. 32, 06.08.1984, S. 126; =65917355&aref=image040/2009/07/01/cq-sp198403201260127.pdf  
Nr. 33, 13.08.1984, S. 126; =65917368&aref=image040/2009/07/01/cq-sp198403301260127.pdf  
Nr. 34, 20.08.1984, S. 142; =65917381&aref=image040/2009/07/01/cq-sp198403401420143.pdf  
Nr. 35, 27.08.1984, S. 154; =65917394&aref=image040/2009/07/01/cq-sp198403501540155.pdf  
Nr. 36, 03.09.1984, S. 200; =65917409&aref=image040/2009/07/01/cq-sp198403602000201.pdf  
Nr. 37, 10.09.1984, S. 216; =65917431&aref=image040/2009/07/01/cq-sp198403702160217.pdf  
Nr. 38, 17.09.1984, S. 210; =65917449&aref=image040/2009/07/01/cq-sp198403802100211.pdf  
Nr. 39, 24.09.1984, S. 246; =65917462&aref=image040/2009/07/01/cq-sp198403902460247.pdf  
Nr. 40, 01.10.1984, S. 246; =65917478&aref=image040/2009/07/01/cq-sp198404002460247.pdf  
Nr. 43, 22.10.1984, S. 252; =65917520&aref=image040/2009/07/01/cq-sp198404302520253.pdf  
Nr. 1, 31.12.1984, S. 104. JB 1984 (vgl. Aufschlüsselung nach: *buchreport*, Nr. 1, 03.01.1985, S. 50);  
=66849483&aref=image040/2009/09/09/cq-sp198500101040105.pdf  
Nr. 44, 28.10.1991, S. 3. („Hausmitteilung. Betr.: Gorbatschow, Bestseller“);  
=13492272&aref=image036/2006/05/12/cq-sp199104400030003.pdf  
Nr. 36, 03.09.2001, S. 3 („Hausmitteilung. 3. September 2001. Betr.: Globalisierung, Bestsellerliste,  
Preiserhöhung“) =20017723&aref=image026/E0135/SCSP200103600030003.pdf