

„Spiegelein, Spiegelein in der Hand “: die mise en abyme-Funktion des Tractats in Hermann Hesses Steppenwolf

Fengjiang LI

<https://doi.org/10.15017/7405137>

出版情報：九州ドイツ文学．39， pp.1-15， 2025-12-26．九州大学独文学会
バージョン：
権利関係：



„Spiegelein, Spiegelein in der Hand“

die mise en abyme-Funktion des Tractats in Hermann Hesses *Steppenwolf*

Fengjiang LI

1.

Seit André Gide den Begriff „en abyme“ erstmals im literarischen Sinne erwähnte, befindet sich dieses Konzept bedauerlicherweise in der Literaturwissenschaft stets in einem Zustand der Mehrdeutigkeit und Unklarheit. Besonders während des narratologischen Forschungsbooms um die 1980er Jahre herum geriet es zeitweise zu einem überstrapazierten neuen literarischen Klischee oder, wie Dällenbach es ausdrückt, zu einem „terminologischen Alibi für ein proteisches und letztlich undefinierbares Monster“¹⁾. Und Gide selbst kann sich in gewisser Weise nicht vollständig der Verantwortung für dieses Chaos entziehen. Die ursprüngliche Formulierung findet sich in seinem *Journal* von 1893: „Mir gefällt es sehr, wenn das gleiche Thema eines Kunstwerkes auf der Ebene des Charakters transponiert wiederzufinden ist.“²⁾ Gide war der Ansicht, dass dieser künstlerische Effekt es ermöglicht, das Thema auf der Ebene der Figuren zu erkennen, und legte dabei den Schwerpunkt auf das „*sujet*“. Gide verwendete jedoch eine ikonische Metapher, ein Konzept aus der Heraldik, und gab diesem neuen literarischen Phänomen damit einen übertragenen Namen: „Es ist der Vergleich mit dem Verfahren des Wappens, das im ersten ein zweites ‚en abyme‘ setzt.“³⁾ Im Gegensatz zum modernen „*abîme*“ verwendete Gide hier die altmodische Schreibweise „*abyme*“, die auch von späteren Forschern fortgeführt wird. Obwohl ein völlig unendlich sich potenzierendes Wappen nie entdeckt wird und es nicht genügend Beweise dafür gibt, dass Gide diese Idee im Sinn hatte, wird die Kategorie der „Unendlichkeit“ durch diese Metapher eng mit dem Konzept verknüpft, kann sich aber nie vollständig etablieren. Die beiden Beispiele, die Gide hier zunächst erwähnt hat – *Der Goldwäger und seine Frau* von Quentin Metsys, *Las Meninas* von Velázquez – sind ebenfalls bildhaft, während die literarischen Beispiele – *Hamlet* und *The Fall of the House of Usher* – keine klare Erklärung oder Ausführung erfahren. Was Gide in seinem *Journal* diskutiert, bezieht sich aber auf den kreativen Prozess seiner Arbeit *La Tentative amoureuse*: Zwei Figuren, Luc und Rachel, deren Wünsche sowohl die Wünsche Gides widerspiegeln als auch beeinflussen, führen dazu, dass Gide schließlich, während er seine eigenen Wünsche verwirklicht, auch die der beiden anderen erfüllt. Keine unendliche Reproduktion findet in diesem Fall statt, sondern es handelt sich vor allem um einen Prozess der Selbstreferenz und Selbstgenerierung: Der Ausdruck der Erzählinstanz und der der Figuren kommen synchron, und im Prozess der gegenseitigen Beeinflussung wird schließlich eine gegenseitige Bezüglichkeit hergestellt, oder wie Gide hier sagt, ein gegenseitiges „Realisieren“.

Das eigentliche Verdienst, den Begriff *mise en abyme* geprägt zu haben, darf jedoch Claude-Edmonde Magny zustehen, die den Begriff in ihren Werken *Le sens des „Faux-Monnayeur“* und *La mise en abyme ou le chiffre de la transcendance* in die öffentlichen Forschungsdiskussionen einführte. Obwohl diese Forschung aufgrund einer gewissen Unlogik von vielen späteren Forschern, einschließlich Dällenbach, kritisiert wurde, darf ihr Beitrag zur *mise en abyme* nicht übersehen werden. In ihrer Analyse von Gides *Les Faux-Monnayeur* – einem Roman über einen Schriftsteller, der einen Roman namens „Les Faux-Monnayeur“ schreibt – versuchte sie, mathematische Logik einzuführen, um dessen Struktur zu erklären, und bezeichnete ihn als eine „Tautologie“. Anhand des Bolzano-Weierstrass-Theorems behauptete sie: „Ein unendliches Set erkennt man daran, dass es Term für Term mit einem echten Teil von sich selbst in Übereinstimmung gebracht werden kann, das heißt, es wird auf diesen Teil angewendet und zugleich auf diesen Teil zusammengefaltet.“⁽⁴⁾ Dabei betonte Magny die metaphysische Bedeutung dieser Struktur und verlieh Gides ursprünglichem Konzept „a certain occult mystique“⁽⁵⁾: Sie beschreibt die *mise en abyme* als eine „vertigo métaphysique“, die „mit einer echten Bedeutung ausgestattet ist, aber nicht intellektuell zu formulieren, selbst vom Autor“⁽⁶⁾. Diese literarische Mystik betont nicht nur die ‚Unheimlichkeit‘ in den archetypischen Werken wie *The Fall of the House of Usher*, sondern verbindet die *mise en abyme* auch mit einer breiteren Tradition der Weltliteratur – durch den Vergleich mit französischen barocken Stücken wird die *mise en abyme* hier nicht nur als eine neue Spielerei des Modernismus betrachtet, sondern auch als ein Potenzial, sich als Rückkehr zu einer prä-realistischen Literaturtradition darzustellen.

Der größte Beitrag zur Konzeptualisierung des Begriffs ***mise en abyme*** stammt aber von dem Schweizer Forscher Lucien Dällenbach, der in seinem großen Werk *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme* (1977) dieses Konzept schließlich systematisierte und ihm eine klare Definition gab: „*Mise en abyme* ist jede Enklave, die eine Ähnlichkeitsbeziehung mit dem Werk, das sie enthält, unterhält.“⁽⁷⁾ Eine vollständige Typologie wird entwickelt, die die Grundlage fast aller späteren Forschung bildet: (1) *reflexion simple*, (2) *réflexion à l’infini*, (3) *réflexion aporistique*, die jeweils auf die auf Ähnlichkeit basierende Selbstreproduktion, die unendliche Wiederholung durch Potenzierung und das durch die Umkehrung der Inklusionsbeziehung erzeugte Paradoxon hinweisen. In großem Maße hat Dällenbach Gides ursprünglichem Konzept eine klare Struktur verliehen und damit die Widersprüche zwischen Gides ersten Beispielen gelöst. Gleichzeitig führt dies aber dazu, dass der Begriff sich von Gides ursprünglicher Vorstellung entfernt und zugleich erweitert wird. Dällenbach legte dies offen und artikuliert seine Differenz zu Gide ausdrücklich: „Während Gide unter dem Begriff die Wiederholung innerhalb eines Werkes von dem ‚gleichen Thema eines Kunstwerkes auf der Ebene des Charakters‘ versteht, umfasst meine Verwendung des Ausdrucks jedes Zeichen, dessen Bezug auf einen relevanten kontinuierlichen Aspekt der Erzählung verweist.“⁽⁸⁾ Als ein Saussurianer erklärte Dällenbach die *mise en abyme* vor allem als ein Zeichen und baute seine Theorie innerhalb des Rahmens klassischer Narratologien, wie sie etwa Gérard Genette erarbeitete, auf. Bei ihm ist die

mise en abyme nicht mehr lediglich eine makroskopische Architektur oder narrative Metapher, sondern ein Netzwerk oder eine Struktur von Beziehungen, die auf den durch Zeichen erzeugten Elementen basiert, in der die Zeichen die Weise ihrer Verbindung miteinander widerspiegeln, das heißt, die durch den Signifikanten und ihre Bedeutung gemeinsam gebildeten Wertsequenzen.

Es ist auch erwähnenswert, dass von Magnys zahlreichen Metaphern zur mise en abyme – von Kaleidoskop bis Handtasche – Dällenbach besonders den Spiegel bevorzugt und ihn als das „legitimste“ visuelle Modell für die mise en abyme auswählt. Dies liegt vor allem daran, dass die Theorie dieser Forschung direkt auf die französischen *nouveaux romans* verweist, die eine Art unendliche Reproduktion zweier gegenüberliegender Spiegel als eines ihrer ästhetischen Prinzipien ansehen. Ob die Spiegel-Metapher angemessen ist, hat unter den Theoretikern gewisse Kontroversen ausgelöst, aber mit der Kanonisierung von Dällenbachs Buch ist ihre Etablierung mittlerweile unbestreitbar und wird auch in dieser Studie weiterhin beachtet.

Fast unmittelbar folgte Mieke Bals Forschung der von Dällenbach und verlieh der Theorie weitere Präzision im Sinne einer kritischen Ergänzung. Die niederländische Narratologin kritisierte Dällenbachs „zu ausschließliche induktive Methodik“, die zur „Unbestimmtheit und Quasi-Evidenz“⁹⁾ führe, sowie die übermäßige Starrheit des Saussureismus und behauptete, dass dieses Muster für Einschränkungen und unnötige Komplexität in seinen Forschungen Sorge. Stattdessen plädierte Bal für eine vollständige semiotische Neugestaltung der mise en abyme nach Charles Peirces Trichotomie und versuchte, die Zirkelschlüsse und Mehrdeutigkeiten in Dällenbachs Theorie zu überwinden, um ihr eine auf Semiotik basierende Neudefinition zu geben:

Mise en abyme ist jedes Zeichen, dessen Referent ein relevantes und kontinuierliches Element des Textes, der Erzählung oder der Geschichte ist, das durch Ähnlichkeit einmal oder mehrfach dargestellt wird.¹⁰⁾

Auf der Grundlage von van Zoests Semiotik vergleicht sie das Konzept der „Ikone“ mit der mise en abyme und betont deren Rolle als „une interruption“ innerhalb der Makrostruktur. Mit anderen Worten: Wenn ein Zeichen unabhängig existiert und eine eigenständige Bedeutung vermittelt, besitzt es das Potenzial, eine mise en abyme zu sein und durch Verbindungen mit anderen Bedeutungsebenen im Rahmen der Trichotomie von *texte-récit-histoire* seine Funktionen darzubieten. Die Art und Weise ihrer Bedeutungsentstehung lasse sich auf drei Arten von Beziehungen zurückführen, die van Zoest zwischen dem ikonischen Zeichen und seinem Referenten vorschlägt: „topologique“, „diagrammatique“ und „métaphorique.“¹¹⁾

Somit wurde ein theoretischer Rahmen für die mise en abyme etabliert, der als grundlegendes

Paradigma für nachfolgende Forschungen dient, obwohl diese Methodologie nicht immer strikt eingehalten wurde – Dällenbachs Ambition, ein kohärentes System zu schaffen, wird am Ende nicht vollständig verwirklicht. Dennoch wird diese Arbeit bemüht sein, von diesem klassischen Theorierahmen der *mise en abyme* auszugehen und die Untersuchung vor allem auf die strukturalistische Methodologie zu beschränken.

Die intensive Beschäftigung mit der *mise en abyme* nahm ihren Ausgangspunkt im französischen *nouveau roman*, wodurch sie stark französischsprachig geprägt wurde. Außerhalb des französischen Sprachraums wird sie hauptsächlich für die Neuinterpretation einiger klassischer „archetypischer“ Werke der *mise en abyme* verwendet – Edgar Allan Poe, Shakespeare, John Barth und Vladimir Nabokov –, obwohl es laut Marcus Snow in der englischsprachigen Wissenschaft noch keine Monographie zu diesem Thema gebe. Er selbst hat sich von diesem Konzept ausgehend aber lediglich mit drei Werken beschäftigt: *The Fall of the House of Usher*, *Hamlet* und *Point Counter Point*, wobei er versuchte, dieses Phänomen auf ältere rhetorische Techniken zu reduzieren bzw. auf Ekphrasis, Metalepsis und Epanalepsis. In der spanischsprachigen Wissenschaft wird das Konzept häufiger aufgegriffen, was teilweise mit der oft als ‚mystisch‘ bezeichneten Tradition der spanischen Literatur zusammenhängt. Schon *Don Quijote* wird als eines der klassischen Werke der *mise en abyme* angesehen und auch Jorge Luis Borges und Julio Cortázar werden dazu erwähnt. Zudem fand das Konzept Eingang in die Theaterforschung. Bedauerlicherweise wirkt die Forschung zu deutschsprachigen Werken weiterhin eher stiefmütterlich, obwohl Dorrit Cohn darauf hingewiesen hat, dass sie auf eine „pre-realist literary movement that is normally neglected elsewhere in discussions“ zurückzuführen sei – die deutsche Romantik mit dem Schlüsselwort „romantische Ironie“⁽¹²⁾. Ähnliche Motive sind tatsächlich in den Werken von Novalis und Ludwig Tieck schon zu erkennen wie auch im hierfür einschlägigen *Heinrich von Ofterdingen*. Größere Aufmerksamkeit erhalten in diesem Zusammenhang die Werke Franz Kafkas, darunter *Der Prozess* und *In der Strafkolonie*, in denen Stanley Corngold die Rolle von „Texts within texts as structural metaphors, mises en abyme or internal replicas of the fictions“⁽¹³⁾ betont.

Vor diesem Hintergrund vertritt diese Arbeit die Ansicht, dass eine Übernahme und Weiterentwicklung dieses Erbes durch Hermann Hesse, den „letzten Ritter aus dem glanzvollen Zuge der Romantik“⁽¹⁴⁾, nicht ausgeschlossen, ja nicht unwahrscheinlich ist. Sein kontrovers diskutierter Roman *Der Steppenwolf* wurde von Thomas Mann als ein Text, der „an experimenteller Gewagtheit dem ‚Ulysses‘, den ‚Faux Monnayeurs‘ nicht nachsteht“⁽¹⁵⁾, charakterisiert – eine Erwähnung von *Les Faux Monnayeurs*, die im Übrigen nicht zu ignorieren ist. Neben seiner Bewunderung für Novalis und seiner Position als Zeitgenosse Kafkas war Hesse auch ein Freund von Gide. In seinem ersten Brief an Gide vom 20. März 1933 bezeichnete er ihn als „the contemporary French author in whom I have been most absorbed and for whom I feel most affection“⁽¹⁶⁾. Obwohl die Intention des Autors grundsätzlich nicht im Fokus dieser Arbeit liegt, deuten einige wiederkehrende und teils

abrupt auftauchende Zeichen in *Der Steppenwolf* darauf hin, dass mit einem gezielten und bewussten Versuch der Selbstreferenz und Selbstreproduktion in diesem Werk durchaus gerechnet werden kann.

Besonders hervorzuheben ist, dass der erste Versuch, das Konzept *mise en abyme* auf *Der Steppenwolf* anzuwenden, nicht dem Verfasser dieser Arbeit zugeschrieben werden soll. Gustav Landgren hat bereits in seiner Abhandlung *Prolegomena zur Konzeptualisierung des unzuverlässigen Erzählens im Werk Hermann Hesses mit Schwerpunkt auf dem Steppenwolf* auf die *mise en abyme*-Struktur in *Der Steppenwolf* hingewiesen: „Hesses Roman ist, wie Andre Gides Roman *Les faux monnayeurs* und Aldous Huxleys *Point Counter Point*, ein Beispiel für die paradoxe *mise en abyme*-Konstruktion, in welcher die Binnen- und Rahmenerzählungen sich abwechseln.“¹⁷⁾ Leider gilt es jedoch, darauf hinzuweisen, dass die spezifische Bezugnahme dieser Behauptung eigentlich fraglich ist, da die beiden erwähnten Texte, *Point Counter Point* und *Les Faux Monnayeurs*, nicht derselben Kategorie angehören. Von daher können sie schwerlich als gute Beispiele für die paradoxe *mise en abyme* in *Der Steppenwolf* dienen (So hob Magny in ihrem Artikel dazu ausdrücklich den Unterschied zwischen der „procédé métaphysique“ in *Les Faux Monnayeurs* und der „simple artifice technique“ in *Point Counter Point* hervor¹⁸⁾). Landgren führte weiter aus, wie diese *mise en abyme* es „ermöglicht, dasselbe Ereignis auf verschiedenen diegetischen Ebenen wiederzugeben“¹⁹⁾. Und diese Aussage führt dazu, dass seine nachfolgende Forschung zur *mise en abyme* auf einer zweifelhaften Grundlage basiert: Sowohl beim Pionier Gide als auch bei späteren Forschern wie Dällenbach und Bal wird die *mise en abyme* nicht lediglich als Wiederholung eines Teils, sondern als Spiegelung oder Referenz des Ganzen betont und muss vielmehr in einem strukturellen Zusammenhang betrachtet werden. Daher können die von Landgren folgend als *mise en abyme* beschriebenen Fragmente – wie die Selbstmordgedanken von Harry Haller und seine Verhältnisse zum Bürgerlichen, die im Traktat vom Steppenwolf reflektiert wird, sowie die zweimal im Vorwort des Herausgebers und in Harry Hallers Aufzeichnungen beschriebene Konzertszene – eher als eine Veränderung der diegetischen Fokalisierung bezeichnet werden, nicht als ein im engeren Sinn *embedding system*. Die von Landgren vorgenommene Analyse der Schachtelstruktur in *Der Steppenwolf* (hierbei im Gegensatz zur These von der „klassischen“ Sonatenstruktur von Theodore Ziolkowski) sowie die Einführung des *mise en abyme*-Konzepts hat für diese Studie dennoch eine große Bedeutung. Die vorliegende Arbeit nämlich zielt darauf ab, unter Anwendung der klassischen strukturalistischen Erzähltheorie, die *mise en abyme* in *Der Steppenwolf* neu zu untersuchen und etablieren: Sie existiert, so die hier vertretene These, nicht bloß in der wiederholenden Darstellung einzelner Ereignisse, sondern wird durch den Traktat vom Steppenwolf als eine strukturelle Selbstreflektion, also eine ganzheitliche Bezugnahme zum gesamten Roman realisiert. Es wird versucht, die zentrale Rolle dieses Motivs und seine konstruktive sowie dekonstruktive Funktion für die Entstehung und Rezeption des Buchs aufzuzeigen.

2.

Der Tractat vom Steppenwolf ist ein Buch-im-Buch in *Der Steppenwolf* und nimmt etwa ein Achtel des gesamten Buches ein. Der „originale“ Text wird im ersten Teil der „Harry Hallers Aufzeichnungen“ vollständig wiedergegeben. Der Protagonist Harry Haller, der sich in einer tiefen psychischen Krise befindet, erhält ein kleines, grob gedrucktes Büchlein mit diesem Titel von einem anonymen „späten Heimkehrer mit müdem Schritt“²⁰⁾. Es handelt sich hierbei um eine Analyse der Persönlichkeit von „eine[m] namens Harry, genannt der Steppenwolf“, einschließlich der Schilderung seiner zuvor beschriebenen psychischen Konflikte, seiner Neigung zum Selbstmord sowie seiner Selbsterkenntnis als gespaltene Persönlichkeit. Am Ende bietet das Büchlein sogar eine vage Prophezeiung für Harrys Zukunft.

Es ist nicht schwierig zu erkennen, dass der Tractat bereits seit seinem ersten Erscheinen durch außergewöhnliche Eigenschaften besticht. Die Binnenerzählung ist grundsätzlich darauf angewiesen, ihre Existenzberechtigung in der Rahmenerzählung zu verankern, doch in diesem Fall bleibt die metadiegetische Erzählinstanz im Unklaren, was dem Tractat zuerst seine fundamentale Orientierung in der Narration entzieht und ihn erst durch einen anonymen Vorübergehenden in die Hände der intradiegetischen Erzählinstanz überführt. Der Inhalt erweist sich als noch ungewöhnlicher, da er durch eine allwissende Einsicht in Harrys Leben und inneres Erleben dessen Persönlichkeit analysiert und ihm zugleich bestimmte Emotionen – Ironie oder Mitgefühl – zuschreibt. Eingeleitet wird der Tractat durch eine märchenhafte Rede:

„Es war einmal einer namens Harry, genannt der Steppenwolf. Er ging auf zwei Beinen, trug Kleider und war ein Mensch, aber eigentlich war er doch eben ein Steppenwolf.“²¹⁾

In einer frappierend ‚allwissenden‘ Form dringt diese Erzählung in Harrys Welt ein. Sie tut dies mit einer verdichteten, präzisen Sprache, die eine Vielzahl an Informationen vermittelt, die in ihrer Disposition jedoch inkongruent erscheinen: Harrys Name, seine private Selbstbezeichnung und der Ausdruck „es war einmal“ – ein temporaler Verweis. Das linguistische Problem manifestiert sich nicht allein auf der Ebene rhetorischer und stilistischer Gestaltung, sondern erlangt durch die ungewöhnliche Logik als ein „Erzählen“ eine besondere Relevanz. Diese Logik, charakterisiert von Wayne C. Booth als „authoritative Telling in early narration“²²⁾, äußert sich hier primär in einer autoritativen, offenbar rundum vertrauenswürdigen Erörterung der inneren Welt des Erzählten. Demgegenüber lässt sich die Erzählweise der intradiegetischen Ebene in Booths Terminologie als „Showing“ beschreiben – eine getreue Repräsentation der Oberfläche des Erzählten –, wenngleich diese vermeintliche Treue im narratologischen Diskursrahmen notwendigerweise begrenzt bleibt. Die metadiegetische Erzählinstanz wiederholt danach aus dieser neuen, omniszienten Perspektive fast die identischen Motive aus dem Vorwort des Herausgebers und den Aufzeichnungen Harrys,

entwickelt sie aber oft so analytisch wie ironisch aus einem externen Standpunkt weiter: v. a. das Verhältnis zum Bürgertum, Selbstmord, multiple Persönlichkeiten. Höchst subjektive Ausdrücke sind überall zu finden: „in seinem [Harrys] Gefühl“, „er weiß nicht“, „seiner eigenen Auffassung gemäß“. Des Tractats unglaubliche Einsichtskraft bleibt vollkommen unverschleiert, was hier aber invasiv und sogar destruktiv gilt: Sie zerstört die Erwartungen des Lesers, nicht jedoch die von Harry. Harrys Akzeptanz des Textes erscheint äußerst bizarr, da er sie scheinbar (im Vergleich zum Leser) mit einer gewissen Gelassenheit annimmt, ohne je die absichtliche Abwesenheit des Entstehungsprozesses im Erzählen zu hinterfragen. Vielmehr „erinnert“ er sich an ein kürzlich verfasstes Gedicht mit dem gleichen Thema und zieht einen Vergleich zwischen beiden Texten. Diese kafkaeske Rezeption bildet einen ironischen Kontrast zu Harrys Haltung vor dem Lesen: Vor dem Erscheinen des Tractats kündigt zunächst eine Tür seine Präsenz an – Nachdem Harry das Konzert verlassen hat, erscheint plötzlich eine alte Tür an einer ihm vertrauten Wand, wobei Harry nicht in der Lage ist, die Existenz dieser Tür zu beurteilen: „wahrscheinlich hatte ich das Tor hundertmal gesehen und bloß nie beachtet, vielleicht war es frisch bemalt und fiel mir darum auf“. ²³⁾

Während Harrys Nachfrage nach der Tür noch als ein Anzeichen verbleibender Logik interpretiert werden könnte, lässt sich seine bedingungslose Akzeptanz des Tractats nur als eine traumhafte Indifferenz charakterisieren. Der Tractat scheint hier eine Form der kognitiven Dekadenz zu realisieren, die Harrys Erzählung vom Realismus in den Surrealismus überführt. Diese Dekadenz manifestiert sich zunächst im Lesen des Tractats und setzt sich fort bis zu ihrem Höhepunkt im illusionären Labyrinth des Magischen Theaters. Im Lesen von *Der Steppenwolf* erscheint sie hingegen als eine Herausforderung für das Verständnis des Lesers: Der Leser wird von hier an in einen Zustand der Unbestimmtheit versetzt, bis er im Magischen Theater sein Verständnis zum Tractat neu zu ordnen vermag. An diesem Punkt entsteht schon eine implizite Kontrastbeziehung zwischen Harry Haller und seinem Leser: Harrys Verwirrung geht einher mit der Entschlossenheit des Lesers, während Harrys Entschlossenheit die Verwirrung des Lesers hervorruft. Dieser Kontrast entsteht durch das doppelte Lesen des Tractats sowohl durch Harry als auch durch den Leser und wird im Verlauf der Auseinandersetzung mit dem Tractat weiter vertieft. Harrys Kritik am Büchlein wird an zwei Stellen präsentiert, zuerst nach seiner Wiedererfindung seines Steppenwolf-Gedichts:

[der tractat ist] kühl und mit dem Anschein hoher Objektivität gezeichnet, von einem Außenstehenden, von außen und von oben gesehen, geschrieben von einem, der mehr und doch auch weniger wußte als ich selbst. ²⁴⁾

Die andere Kritik erscheint einige Seiten danach:

Den Tractat vom Steppenwolf las ich noch manchmal durch, bald mit Hingabe und

Dankbarkeit, als wisse ich einen unsichtbaren Magier mein Schicksal weise leiten, bald mit Hohn und Verachtung gegen die Nüchternheit des Tractates, der mir die spezifische Stimmung und Spannung meines Lebens gar nicht zu verstehen schien. Was da von Steppenwölfen und Selbstmördern geschrieben stand, mochte ganz gut und klug sein, es galt für die Gattung, für den Typus, war geistreiche Abstraktion; meine Person hingegen, meine eigentliche Seele, mein eigenes, einmaliges Einzelschicksal schien mir mit so grobem Netze doch nicht einzufangen.²⁵⁾

Es ist besonders interessant, dass Harrys Beschreibung des Traktats als „mehr und weniger“ in der ersten Passage genau mit Gérard Genette's Definition von „Nullfokalisierung“ (*narrateur > personnage*) und „externer Fokalisierung“ (*narrateur < personnage*)²⁶⁾ übereinstimmt. Die omnisciente Stimme der heterodiegetischen Erzählinstanz wird hier von Harry negiert. Dagegen versteht Harry sie mit einer externen Fokalisierung: Sie weiß zugleich weniger als Harry als Figur. Diese Überlagerung lässt sich jedoch nicht einfach durch die „focalisation variante“ nach Genette erklären,²⁷⁾ da die beiden Modi nicht alternierend auftreten, sondern vielmehr immer simultan präsent sind. Die darauffolgende vehemente Ablehnung Harrys gegenüber dem Tractat scheint eine Negation seiner Nullfokalisierung darzustellen, indem er es als eine gescheiterte Nullfokalisierung definiert anstatt als ein Pendel zwischen Null- und externer Fokalisierung. Die Überlagerung der Fokalisierungen bildet eine grundlegende innere Spannung des Tractats und zugleich die Spannung zwischen seiner Rolle, sowohl in der Metadiegeese als auch in der Intradiegeese. Diese Spannung manifestiert sich vor allem in der Konfrontation zwischen dem „Harry“ des Manuskripts und dem „Harry“ des Tractats. Harry bezeichnet den Tractat als ein „grobes Netz“, als dessen Gefangener er sich nicht sieht, da er die im Tractat angelegten Tendenzen zur Typisierung und Formalisierung – oder die autoritäre Symbolisierung seiner selbst durch die von ihm gestohlene Steppenwolf-Allegorie – durchschaut hat. In einer Serie von aufeinanderfolgenden „ei“ („mein eigenes, einmaliges Einzelschicksal“) bekräftigt er heftig seine Unabhängigkeit. Die Spannung zwischen dem Tractat als Signifikant und Harry Haller als Signifikat generiert hier einen neuen Signifikanten und positioniert den intradiegetischen Harry und den metadiegetischen Harry innerhalb einer Struktur von Ähnlichkeit und Differenz, welche auf eine parallel gelagerte Relation zwischen dem Tractat vom Steppenwolf und *Der Steppenwolf* verweist (oder sogar konstituiert) und dadurch eine neue Spannung generiert. Harrys oppositionelle Haltung dagegen bildet eine subtile Ergänzung zur Haltung des Lesers: Das „telling“ in der *récit* erscheint für Harry paradoxerweise als ein showing in der *histoire*. Daher lehnt er zwar den Inhalt des Tractats ab, toleriert jedoch dessen Existenz, während der Leser gezwungen ist, die behauptete Autorität des Tractats anzunehmen und zugleich dessen Existenzberechtigung zu hinterfragen. Daher kann die Gewissheit und Einsicht im Tractat auch als Ausdruck seines ontologischen Widerspruchs interpretiert werden – nämlich des Widerspruchs zwischen dem deskriptiven (in gewissem Maße ‚wissenschaftlichen‘) Tractat in den Händen des Lesers und dem groben Pamphlet,

das Harry vorliegt. Dieser Widerspruch ist bereits in der schlaun Mehrdeutigkeit des Titels „Tractat“ angelegt und wird durch den Versuch, das Erzählen weiter auszuführen, immer weiter verstärkt. Denn dieses Erzählen ist „early“, primitiv, und steht im Gegensatz zu den Prinzipien eines realistischen Kommunikationsparadigmas. Im Gegensatz dazu basiert die Haupterzählung auf einer nachflaubertschen internen Fokalisierung, bei der ein reines ‚telling‘ prinzipiell nicht vorkommen soll. Diese autoritäre Stimme des Tellings, sobald sie einmal etabliert ist, spiegelt sich in ihrem Gegenstück in der intradiegetischen Erzählung wider – durch die Modi des Tellings und Showings jeweils dargestellt und treten in eine Beziehung zueinander, die von gegenseitiger Bestätigung geprägt ist: Gegenüberstellung und Interpretation – eine Art Spiegelverhältnis. Dennoch muss betont werden, dass dieses Spiegelverhältnis keineswegs darauf abzielt, die bestehenden Widersprüche aufzulösen. Auch wenn es letztlich in eine gewisse Rationalität mündet, bleiben die Widersprüche bestehen und schmerzen.

Sollte jedoch der Tractat im Rahmen der *mise en abyme* betrachtet werden, so wird der darin liegende Widerspruch in gewissem Maße einer Kohärenz unterworfen. Der Tractat vom Steppenwolf, als eine Art kleiner Spiegel (oder, wie der Tractat selbst sagt, ein „Spiegelein“), stellt eine Reflexion der Haupterzählung dar. Er fasst analytisch die geistige Krise Harrys zusammen und erläutert sie weiter, wobei er gleichzeitig eine mögliche Überwindung dieser Krise antizipiert. Die Entwicklung und Bewältigung dieser Krise bilden ein zentrales Motiv, das sich durch die gesamte Erzählung zieht. In diesem Kontext kann es zunächst als Dällenbachs „*reflexion simple*“ bezeichnet – eine aus Ähnlichkeit resultierende *mise en abyme* – und als eine „*icône diagrammatique*“ der intradiegetischen Ebene angesehen werden. Durch eine strukturelle Homologie bildet es einen referenziellen Verweis auf die Intradiegeese und reflektiert den Prozess des Protagonisten von Dualität zu Pluralität, von Leiden zu Erlösung. Nachdem Harrys Selbstreflexion die Dichotomie zwischen dem Menschen und dem Steppenwolf hervorgebracht hat, erzeugt die Metareferenz des Tractats den Gegensatz zwischen dem Steppenwolf und seinen Zeichen. Diese Metareferenz führt, indem sie auf den Text verweist, zu einem weiteren Gegensatz zwischen dem *Steppenwolf* und dem Tractat des Steppenwolfs. Der Tractat wiederum erzeugt durch seine Referenz auf Harry den Gegensatz zwischen dem Leser und dem ‚Metaleser‘, wie man ihn nennen könnte. Dieser Prozess lässt sich auch mit Charles Peirces Konzept der unendlichen Semiose vergleichen:²⁸⁾ Die aus dem Tractat als Ikone abgeleiteten Interpretationen Harrys müssen in höheren diegetischen Ebenen weiter interpretiert werden, ebenso wie ihr Erzählakt, sodass Harry nicht nur in der horizontalen, sondern auch in der vertikalen Struktur des Romans seine Selbstspaltung wiederholt. Diese unendliche Spaltung stellt ein grundlegendes Thema im Roman dar und wird schließlich im Magischen Theater konkretisiert, wo es in einer Art von zerrissener Harmonie ein Ende findet. Die Antinomie, die durch Harrys detaillierte Lektüre des Tractats entsteht, ist gerade eine, die durch die *mise en abyme* hervorgerufen wird: Die in der *mise en abyme* manifestierte andere homodiegetische Erzählinstanz kann nur in einer illegitimen Form

fokalisieren und wird in einer heterodiegetischen Form innerhalb der metadiegetischen Ebene rekonstruiert, wodurch ein Widerspruch zwischen ihr und der intradiegetischen Erzählinstanz entsteht.

Dieser Widerspruch führt zur Entstehung einer zweiten Form der *mise en abyme*, nämlich der „*mise en abyme aporétique*“ nach Dällenbach. In diesem Fall darf die intradiegetische Erzählinstanz weder durch die Enthüllung ihrer Illegalität ihre eigene Legitimität begründen, noch durch das Eingeständnis ihrer Legitimität ihre eigene Authentizität subordinieren lassen. Vielmehr kann sie höchstens behaupten, dass die Informationen verzerrt sind, oder, wie im französischen *nouveau roman*, einfach die Weitergabe dieser Informationen blockieren oder sogar ignorieren. Mit schönen Beispielen hat Cervantes' Don Quijote dazu gesagt: „Tatsächlich war Aeneas nicht so fromm, wie Vergil ihn darstellt, und Odysseus nicht so listig, wie Homer ihn beschreibt“.²⁹⁾ Und derjenige, der seine Biographie niedergeschrieben hat, nur „*sabio encantador*“ (ein weiser Zauberer oder ein zauberhafter Weiser) sein könne, „von denen nichts verborgen bleibt, was sie schreiben wollen“.³⁰⁾ Don Quijotes „verrückte[r] Vernunft“ verrät doch zwei Wahrheiten: Der maurische Zauberer ist sowohl der Schöpfer seiner Welt als auch derjenige, der sie aufzeichnet. Interessanterweise bezeichnet auch Harry in seinem zweiten Kommentar diese metadiegetische Erzählinstanz als „unsichtbaren Zauberer“, „der mein Leben lenkt“ – eine parodistische Referenz. Nicht nur als Lenken in der *histoire* (Prophezeien durch *telling*), sondern auch als Führung im *récit* (Erzählen durch *showing*). Und wenn ein Konflikt zwischen dieser Nullfokussierenden und der internen Fokussierenden entsteht, wird die Zuverlässigkeit beider gleichermaßen beschädigt und gleichzeitig gleichermaßen gewährleistet. So enden beide Erzählungen als Texte „nur für Verrückte“, oder, gemäß Dällenbachs expliziterer Aussage, als Texte, die dem Leser die unbeantwortbare Frage stellen, was er gerade liest.

Die Antinomie der Fokalisierung resultiert in der und sorgt für die Antinomie des Raums (obwohl diese räumliche Beziehung erst bei Dällenbach als das Kriterium der *mise en abyme aporétique* gilt): Die Mikrostruktur enthält die Makrostruktur und beeinflusst diese wiederum unvermeidlich. Diese räumliche Verwirrung wird etwas zu früh von Harry in der zweiten Passage seines Kommentars zum Tractat schon artikuliert: „Von einem Außenstehenden, von außen und von oben gesehen.“³¹⁾ Er weist hier fast zu explizit darauf hin, dass die Erzählinstanz des Tractats sich sowohl außerhalb von ihm (auf der gleichen diegetischen Ebene) als auch über ihm (auf einer höheren diegetischen Ebene) befindet, während der Text, der von ihm gelesen wird, sich unter ihm befindet (auf einer niedrigeren diegetischen Ebene). Die unterschiedlichen Ebenen und unterschiedlichen Fokalisierungen führen also nicht nur zu Spaltungen, sondern faktisch auch zu einer Fusion verschiedener Harrys (oder, wie Dällenbach es sagt, „die progressive Assimilation des gesamten Erzählens“): Harry erlangt und vermittelt durch das Lesen seines eigenen „Lebensbuchs“ illegitimes Wissen über sich selbst. Wie Bruce Morrisette hervorhebt: „[*mise en abyme dient*] eher dazu, dem Text selbst zu ermöglichen, neue Modalitäten zu erreichen, den romanhaften Raum zu verzerren, um ihn auf sich

selbst zurückzufalten, indem alle Verbindungen zwischen dem Roman und der Alltagswelt gekappt werden“.³²⁾ Die *mise en abyme* aporétique faltet den Text zu einem eigenständigen Ganzen zusammen, der sich selbst vor aller Erklärung erklärt und unvermeidlich alle Erklärungen zu lenken versucht. Was jetzt gelesen wird, ist ein „Tractat vom Steppenwolf“, ein raffiniertes Wortspiel, das sowohl auf Harry als auch auf das gesamte Buch verweist. Es tritt im Buch als eine Interpretation des Textes selbst auf, als ein „guide“³³⁾, der nicht nur den Leser, sondern auch den Protagonisten Harry lenken soll: Er weist nicht nur auf die späteren Handlungen voraus, sondern löst diese aus und erklärt und etabliert diese aus der Retrospektive.

Dazu versuchte Mieke Bal in ihrer Diskussion über *mise en abyme* fictionnelle durch die Temporalität zu erklären: „la *mise en abyme* fictionnelle en détruit la chronologie; elle est anachronique par définition.“³⁴⁾ Und Linda Hutcheon hat auch darauf hingewiesen: „it is also important to note the position of the *mise en abyme* in the text, and the direction in which it points, for it can direct the reader to future events, yet unread, or to past ones, both within and preceding the text“³⁵⁾. In dieser Hinsicht ist das Tractat nicht nur eine *mise en abyme* „retrospective“, sondern auch eine „prospective“, verweist sowohl auf den vorherigen als auch auf den nachfolgenden Text. Und wer ihn liest, geht in seine Falle, genauso wie Ödipus in die Falle des Orakels geraten ist. In dieser Logik geschieht die Tragödie von Ödipus „wegen“ der Existenz des Orakels, oder „wegen“ des Erzählens laut Genette. Trotz dieses Beispiels versucht Genette einen Widerspruch der Metalepse zu erklären, die von ihm als „jedes Eindringen des Erzählers oder des extradiegetischen Erzählers in das diegetische Universum (oder diegetischer Charaktere in ein metadiegetisches Universum usw.“³⁶⁾ definiert wird. Hier muss aber erklärt werden, dass Genette die *mise en abyme* als einen Sonderfall seiner Metalepse betrachtet, als „die Extremform einer Binnenhandlung mit thematischer Funktion“: Die Ähnlichkeit tendiert hier zu Identität bzw. absoluter Kongruenz.³⁷⁾ Obwohl Dorrit Cohn später beide Begriffe unterscheidet, ist der Verfasser hier der Meinung, dass beide in diesem Fall gleichzeitig auftreten. Der Tractat stellt ein doppeltes Eindringen dar: Er wird sowohl als eine Zusammenfassung von Harrys Geschichte von ihm gelesen, als auch aktiv in den Aufbau von Harrys Geschichte selbst mit einbezogen. Kausal ist er insofern sowohl das Ergebnis als auch die Ursache von Harrys Aufzeichnungen. Und zeitlich hat er seinen Ort sowohl vor als auch nach Harrys Aufzeichnungen. Als der Tractat am Ende sagt: „Wir nehmen Abschied von Harry, wir lassen ihn seinen Weg allein weitergehen“, bewegt sich die Geschichte im Einklang mit diesem Erzählen wieder fort, als ob Harrys Geschichte tatsächlich von seinem Bessingen „hervorgerufen“ worden ist et vice versa. Sein Rezipient beginnt ebenfalls zu verschwimmen: Sind diese Sätze nicht jenseits aller narrativen Verschachtelungen direkt zu den Lesern gesprochen? Die durch diesen Widerspruch hervorgerufene „Vertigo“, oder genauer gesagt, wie Genette auch Borges’ berühmtes Zitat anführt – „Solche Erfindungen suggerieren, dass, wenn die Figuren einer Fiktion Leser oder Zuschauer sein können, wir, ihre Leser oder Zuschauer, fiktive Figuren sein können“³⁸⁾ –, vollendet die letzte metanarrative

Referenz der „mise en abyme de l'énonciation“: Zugleich verweist sie auf den Kodierer, den Autor, und den Dekodierer, den Leser, sowie ihr Kodieren und Dekodieren selbst.

Abschließend bleibt die besonders interessante Unabhängigkeit des Tractats zu ergänzen, da eine Erzählung als eine relativ eigenständige Einheit dargestellt werden muss, um eine mise en abyme zu bilden. Diese wird aber bereits vor dem Lesen ihres ersten Wortes durch das Medium hervorgehoben: In der ersten Ausgabe des Romans bekommt der Tractat nicht nur zwei vollständige Seiten als Vorder- und Rückseite, sondern es werden diese Seiten auch in Gelb gedruckt, so dass sie sich deutlich vom übrigen Text abheben, ganz im Sinne des so genannten „dünnen, schlecht auf schlechtem Papier gedruckten Jahrmarktsbüchleins“.³⁹⁾ Dieses physische Buch-im-Buch ist nicht nur ein mediales Experiment, sondern auch eine andeutungsreiche potenzielle Gefahr. Neben der Unabhängigkeit führt eine Art Heterogenität zu einer Unruhe, sodass der Tractat in einer invasiven Weise im Buch parasitiert, oder, um Mieke Bal Ausdruck zu verwenden, eine Unterbrechung des Textes realisiert – eine doppelte Unterbrechung, sowohl eine diegetische als auch eine mediale. Durch diese Dualität kann der Tractat auch als eine „topologische[n] Ikone“ bezeichnet werden, d. h. van Zoest zufolge als eine Struktur, die durch räumliche Relationen eine Verbindung zu ihrem Referenten herstellt. Er verweist in diesem Sinne sowohl auf sich selbst als auch auf seinen „Wirtsorganismus“; als ein Buch-im-Buch reflektiert er „das große Buch“ und bildet zugleich einen integralen Teil desselben, wodurch das „kleine Buch“ sowohl innerhalb des „großen Buches“ existiert als auch unabhängig davon bleibt. Es zerstört die Kohärenz und Vollständigkeit des gesamten Buches, verleiht ihm jedoch gleichzeitig durch seinen analytischen und prophetischen ‚Zauber‘ eine gewisse Form der Ganzheitlichkeit. Als Harry die gelbe Titelseite des Tractats ansieht, wird auch das blassblaue Cover vom *Steppenwolf*, das der Leser in Händen hält, ins Zentrum gerückt: Worin liegt die größere Verlässlichkeit von diesem schön gedruckten *Steppenwolf* im Vergleich zu dem grob gedruckten Tractat? Sind nicht beide mit der gleichen Widmung versehen: „Nur für Verrückte“? Also verweist das Lesen des Tractats gleichzeitig auf das Lesen des gesamten Werkes und stellt eine dekonstruktive Kraft dar, wie Bal bemerkt: „Das Beispiel, das dem Charakter durch das Exemplar vermittelt wird, und die Selbstreflexion, die ihm auferlegt wird, spiegeln die Selbstreflexion wider, die die Erzählung dem Leser auferlegt“.⁴⁰⁾ Dieses Auferlegen wird sofort zu einer Entblößung ihres Erzählverhaltens, indem sie auf der extradiegetischen Ebene den Erzählprozess und den Kontext, in dem die Erzählung produziert und vermittelt wird, dem *Steppenwolf* gegenüberstellt. Diese aufgezwungene Erzählproduktion und -rezeption schafft einen Widerspruch zwischen dem Misstrauen und dem unvermeidlichen Vertrauen, das wir ihr entgegenbringen müssen. Doch, wie bereits erwähnt, kann dieser Widerspruch letztlich in eine gewisse Rationalität münden: Dieses auferlegte Erzählen ist sowohl darauf ausgerichtet und akzeptiert als auch hinterfragt zu werden. Laut Dällenbach ist die Geschichte unter dieser selbstleuchtenden Reflexion erforderlich, um „sich an der anfänglichen Beliebigkeit seines Subjekts zu messen und – wenn auch mit dem Nachweis, dass sie nicht

beantwortet werden kann – auf diese immerwährenden Fragen zu antworten: Wo und wer ist ‚derjenige‘, der die Geschichte erzählt? Mit wem wird gesprochen? Über welche Entfernung?⁴¹⁾ Diese Frage scheint im Vorwort des Herausgebers ausreichend beantwortet zu werden, während im Fall des Tractats alle Antworten dagegen verschwiegen werden, weil es nur eine düstere Antwort gibt: Ein weiser Zauberer oder ein zauberhafter Weiser erzählt sowohl außerhalb als auch innerhalb von allem, sowohl vor der Erzählung als auch nach der Erzählung, sowohl für Harry als auch für den Leser. Wenn die *histoire* vom *récit* ausgelöscht wird und ein detektivischer Rekonstruktionsversuch als unmöglich erwiesen ist, bleibt dem Leser nur eine unheimliche Vertigo. Harry fügt dem Tractat eine treffende Metapher hinzu: Als er, wie im Tractat beschrieben ist, im Magischen Theater in den „kleinen Spiegel“ blickt, erinnert er sich an das Lied aus *Schneewittchen*: „Spieglein, Spieglein in der Hand“ – welch ein magisches Spieglein!

3.

Bis hierhin wird die Orientierung des Tractats im *Steppenwolf* als eine *mise en abyme* innerhalb des Romans diskutiert. Ein Netz aus mehrfachen Selbstreferenzen und Metareferenzen wird im Traktat aufgebaut, das sich mit dem gesamten Buch zu einem widersprüchlichen Ganzen vereinigt. Die autoritäre Erzählstimme des Tractats dringt in die innere Welt Harrys ein, liefert eine Analyse sowie eine Definition seiner komplexen Persönlichkeit und geistigen Krise und enthüllt sein unausweichliches Schicksal. Die Existenz des Tractats wird also zu einer diagrammatischen Ikone oder einem „Spieglein“ der Haupterzählung, die sowohl auf die inneren fundamentalen Konflikte des Werkes verweist als auch die diegetische Konstruktion beeinflusst. Doch die intrudierende Kraft des Tractats als *mise en abyme* sorgt auch für tiefstrukturelle Spannungen und Konflikte: Durch die zeitlichen Reflexionen von „retrospective“ und „prospective“ entsteht ein anachronisches Paradox, während die widersprüchliche Überlagerung von Nullfokalisierung und externer Fokalisierung eine Aporie der räumlichen Hierarchie erzeugt. Diese Aporie führt zu einem zyklischen, selbstbezüglichen Interpretationsrahmen, der die Rekonstruktion der *histoire* unmöglich macht und somit in *Der Steppenwolf* einen wagemutigen Bruch mit dem Realismus wie auch eine Rückkehr zu vormodernen Romantraditionen darstellt. Die Eigenständigkeit und Heterogenität des Tractats innerhalb des Textes führt zu einem ‚doppelten Bruch‘ in der Struktur des Romans. Einerseits wird seine Selbstständigkeit durch die einzigartige physische Erscheinung unterstrichen, andererseits unterbricht er als „Buch im Buch“ die narrative Kohärenz des Romans und verleiht ihm zugleich durch seine illustrative Funktion eine gewisse Geschlossenheit. Diese Spiegelung des Buches in Form einer topologischen *mise en abyme* verweist also auf das gesamte Werk und zielt durch die *mise en abyme énonciation* auf den Schaffensprozess, den Leseprozess, die Kommunikationsmodalität und selbst die Kommentierung des Werkes, was den Tractat als eine Metareferenz und einen Metakommentar positioniert und dem Roman eine unheimliche Instabilität verleiht. Diese zyklischen Strukturmuster konstruieren den

gesamten Roman als einen geschlossenen Erzählkreislauf und dekonstruieren den Text zugleich zu einer Reihe inkompatibler Möglichkeiten. Durch ständige Selbstreflexionen und Selbstreferenzen führt der Tractat als ein innerer Kern des Textes die Leser zur Entschlüsselung der inneren Logik desselben. Die Extra-, Intra- und Metadiegeese interagiert miteinander und gestaltet eine vollständige geistige Reise, während gleichzeitig alle Bemühungen des Lesers, eine konsistente Bedeutungssequenz zu konstruieren, ironisiert werden, sodass alles Streben nach Erkenntnis, jeder Versuch, ins tiefe und dunkle Herz der Geschichte vorzudringen, letztlich nur in eine abyme de la vertigo mündet.

Anmerkungen

- 1) Lucien Dällenbach: *Le récit spéculaire*. Éditions du Seuil, Paris 1977, S. 1.
- 2) André Gide: *Journal. Une anthologie (1889–1949)*. Gallimard, Paris 2017, S. 19.
- 3) Ebd., S. 19.
- 4) Claude-Edmonde Magny: *Histoire du roman français depuis 1918*. Éditions du Seuil, Paris 1950, S. 269.
- 5) Marcus Snow: *Into the Abyss: A Study of the Mise en abyme*. London Metropolitan University, London 2016, S. 33.
- 6) Claude-Edmonde Magny: *Histoire du roman français depuis 1918*. Éditions du Seuil, Paris 1950, S. 272.
- 7) Lucien Dällenbach: *Le récit spéculaire*. Éditions du Seuil, Paris 1977, S. 18.
- 8) Ebd., S. 436.
- 9) Mieke Bal: *Mise en abyme et iconicité*. In: *Littérature*. 29 (1978), S. 122.
- 10) Ebd., S. 123.
- 11) Ebd., S. 126.
- 12) Dorrit Cohn / Lewis S. Gleich: *Metalepsis and Mise en Abyme*. In: *Narrative*. 20/1 (2012), S. 107.
- 13) Stanley Corngold: *Kafka's Die Verwandlung: Metamorphosis of the Metaphor*. In: *Mosaic*. 3 (1970), S. 98.
- 14) Hugo Ball: *Hermann Hesse. Sein Leben und sein Werk*. Suhrkamp, Berlin 1977, S. 23.
- 15) Thomas Mann: *Einleitung zu einer amerikanischen Demian-Ausgabe*. In: *Über Hermann Hesse*. Band 1. Herausgegeben von Volker Michels. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1976, S. 153.
- 16) Hermann Hesse: *Soul of the Age Selected Letters of Hermann Hesse*. Farrar, Straus and Giroux, New York 1991, S. 114.
- 17) Gustav Landgren: *Prolegomena zur Konzeptionalisierung unzuverlässigen Erzählens im Werk Hermann Hesses mit Schwerpunkt auf dem Steppenwolf*. In: *Orbis Litterarum*. 68/4 (2013), S. 318.

- 18) Claude-Edmonde Magny: *Histoire du roman français depuis 1918*. Éditions du Seuil, Paris 1950, S. 269.
- 19) Gustav Landgren: a. a. O., S. 319.
- 20) Hermann Hesse: *Der Steppenwolf*. Suhrkamp, Frankfurt a. M., 7. Aufl. 1977, S. 44.
- 21) Ebd., S. 46.
- 22) Wayne C. Booth: *The Rhetoric of Fiction*. University of Chicago Press, Chicago 1961, S. 3.
- 23) Hermann Hesse: *Der Steppenwolf*. Suhrkamp, Frankfurt a. M., 7. Aufl. 1977, S. 36.
- 24) Ebd., S. 75.
- 25) Ebd., S. 80.
- 26) Gérard Genette: *Figures III*. Éditions du Seuil, Paris 1972, S. 207.
- 27) Ebd.
- 28) Charles Sanders Peirce: *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Thoemmes Continuum, London 1994.
- 29) Miguel de Cervantes Saavedra: *Don Quijote*, in: Epos 2 (1986), S. 476.
- 30) Ebd., S. 473.
- 31) Hermann Hesse: *Der Steppenwolf*. Suhrkamp, Frankfurt a. M., 7. Aufl. 1977, S. 75.
- 32) Bruce Morrissette: *Un héritage d'André Gide: La duplication intérieure*. In: Comparative Literature Studies 7/2 (1971), S. 141.
- 33) Ebd.
- 34) Mieke Bal: *Mise en abyme et iconicité*. In: Littérature 29 (1978), S. 120.
- 35) Linda Hutcheon: *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*. Methuen, New York 1984, S. 53.
- 36) Gérard Genette: *Figures III*. Éditions du Seuil, Paris 1972, S. 244.
- 37) Silke Lahn / Jan Christoph Meister: *Einführung in die Erzähltextanalyse*. J. B. Metzler, Weimar, 2. Aufl. 2013, S. 92.
- 38) Gérard Genette: *Figures III*. Éditions du Seuil, Paris 1972, S. 245.
- 39) Hermann Hesse: *Der Steppenwolf*. Suhrkamp, Frankfurt a. M., 7. Aufl. 1977, S. 46.
- 40) Mieke Bal: *Mise en abyme et iconicité*. In: Littérature 29 (1978), S. 120.
- 41) Lucien Dällenbach: *Le récit spéculaire*. Éditions du Seuil, Paris 1977, S. 122.