

CHRISTOF FORDERER
Lublin–Berlin

DER DOPPELGÄNGER ALS POSITIVES PHÄNOMEN

Der Doppelgänger ist ein sehr altes literarisches Motiv, das schon in den Mythen der Germanen und der antiken Kulturen auftauchte, dann insbesondere in Komödien mit ihrer Vorliebe für Verwechslungen und Verwirrungen eine lange Traditionslinie entfaltete (Plautus, „Die Zwillinge“, Shakespeare, „Comedy of Errors“, Molière, „Amphytrion“), schließlich zu Beginn des 19. Jahrhunderts in der am Ich und am Unbewußten interessierten Romantik fast zu einem Modethema wurde und weiterhin auch in der Literatur des anschließenden Zeitraums bis hin zur Gegenwart eine große Rolle spielte bzw. spielt¹. Das Motiv hat dabei in seiner langen Entwicklungsgeschichte die unterschiedlichsten Inhalte angenommen; am nachhaltigsten scheint sich jedoch die Vorstellung durchgesetzt zu haben, daß das Auftreten des Doppelgängers in irgendeiner Weise mit dem Bereich des Unheimlichen verbunden ist. Für Freud war der Zusammenhang zwischen Doppelgängererscheinungen und dem Unheimlichen sogar derart eng, daß er in seiner berühmten Studie „Das Unheimliche“ den Doppelgänger als einen bevorzugten Gegenstand auswählte, um über das Wesen des Unheimlichen überhaupt Aufschluß zu erhalten. Interessanterweise resultiert für Freud das Unheimliche am Doppelgänger nicht direkt aus einer inhaltlichen Bestimmung des Doppelgängers. Freud weist sogar ausdrücklich darauf hin, daß ursprünglich der Doppelgänger einen freundlichen Sinn hatte, insbesondere als mythologische „Versicherung gegen den Untergang des Ichs“² (der Doppelgänger – so Rank³, auf den sich Freud stützt – war ursprünglich Verkörperung der unsterblichen Seele). Unheimlich wird der Doppelgänger für Freud aufgrund der besonderen Prozesse, die mit der Entwicklungsgeschichte des Individuums verbunden sind. Fortschritt entwickelt sich nach Freud aufgrund

¹ Aus der Fülle der mit dem Doppelgängermotiv befaßten Literatur zwei neuere Titel: Miller (1985), Hildenbrock (1986).

² Freud (1919), S. 258.

³ Rank (1914), S. 135 ff.

von Verdrängung, was bedeutet, daß Bewußtseinsinhalte einer frühen Entwicklungsstufe mit einer Angstzone umlegt werden, die ihre Reaktivierung verhindern soll. Der Doppelgänger ist nach Freud nun eine Äußerungsform des primären Narzißmus; der angstauslösende Aspekt, den er angenommen hat, sei so nichts anderes als jene spezifische Aura des Unheimlichen, die sich einstellt, „wenn verdrängte infantile Komplexe durch einen Eindruck wiederbelebt werden oder wenn überwundene primitive Überzeugungen wieder bestätigt scheinen“⁴.

Es soll im folgenden nicht um eine Diskussion der Freudschen These gehen und es soll auch nicht bestritten werden, daß das Motiv des Doppelgängers mit dem Gefühl des Unheimlichen assoziiert ist. Es wird aber an einigen Beispielen vorgeführt werden, daß sich offensichtlich das Motiv nicht nur eignet, um Angstvorstellungen Ausdruck zu geben, sondern auch zur Formgebung positiver Gehalte. Der Aufsatz beginnt mit einigen eher skizzenhaften Bemerkungen zu Erich Kästners Kinderbuch „Das doppelte Lottchen“ (1949), geht dann über zu einer einläßlicheren Diskussionen von Jean Pauls „Siebenkäs“ (1796) – der Roman gilt als erster Text, in dem das Wort „Doppelgänger“ auftaucht – und schließt mit Ausführungen zu E. T. A. Hoffmanns „Prinzessin Brambilla“ (1820), einer Erzählung, in der der häufig als Meister der Effekte des Unheimlichen apostrophierte Hoffmann eine weitgehend harmonische Version des Doppelgängermotivs gibt⁵.

Populäres Beispiel für eine positive Auffassungsweise des Doppelgängers ist Erich Kästners Kindergeschichte „Das doppelte Lottchen“. Die Geschichte, deren Haupthelden Zwillingenkinder sind, aktiviert inmitten eines modernen, großstädtisch geprägten Milieus die mythologische Vorstellung vom Zwilling als mit Sonderkräften ausgestattetem Wesen (vgl. Romulus und Remus, Castor und Pollux)⁶. Im Zentrum von Kästners Erzählung stehen die Schwestern Lotte und Luise, die in ihrer Zwillingsverbundenheit und in ihrer Ununterscheidbarkeit ein Mittel besitzen, erfolgreich den über sie hereingebrochenen zerspaltenen Kräften Widerstand zu leisten. Die Zwillinge, die einer Ehe entstammen, die kurz nach der Geburt auseinanderfiel, wachsen, ohne von einander zu wissen, bei der Mutter bzw. beim Vater in verschiedenen Großstädten auf, bis sie

⁴ Freud (1919), S. 271.

⁵ Die Zitatangaben der jeweils thematisierten Erzählungen bzw. Romane erfolgen durch einfache Zahlenangaben im Text. Zu den benutzten Ausgaben vgl. die Bibliographie.

⁶ Zum mythologischen Hintergrund des Zwillings vgl. das Kapitel „The second self as a twin brother“ in: Keppler (1972), S. 14 ff.

sich im Alter von zehn Jahren zufällig in einem Kinderferienheim kennenlernen, wo sie sich – nach anfänglichem Erschrecken über die Gleichheit ihres Aussehens – bald als Schwestern erkennen und ein inniges Freundschaftsverhältnis beginnen. Nach Ferienende kehren sie nicht in ihre bisherigen Lebensbereiche zurück, sondern vertauschen heimlich die Rollen, so daß Luise sich als Lotte auf Entdeckungsfahrt zu ihrer Mutter und umgekehrt Lotte als Luise auf Entdeckungsfahrt zu ihrem Vater begibt. Entsprechend der heiteren Gesamtanlage des Buches endet die Erzählung mit einem *happy end*: durch die Vertauschungsintrige der Zwillinge werden die Eltern wieder zusammengeführt und heiraten ein zweites Mal. Der Umstand, einen Doppelgänger (in der Form des Zwilling) zu haben, wird in dieser Erzählung eindeutig als eine glückliche Konstellation angesehen. In immer neuen und meist komödiantischen Szenen wird illustriert, wie sich das Unterscheidungsvermögen der Außenwelt an der Ununterscheidbarkeit der Zwillinge bricht, bis schließlich im heiteren Abschlußfinale sich sogar die Zwillinge selber auf ihrem gemeinsamen Porträtfoto nicht mehr auseinanderhalten können. Was man nicht *unterscheiden* kann, kann man auch nicht *scheiden* – diese Ansicht ist die treibende Kraft der Handlungsentwicklung. Die Ununterscheidbarkeit der beiden Doppelgängerinnen birgt in sich eine Art ständigen Rückverweis auf einen Zustand ursprünglicher Gemeinschaft, den es wiederherzustellen gilt. Für Zwillinge, so wird mehrfach in der Erzählung nahegelegt, ist viel mehr als für andere Menschen ihr Wesen an ein Miteinanderzusammensein gebunden; und so erleben die Geschwister das Trauma des Getrenntwerdens – wie Lotte in einem Alptraum nachkonstruiert – als Verstümmelung eines gemeinsamen Körpers; der Vater in diesem Traum zu seiner Frau:

„Ich werde die Kinder halbieren! Mit der Säge! Ich kriege eine halbe Lotte und Luise, eine Hälfte, und Sie auch, Frau Körner!“ (S. 87)

Und im Fortgang des Traumes halbiert er dann wirklich mit der Säge das Zwillingspaar. Die getrennten Kinder sind so nur noch „arme Hälfte“ (S. 89). Das bedeutet Verstümmelung; das bedeutet aber auch – ähnlich jenen anlässlich einer Trennung zerbrochenen Ringen in Märchen und Sagen – die Gewähr eines Wiederezusammenfindens. Wer als einzelner nur eine „Hälfte“ ist, kann eine synthetisierende Kraft entfalten, die sich schließlich als stärker erweist als die Tendenz zur neurotischen Vereinzelung, an der die Familie zerbrach. Der Künstlervater, der stets „um seine schöpferische Einsamkeit besorgt [...]“ (S. 66) war und um dieser willen die Ehe scheitern ließ, wird sozialisiert. Die nach München und Wien verteilte Familie schließt sich wieder zusammen, und sogar das Künstleratelier des Vaters rückt Wand an Wand an die Familienwohnung.

Der Zwilling erscheint so bei Kästner als glücklicher Sonderfall eines Menschen, der aufgrund seines Doppelgängertums und des damit verbundenen Verschwimmens seiner Identitätsgrenzen existenziell darauf hinorientiert ist, nur in der Verbindung mit einem Anderen als Ganzheit leben zu können. Der Zwilling, der in seiner Identität immer schon über die Grenzen der Ichheit hinaus ist, kann so in der den Handlungshintergrund abgebenden modernen großstädtischen Gesellschaft, die gekennzeichnet ist durch Absonderung, Isolation und Rückzug auf sich selbst, zu einem Gegenmythos werden, der den Weg zurück in die verlorene Einheit eröffnet. Demgemäß schließt die Erzählung mit einer Apotheose des Zwillings, mit dem Wunsch nach einer Vervielfältigung des Glücksstifters Zwilling: aus der zweiten Ehe der wiedervereinigten Eltern sollen neue Geschwister entstehen und zwar, wie Luise „aus Herzensgrund“ ruft: „lauter Zwillinge!“ (S. 177).

Kästners Kindergeschichte steht in ihrer Handlungsstruktur (Vertauschungsintrige, *happy end* einer Eheschließung), auch in der Zeichnung der Figuren der Komödie nahe und damit einem Literaturgenre, in dem sich das Doppelgänger-motiv schon gattungsbedingt in seiner eher heiteren Variante zeigt. Auch Jean Pauls Roman „Siebenkäs“ grenzt in gewissen Handlungssequenzen an die Komödie. Der Handlungshöhepunkt, die Vortäuschung des eigenen Todes durch den Protagonisten, um so der unerträglich gewordenen Gattin endgültig zu entfliehen, wäre vorstellbar auch als zentrales Ereignis eines Lustspiels. Held des Romans ist der Armenadvokat und Literat Siebenkäs. Ein Großteil der Handlung erzählt von der immer drückenderen Verarmung des Advokaten im beengten Milieu einer bornierten Kleinstadt und von seiner parallel dazu immer mehr sich ins Unerträgliche entwickelnden Ehe (der Roman gilt als erster Eheroman der deutschen Literatur). Durch jene Scheintodinszenierung gelingt es dem Advokaten gegen Ende des Romans, seinem Schicksal eine Wende zum Guten zu geben: er beginnt unter gänzlich veränderten Lebensumständen, als Inspektor in einer entfernten Grafschaft, neu und kann nun auch seine große Liebe, die idealische (und adlige) Nathalie heiraten.

Daß Siebenkäs' Lebensweg glücklich endet – der Roman schließt mit den Worten: „die Leiden unseres Freundes waren vorüber“ (S. 641) – ist zu wesentlichen Teilen einem Doppelgänger des Advokaten, seinem Studien- und Berufskollegen Leibgeber, zu danken. Die Freundschaftsbindung der beiden Kollegen ist äußerst intensiv; der Freundschaftskult der Empfindsamkeit – auf den der Erzähler auch beiläufig anspielt, wenn er davon spricht, daß in einem „ganzen Band von Gellertischen oder Klopstockischen Briefen voll Freundschaft [...] nicht so viel Liebes und Süßes“ liege als in gewissen Freundschaftsriten der

beiden Figuren (S. 594) – wirkt deutlich in den Roman hinein (insbesondere in der Ausgestaltung vieler tränen- und umarmungsreicher Wiederbegegnungs- bzw. Trennungsszenen). Die Doppelgängerkonstellation dieses Romans, so scheint es, ist sichtbarer Ausdruck dieser empfindsamen Freundschaft:

Aber wie Freundinnen gern einerlei Kleider, so trugen ihre Seelen ganz den polnischen Rock und Morgenanzug des Lebens, ich meine zwei Körper von einerlei Aufschlägen, Farben, Knopflöchern, Besatz und Zuschnitt: beide hatten denselben Blitz der Augen, dasselbe erdfarbige Gesicht, dieselbe Länge, Magerkeit und alles [...]. (S. 37)

Entsprechend dem Charakter der Doppelgängerkonstellation, körperliches Signum einer Freundschaftsbeziehung zu sein, tritt der Doppelgänger immer wieder als Helferfigur auf: er ist dem in seinem engen Lebensmilieu leidenden Siebenkäs tröstendes und bestärkendes „Kraftbild“; und gegen Schluß ist er es, der die rettende Todesinszenierung einfädelt und zudem Siebenkäs seine eigene Identität überläßt: Siebenkäsens neue Identität als Inspektor ist Leibgebers eigene, der – ohne daß aufgrund des gleichen Aussehens der Freunde jemand den Wechsel bemerkt – seine Position räumt.

Doch so eindeutig die Basis der Doppelgängerkonstellation in diesem Roman eine Freundschaftsbeziehung ist und dadurch ähnlich wie in der Kästnererzählung eine positive Färbung hat (es ließen sich trotz der gänzlichen Andersartigkeit der Werke einige überraschende motivliche Übereinstimmungen zwischen dem „Siebenkäs“ und dem „Doppelten Lottchen“ nachzeichnen), so verschwimmt doch auch die freundliche Kontur des Doppelgängerphänomens mehrfach ins Dämonische. Eine Ambivalenz gelangte in das Motiv insbesondere durch die Person des Doppelgängers selbst. Trotz aller Seelenharmonie zwischen Siebenkäs und Leibgeber gibt es bezeichnende Unterschiede zwischen den beiden:

[...] Siebenkäs verlieh, Leibgeber bestrafte lieber, jener war mehr eine horazische Satire, dieser mehr ein aristophanischer Gassenhauer mit unpoetischen und poetischen Härten. (S. 36 f)

Leibgeber hat nicht Siebenkäs' Fähigkeit zur inneren Harmonie (zu Siebenkäs' Harmoniefähigkeit siehe unten). Ihm fehlt die Geborgenheit des dem Freund so wichtigen Jenseitsglaubens. „Spiel-keck mit dem Leben umgehend“ (S. 425), bindingslos, ein verlorener Einzelgänger, durchstreift er eine Welt, die er nur im ständigen Wechsel der Räume ertragen kann (das Abtreten der Inspektorenstelle an den Freund bedeutet daher kein Opfer für ihn). Anders als

etwa bei Kästner führt der Roman nur einen der beiden Doppelgänger einem glücklichen Ende entgegen⁷. Darüberhinaus setzt der Erzähler, wenn auch eher beiläufig, Akzente, die die Unheimlichkeit Leibgebers verstärken. So zeichnet Leibgeber – als nahezu einziges Unterscheidungsmerkmal zu Siebenkäs – der berüchtigte Hinkfuß aus. Die Teufelsassoziation wird noch verstärkt, wenn Leibgeber sich selbst anlässlich der Inszenierung der Todesvortäuschung als „Diabolus ex machina“ (S. 593) bezeichnet. Die Scheintodinszenierung selbst, als heiterer Streich begonnen, gerät zunehmend ins Zwielficht, erscheint als leichtfertig-frivoles Spielen mit der ernsten Macht des Todes. Zudem folgt Leibgeber mit seiner Idee, durch eine Todesinszenierung Siebenkäs' Misere zu beheben, bezeichnenderweise genau jener Spur, auf der sonst der bedrohende Doppelgänger sich bewegt: der Freund-Doppelgänger Leibgeber, indem er Siebenkäs zum Scheintod drängt, nähert sich dem Feind-Doppelgänger, dem Todesboten der Volkssagen – der Roman selbst spricht nun in bezug auf Leibgeber als von einem „Memento-mori-Totenkopf“ (S. 506) –, nur daß der durch den Doppelgänger signalisierte Tod nicht der wirkliche, sondern der vorgespielte Tod ist, und damit das Unheimliche ins Burleske verkehrt ist. Leibgeber, obgleich deutlich als „Seelenbruder“ (S. 55), als helfender Freund konturiert, scheint auf einer bestimmten Textebene ähnlich anderen Beispielen aus der Doppelgängerliteratur auch eine Verkörperung der 'diabolischen' Seite des Haupthelden zu sein. Diese 'diabolische' Persönlichkeitsseite des Protagonisten bleibt ansonsten eher verborgen; ausdrücklich zeigt sie sich nur in seinen schriftstellerischen Betätigungen: Siebenkäs arbeitet in seinen Schreibstunden an einer Satirensammlung unter dem Titel „Auswahl aus des Teufels Papieren“. Der 'satanische' Leibgeber kann somit als Verkörperung der Schriftstellerseite des Advokaten gelesen werden – die damit selbst als 'satanisch' apostrophiert wäre⁸. (Der 'satanische' Schriftsteller Siebenkäs wiederum kann als Verkörperung Jean Pauls gelten, dessen Erstlingsschrift eben jene hier Siebenkäs zugeschobene „Auswahl aus des Teufels Papieren“ war.)

Hinter der Doppelgängerkonstellation des „Siebenkäs“, die zunächst so harmlos als körperlicher Ausdruck einer empfindsamen Freundschaft erschien, brechen also Abgründe auf. Dennoch: in der Ausgestaltung der Beziehung der

⁷ Vgl. Leibgebers weiteres, in den Wahnsinn führendes Schicksal als Schoppe im „Titan“; zu Leibgeber allgemein, auch unter dem Gesichtspunkt des Doppelgängertums, vgl. Anderle (1976).

⁸ Zu dieser Verbindung zwischen Leibgeber und Siebenkäs' Schriftstellerexistenz paßt es, daß sich Siebenkäs in der einsamen Tätigkeit des Schreibens am meisten der Bindungslosigkeit seines Freundes nähert, wie die ständigen, um der Ungestörtheit des Schreibens willen angezettelten, die Ehe zerstörenden Streitereien mit seiner Frau zeigen.

beiden Männer und damit in der Ausgestaltung des Doppelgängertums bleibt dieser an der Schwelle zur Romantik entstandene Roman mehr den Ausläufern des Freundschaftskultes der Empfindsamkeit verbunden, als daß er sich den herannahenden Schreckphantasien der Schauerromantik öffnete. Folgendes Zitat zeigt deutlich, daß solange die Sympathiewellen der Freundschaft strömen, die unheimlichen Aspekte des Motivs im Hintergrund bleiben:

Ein Dritter hätte in dieser Stunde sich vor ihrer Ähnlichkeit gefürchtet, da jeder der Gipsabguß des andern war, aber die Liebe machte beiden ihre Gesichter unähnlich, jeder sah im andern nur das, was er äußerlich liebte [...]. (S. 592)

Das Zitat führt vor, daß das Erlebnis der Gleichheit mit einem anderen Menschen eine positive Erfahrung ist, wenn es nicht als Konfrontation mit sich (die in die Abgründe des eigenen Unbewußten führen könnte) auftritt, sondern als Zugangsmöglichkeit zum Anderen. Leibgeber versteht auf diese Weise die Körperidentität der Freunde, wenn er vorschlägt, die Körpergleichheit sich zunutze zu machen, um in Zeiten der Trennung vermittels des Anschauens des eigenen Gesichts sich den Anderen zu vergegenwärtigen:

Im Grunde – fing Leibgeber an – können wir uns alle beide immer sehen, wir dürfen nur in einen gemeinen Spiegel schauen [...]. (S. 600)⁹

Die Doppelgängerkonstellation, so zeigte sich, bedeutet im „Siebenkäs“ eine positive Erfahrung, wenn sie nicht eine Struktur des Sichinsichselbstverfangens ist, sondern ihren Inhalt in der Offenheit für einen anderen findet. Eine vergleichbare Differenzierung wiederholt sich in einer zweiten Erscheinungsform, in der das Doppelgängerphänomen im „Siebenkäs“ auftritt. Den Doppelgänger gibt es in diesem Roman nicht nur als körperliches Phänomen der Existenz zweier gleichaussehender Menschen, sondern auch als inneres Phänomen der Ichspaltung, der Selbstverdopplung durch Selbstreflexion¹⁰. Selbstverdopplung ist im „Siebenkäs“ ein den gesamten Text durchziehendes Motiv. In einer seiner

⁹ Als Freund kann der Doppelgänger denn auch, ohne daß die Effekte des Unheimlichen sich einstellen, weiterwuchern in noch weitere Figurationen, wie jene Imagination zeigt, in der Siebenkäs, die Wiederbegegnung mit dem momentan von ihm getrennten Doppelgängerfreund vorwegnehmend, in einer ekstatischen Vision den einen Doppelgänger ins Vielfache multipliziert: „[...] und er konnte über die Berge und Länder wegschauen und siehe, er sah alle Frühlinge seines Lebens [...] wie Gärten nebeneinanderstehen und in jedem Frühling stand sein Freund.“ (S. 114).

¹⁰ Auf den doppelten Aspekt des Doppelgängermotivs im „Siebenkäs“ weist Hildenbrock in ihrem Buch „Das andere Ich“ hin; vgl. Hildenbrock (1986), S. 8.

Vorreden beteiligt sich sogar der Erzähler (der in Texten Jean Pauls eine sehr präsente Figur ist) an solchen Selbstverdopplungsoperationen. Spielerisch mit der eigenen Identität umgehend, spaltet er sich auf in einen Jean Paul Richter, der Verfasser des „Siebenkäs“ ist, und einen zweiten Jean Paul Richter, der als Verfasser des „Hesperus“ ein bekannter Schriftsteller ist – er läßt, wie es heißt, „sein Wesen oder Substratum in zwei Personen zerfallen“ (S. 156); der „Siebenkäs“-Jean-Paul-Richter bittet den „Hesperus“-Jean-Paul-Richter um eine für günstige Aufnahme des Buches werbende Vorrede. Was hier fast kauziges Spiel zu sein scheint, wiederholt sich als Lebensbewältigungsstrategie beim Helden des Romans in immer neuen Varianten. Das Sichselbstbetrachten, das Sichselbstverdoppeln ist geradezu ein Grundgestus seiner Persönlichkeit. Insbesondere spaltet er sich in einen Handelnden und einen Zuschauenden auf:

[...] er war zugleich sein eigener spielender Kasperl und seine Frontloge (S. 51);
 [...] er hatte unter dem Handeln das doppelte Bewußtsein des komischen Schauspielers und des Zuschauers. (S. 322)

In der in solchen und vielen vergleichbaren Sätzen angedeuteten selbstreflexiven Ich-Verdopplung gewinnt Siebenkäs seine 'humoristische' Lebensauffassung, die ihm ermöglicht, auch innerhalb des beengenden Handlungsraums seines provinziellen Lebensmilieus innere Weite zu wahren.

Für Siebenkäs ist dieses selbstreflexive Sichselbstsehen offenkundig eine positive Möglichkeit. Ähnlich wie im Falle des leiblichen Doppelgängers nimmt aber auch das Phänomen des inneren Doppelgängers in diesem Roman eine ambivalente Färbung an. Das Sichselbersehen des Ich kann auch Ausdruck grenzenloser Vereinsamung sein. Sehr deutlich wird das in jener zeitweise europaweit berühmten Alptraumvision, die unter dem Titel „Rede des toten Christus vom Weltgebäude herab, daß kein Gott sei“ (S. 295 ff.), in den Roman eingefügt ist. Jean Paul läßt in jener Textpassage einen Christus auftreten, der nach seiner Auferstehung die Erfahrung machen mußte, daß es keinen Gott-Vater und damit keine als Kosmos geschaffene Welt, sondern nur gärendes Chaos gibt. Anstatt auf ein „göttliches Auge“ zu treffen, starrt ihm eine „leere bodenlose Augenhöhle“ entgegen (S. 298). Der Schauer des Aufsichselbstverwiesenseins kristallisiert sich diesem Christus in der Vorstellung, daß anstatt eines Andern nur er selbst, als Doppelgänger, neben ihm steht: „Wie ist jeder so allein in der weiten Leichengruft des All! Ich bin nur neben mir“ (S. 299).

Offenkundig ist diese Selbstverdopplung alles andere als der innere Freiheit gebende selbstreflexive Gestus Siebenkäs'; sie ist Schreckvision eines grenzenlos Einsamen. Auf ähnliche Weise tritt Selbstverdopplung bei Leibgeber auf.

Leibgeber, der nicht an ein Jenseits glaubt, lebt im Grunde in jenem Weltzustand, den Christus so alpträumhaft erfährt. Seine mataphysische Einsamkeit wiederholt sich in der sozialen Einsamkeit seines bindungslosen Einzelgängertums. Anders als der Christus der Textpassage, der existenziell ganz auf das Du Gottes bezogen ist und über dessen Nichtexistenz verzweifelt, glaubt Leibgeber, die Einsamkeit durch solipsistischen Verkehr mit sich selbst kompensieren zu können. Er leugnet schlichtweg die Tatsache seiner Einsamkeit; er könne sich ja jederzeit durch Spiegelbilder seiner selbst in gute Gesellschaft versetzen. Vor dem Spiegel stehend, führt er dem Freund vor, wie er aus eigener Kraft sich einen Partner erstellen kann. Diese ohnehin groteske Strategie der Einsamkeitsbewältigung kippt vollständig ins Bizarre, wenn er durch Manipulation am Augapfel diese Spiegelbilder noch einmal verdoppelt:

'Ich kann in der größten Einsamkeit immer zu Dritt sein [...]' – antwortete Leibgeber [...] und trat vor den Spiegel und drückte mit dem Zeigefinger den Augapfel seitwärts, so daß er in jenem sein Bild zweimal sehen mußte [...]. (S. 591)

Bei Siebenkäs lösen diese Versuche des Freundes, sich mit Selbstreflexionen zu umbergen, Erschrecken aus; und Leibgebers weiteres Schicksal als Schoppe im Nachfolgeroman „Titan“ erweist, daß dieser Weg in Wahnsinn führt.

Solche Textpassagen, in denen Selbstverdopplung mit Einsamkeit und Verlorenheit des Ich in Verbindung gebracht werden, stehen im Zusammenhang mit Jean Pauls Auseinandersetzung mit Fichtes Philosophie. Fichtes Vorstellung vom Ich als sich selbst setzender Tathandlung und vom Ich als Schöpfer des Nicht-Ich haben Jean Paul stark beeindruckt, aber mehr noch seine massive Ablehnung provoziert¹¹. Wenn Leibgeber ganz aus seinem Ich zu leben versucht und darin scheitert, so ist darin eine Kritik an Fichtes subjektivem Idealismus angedeutet. Jean Paul möchte demonstrieren, zu welchen Konsequenzen eine das Ich zum transzendentalen Absolutum erhebende Philosophie führt. (Derselbe Kontext klingt an, wenn Jean-Pauls Christus-Figur äußert: „Ach wenn jedes Ich sein eigener Vater und Schöpfer ist, warum kann es nicht auch sein eigener Würgeengel sein?“ (S. 299 f.).)

Ichverdopplung kommt also im „Siebenkäs“ auf zweifache Weise vor, als Phänomen innerer Freiheit bei Siebenkäs, als Phänomen letztlich verzweifelter Solipsismus' bei Leibgeber. Diese doppelte Auffassung hat ihre Basis in einer ambivalenten Auffassung des Ichs bei Jean Paul. Das Ich kann einmal innere

¹¹ Im Anhang des „Titan“ führt er unter dem Titel „Clavis Fichtiana seu Leibgeberiana“ eine explizite Auseinandersetzung mit Fichte.

Institution sein, in der nicht mehr metaphysisch geborgene Subjekte ihre Verlorenheit erleiden, wo sie in wahnsinnsartiger Selbstumkreisung und Selbstreflexion sich selbst eine Welt zu sein versuchen, ohne doch mehr werden zu können als „zahllose quecksilberne Punkte von Ichs, welche blinken, rinnen, irren, zusammen und auseinander fliehen, ohne Einheit und Bestand“ (S. 295). Zum anderen kann das Ich für Jean Paul aber auch die Essentialität des „höheren Menschen“ und damit seine eigentliche Wirklichkeit sein, in der er herausragt aus dem gewissermaßen „nur in einem Spiegel geführt(en) Leben“ (so in dem dem „Hesperus“ vorangestellten Motto) der endlichen Körperlichkeit. Das so verstandene Ich, das sich selbst nicht als absolut versteht, sondern dessen Selbstbewußtsein einhergeht mit einem Bewußtsein der Existenz Gottes, kann zum haltgebenden Fixpunkt werden. So in folgender Textpassage, die von Stimmungsanwandlungen handelt, in denen alles Vorhandene ungreifbar wird (die Textpassage erinnert in ihrer Beschreibung eines unheimlichen Ungreifbarwerdens von Welt fast schon an die berühmte Angstanalyse in Heideggers „Sein und Zeit“); das Ich findet nirgends mehr Halt – außer in Gott und in sich selbst:

Es gibt schauerliche Dämmeraugenblicke in uns, wo uns ist, als schieden sich Tag und Nacht – als würden wir gerade geschaffen oder gerade vernichtet – das Theater des Lebens und die Zuschauer fliehen zurück, unsre Rolle ist vorbei, wir stehen weit im Finstern allein, aber wir tragen noch die Theaterkleidung, und wir sehen uns darin an und fragen uns: 'Was bist du jetzo, ich?' – Wenn wir so fragen: so gibt es außer uns nichts Großes oder Festes für uns mehr – alles wird eine unendliche nächtliche Wolke, in der es zuweilen schimmert, die sich aber immer tiefer und tropfenschwer senkt – und nur hoch über den Wolken gibt es einen Glanz, und der ist Gott, und tief unter ihr ist ein lichter Punkt, und der ist ein Menschen-Ich. (S. 485)

Das Ich als dieser „lichte Punkt“ ist ein Fixpunkt innerhalb der Unbeständigkeit der Endlichkeit; seines sich zu vergewissern, gilt es. Ichverdopplung, die mit diesem Ziel erfolgt, wird zum Freiheit gebenden, aus dem dumpfen Sichteibenlassen in der Welt heraushebenden Akt. Der Erzähler gibt eine Beschreibung, in der er festhält, wie er durch solche Selbstverdopplung sich zu innerer Freiheit aufschwang. Er beginnt zunächst mit einer Reflexion über die Häufigkeit der Ich-Vergessenheit („nichts wird überhaupt öfter vergessen als das, was vergisset, das Ich“) – wobei er den Leser darauf hinweist, daß dieser wahrscheinlich nicht einmal im Moment der Lektüre dieser über das Ich handelnden Sätze an sein Ich gedacht habe –, dann fährt er fort mit einer Beschreibung

eines Spaziergangs, bei dem sein Ich sich ihm auf erhebende Weise zur Wahrnehmbarkeit kristallisierte:

[...] draußen unter dem schimmernden Himmel und auf einem Schneeberg [...] riß sich das Ich von seinen Gegenständen ab, an denen es nur eine Eigenschaft war, und wurde eine Person, und ich sah mich selber. (S. 148)

Ein so konstelliertes Sichselbstsehen, so fährt der Text fort, rettet vor beengendem „Andrang der Welt“ und gibt „Freiheit“:

Ohne dieses helle Bewußtsein des Ich gibt es keine Freiheit und keine Gleichmütigkeit gegen den Andrang der Welt.“ (S. 148)

Die Doppelgängererfahrung begegnet so im „Siebenkäs“ zweifach in positiver Funktion: als körperlicher Ausdruck einer empfindsamen Freundschaft; als Prozeß der Erhebung aus einer schlechten Endlichkeit und der Einswerdung mit dem eigentlichen Selbst.

In Hoffmanns Erzählung „Prinzessin Brambilla“ rückt jene bei Jean Paul sich andeutende Verbindung des Doppelgängermotivs mit einem Prozeß der Einswerdung mit dem eigentlichen Selbst weiter in den Vordergrund.

Die Erzählung steht ebenso wie die beiden anderen hier vorgestellten Erzählungen in einer gewissen Nähe zur Komödie (die sich ereignenden Doppelgängerbegegnungen haben z. T. sogar regelrecht burlesken Charakter). In ihrer Handlungsstruktur verfolgt die Erzählung sehr gezielt eine Verwirrungsstrategie, zu der allein schon der atmosphärische Hintergrund, der römische Karneval mit seinen die Identitäten verbergenden, Undurchschaubarkeiten erzeugenden Masken- und Verkleidungsspielen beiträgt. Wichtiger noch für den verwirrenden Charakter der Erzählung (über die Heinrich Heine bemerkt hatte, wer über ihr den Verstand nicht verliere, habe keinen) sind die häufigen Wechsel zwischen Realität und Traumwelt, ohne daß die Grenzüberschreitung jeweils markiert wäre. In seiner auf Verwirrung abzielenden Struktur ist der Text ein typisches Produkt der Romantik; romantisch – allerdings in der hoffmannspezi-fischen Variante des Insistierens auf der Unauflösbarkeit einer gleichzeitigen Verankerung in der Realität – ist auch die Entwicklungsrichtung des Textes, der mit dem „Sieg innerer geistiger Kraft“ (S. 62), mit dem Vordringen zu „jener unversieglichen Diamantgrube in unserem Inneren“ (S. 67) endet. Die Doppelgängerfigur trägt in beiden Hinsichten zum romantischen Profil der Erzählung bei: sie verkompliziert das Verwirrspiel (das ist auch in anderen

romantischen Erzählungen die Funktion des Doppelgängers; so in Clemens Brentanos „Geschichte von den mehreren Wehmüllern“¹²; und sie befördert – in der Funktion eines Seelenführers – das Vordringen ins „innere Peru“ (S. 67).

Die Geschichte, die erzählt wird, hat viel zu tun mit Selbstbildern: mit Sichselbstfalschsehen – die Handelnden agieren zeitweise nicht als sie selber, sondern in eingebildeten Scheinidentitäten; mit Sichselbsterkennen – die Erzählung endet mit dem erkennenden Blick in die Spiegelfläche eines mythischen Sees. Das Doppelgängerthema liegt in dieser im Motiv des Sichselbstsehens zentrierten Erzählung gewissermaßen auf der Hand. Erzählt wird eine Liebesgeschichte, die Geschichte des mittelmäßigen Tragödienschau Spielers Giglio Fava und der Putzmacherin Giacinta Soardi. Doch da die beiden nicht nur in ihren wahren Identitäten handeln, sondern sich bzw. den Partner zeitweise für einen Prinzen oder eine Prinzessin halten und in diesen Traumidentitäten eine zweite Liebesgeschichte beginnen, scheint sich die Zweiergeschichte für die Betroffenen zur konfliktreichen Vierergeschichte auszuweiten: Giglio als Prinz ist Giacinta als Putzmacherin nicht mehr gut genug, da er sich in Giacinta als Prinzessin verliebt hat; und Giacinta als Prinzessin möchte Giglio, den Schauspieler, aus analogem Grund verlassen. Das Liebespaar in seiner realen Version zerstreitet sich; dafür sinken sie sich – hinter Karnevalsmasken versteckt – als Prinzessin und Prinz in die Arme. Sie haben sich somit verlassen, um sich umso enger zu binden: denn zum Ende erkennen sie lachend ihre Illusion, halten aber daran fest, in dieser Illusion unter der Metapher des Prinzentums ihr eigenes höheres Sein entdeckt zu haben.

Zielpunkt dieser Erzählung ist trotz aller lustspielhaften Züge nicht komödiantisches Verspotten leichtfertiger Torheiten, sondern im Gegenteil Apologie der förderlichen Macht des Traums: zwar müssen die Traumbilder am Realitätsprinzip korrigiert werden, aber die ihnen inwohnende Wahrheit bleibt davon unbeschadet. Der Absturz aus der Illusion, für das Märchenschicksal einer Heirat mit einem Prinzen bzw. einer Prinzessin bestimmt zu sein, läßt nicht zerschellen an der harten Oberfläche des Realen, sondern führt tiefer, nämlich zur sanften Landung im eigenen Innern, wo in der Tat ein jeder ein Prinz bzw. eine Prinzessin zu sein vermag.

Es geht in diesem Text u.a. um das Erreichen des wahren Selbst, wobei die Illusion, Prinz zu sein, nicht wegführt von diesem Ziel, sondern Katalysator eines inneren Entwicklungsprozesses ist. Innerhalb der wenigen Tage, von de-

¹² Zum Doppelgänger in der Romantik vgl. Krauss (1930).

nen der Text berichtet, wächst Giglio heraus aus seiner anfänglichen Verfangenheit in narzißtischer Eitelkeit, aus seinem hohlen, vom Pathos schlechter Tragödienverse bestimmten „Pappendeckel“-Menschsein (S. 120). Doppelgängerbegegnungen sind dabei entscheidende Schwellen dieses Individuationsprozesses. Diese Doppelgängerszenen gehören offensichtlich zu jenen Textsequenzen, die der Erzähler mit dem Hinweis rechtfertigt, daß ihr Schauplatz „in das eigne Innere der auftretenden Gestalten verlegt“ sei (S. 67). Die erste Doppelgängerbegegnung ereignet sich mitten auf dem römischen Corso: Giglio trifft auf eine Figur, die genauso wie er aussieht, aber, wie ihm zugeflüstert wird, der assyrische Prinz Cornelio Chiapperi sein soll. Dieser Doppelgänger hält in den Armen, was Giglio für sich begehrt: jene Prinzessin Brambilla, für die Giglio seine Freundin Giacinta hält. Es entspinnt sich ein Konkurrenzverhältnis zu diesem Doppelgänger, aber in einer eigenartigen und für die Sicht des Doppelgängers bezeichnenden Verkehrung der zu erwartenden Konstellation: nicht der prinzliche Doppelgänger ist der Gegner, sondern das Basis-Ich Giglio selber. Im Moment der Begegnung mit dem Doppelgänger hat sich Giglio, wie von einer unwiderstehlichen Kraft ergriffen, mit dem Doppelgänger identifiziert, aus dessen Perspektive er nun sein eigentliches Ich als störend empfindet:

Stärker und stärker schlug er [der Doppelgänger, mit dem sich Giglio aber identifiziert hat – C. F.] die Saiten der Chitarre, toller und ausgelassener wurden die Grimassen, die Sprünge des wilden Tanzes. Aber sein Ich [Giglio als er selber – C. F.] stand ihm gegenüber und führte, ebenso tanzend und springend, ebensolche Fratzen schneidend als er, mit dem breiten hölzernen Schwert Streiche nach ihm durch die Luft – Brambilla war verschwunden! – 'Hoho', dachte Giglio, 'nur mein Ich ist schuld daran, daß ich meine Braut, die Prinzessin, nicht sehe; ich kann mein Ich nicht durchschauen, und mein verdammtes Ich will mir zu Leibe mit gefährlicher Waffe, aber ich spiele und tanze es zu Tod, und dann bin ich erst ich, und die Prinzessin ist mein! (S. 69)

Der Doppelgänger ist spontan als die höherstehende Variante des eigenen Selbst erkannt worden; die reale Person wird zum Gegner, der vom Doppelgänger zu beseitigen ist, um den Zustand wahrhaften Ichseins zu erreichen.

Eine solche Doppelgängerbegegnung wie die hier stattfindende hat in ihrem bloß halluzinierten Charakter und in dem mit ihr verbundenen Glauben, das eigene Ich sei ein Anderer, den äußeren Anschein einer Schizophrenieerfahrung. Wie auch in anderen Texten Hoffmanns ist diese 'Schizophrenie' aber nicht ausschließlich Krankheitssymptom, sondern Ausdruck eines dualistischen Menschenbildes, das den Menschen sowohl als zugehörig zur alltäglichen Realität

als auch in Verbundenheit mit einer höheren, nur in Traum und Phantasie zugänglichen Sphäre sieht.

Daß in der „Prinzessin Brambilla“ der Doppelgänger eine Figuration ist, die das Ich seinem wahren Sein entgegenführt, illustriert deutlich eine weitere schizophrenen Wahnzuständen analoge Szene. Als wäre Giglio endgültig einer Ichspaltung zum Opfer gefallen, erscheint ihm ein Kostüm als Doppelgänger (Kostüme spielen in dieser im Karneval spielenden Erzählung eine wichtige Rolle; sie haben in ihr die uralte magische Funktion der Maske, Zugang zu einem anderen Sein zu eröffnen). Das als Doppelgänger auftretende Kostüm ist ein „närrischer Anzug“, der den Träger zu einer grotesken Erscheinung drapiert; es ist somit deutlich unterschieden von den „Heldenjacken“, in denen der eitle Giglio sich sonst zu zeigen liebte. In jäher Antizipation seiner am Ende der Erzählung erreichten Individuation erlebt Giglio dieses nicht ein narzißtisches Selbstkonzept, sondern ein uneitles und wahreres Selbst manifestierende Kleid als sein „Ich“:

'Ja, der tolle Unhold, der dort körperlos liegt, das ist mein Ich [...] Ich rede Unsinn, ich weiß es; aber das ist recht, denn ich bin eigentlich toll geworden, weil das Ich keinen Körper hat. – Ho ho! frisch darauf, frisch darauf, mein liebes holdes Ich!' Damit riß er sich wütend die schönen Kleider vom Liebe, fuhr in den tollsten aller Maskenanzüge und lief nach dem Korso. (S. 102)

Ähnlich wie bei der Doppelgängerbegegnung mit dem Prinzen wiederholt sich, daß der Doppelgänger als das wahre Ich erkannt wird. Deutlich zeichnet sich auch ab, daß von diesem Doppelgänger ein mächtiger Identifikationssoz geht (Giglio schlüpft geradezu stürmisch in das Kostüm), der dem Ich aber nicht sein Sein entzieht, sondern es mit seinem wahren Wesen erfüllt. Daß der Doppelgänger dieser Erzählung ein konstruktives, die Persönlichkeitsentwicklung voranbringendes Phänomen ist, wird auch negativ aus einer Selbstbegegnung Giglios deutlich, die anders als die Doppelgängerbegegnungen keinen entwicklungsvorantreibenden Charakter hat, aber eben auch keine Doppelgängerbegegnung, sondern eine einfache Spiegelung ist:

Schon im Begriff, den Palast zu verlassen, wäre er vor Schreck beinahe zu Boden gesunken, als ihm plötzlich sein Ich, wie in Nebel gehüllt, entgegentrat. Bald gewahrte er indessen, daß das, was er für seinen Doppelgänger hielt, sein Bild war, das ihm ein dunkler Wandspiegel entgegenwarf. Doch in dem Augenblick war es ihm auch, als flüsterten hundert süße Stimmchen: 'O Signor Giglio, wie seid ihr doch so hübsch, so wunderschön!' Giglio warf sich vor dem Spiegel in die Brust, erhob das Haupt, stemmte den linken Arm in die Seite [...]. (S. 89)

Anders als ein solcher Schein-Doppelgänger, der nur für einen kurzen Moment für einen Doppelgänger gehalten wird und der bewirkt, daß Giglio sich erneut in den Posen seiner Eitelkeit verfängt, befreit der wahre Doppelgänger aus der aktuellen Persönlichkeitsversion, weil in ihm sich das Ich eben nicht einfach spiegelt, sondern in einer Differenz erfährt, von der ein Selbstveränderungsappell ausgeht.

In der letzten Doppelgängerbegegnung des Textes kommt es erneut zu einem Zweikampf zwischen Giglio und dem assyrischen Prinzen, der mit dem Tod des „Theaterhelden“ und damit seinem gänzlichen Hinüberwechseln in die Identität des Doppelgängers endet. Der Entwicklungsprozeß ist damit abgeschlossen (es steht nur noch an – das erfolgt in den letzten Handlungssequenzen des Textes – den bloß symbolischen Charakter dieses Identitätswechsels zu erkennen). Indem die Doppelgängerbegegnungen in einem tödlichen Zweikampf ihren Höhepunkt finden, schimmert trotz der burlesken Ausgestaltung dieses Kampfes – er scheint mehr ein Karnevalsspektakel als ein reales Geschehen zu sein – auch in Hoffmanns Erzählung der unheimliche Hintergrund des in Volkssagen so oft mit dem Tod in Zusammenhang gebrachten Doppelgängermotivs durch. Aber gerade dieser todbringende Doppelgänger findet eine entschiedene, alles Erschreckende bannende Umdeutung: er tötet nicht durch Vernichten, sondern durch wahres Weiterleben ermöglichendes Durchbrechenlassen des authentischen Selbst.

Die Präsentation des Doppelgängermotivs in den drei hier herangezogenen Erzählungen versuchte zu akzentuieren, daß der Doppelgänger als literarisches Motiv nicht nur ein Schreckbild ist, sondern durchaus auch ein 'Sehnsuchtsmotiv' sein kann. Auch wenn in einer von der Erfahrung der Krise des Subjekts geprägten Moderne eine Lesart der Doppelgängererscheinung im Kontext von Identitätszerfall und Existenzbedrohung im Vordergrund steht, so mobilisiert eben diese Krisenerfahrung auch Entwürfe, in denen der Doppelgänger zum Gegenmodell wird. Bei Kästner ist es die Vereinzelung des Menschen, der sich die Doppelgängerkonstellation entgegenstellt. Ähnlich verwendet Jean Paul das Doppelgängerpaar; außerdem erweisen sich bei ihm Doppelgängersituationen (im Motiv des Sichselbersehens) als Akte der Wiedergewinnung der Souveränität des Ichs. Das eigene Selbst in seiner hohen Potenz ist es auch, das in E. T. A. Hoffmanns „Prinzessin Brambilla“ durch den Doppelgänger gegenüber einem profanen und oberflächlichen Leben in Erinnerung gebracht wird. Das Doppelgängermotiv, so scheint es, eignet sich trotz seiner Affinität zu Krisen- und Auflösungsprozessen auch als Konstrukt der Rückgängigmachung typischer Verlusterfahrungen der Moderne.

BIBLIOGRAPHIE

1. Primärliteratur:

Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, Prinzessin Brambilla (1820), [in:] E. T. A. Hoffmann, Poetische Werke, Bd. 10, Berlin 1961.

Erich Kästner, Das doppelte Lottchen. Ein Roman für Kinder, Zürich 1949.

Jean Paul, Blumen-, Frucht- und Dornenstücke oder Ehestand, Tod und Hochzeit des Armenadvokaten F. St. Siebenkäs im Reichsmarktflücken Kuhschappel (1796), hrsg. von C. Piezcker, Stuttgart 1983.

2. Sonstige Literatur:

Andrzej, M. (1976): 'Leibgeber' zwischen Doppelgängertum und Ich-Verlust, „The German Quarterly” 49, S. 13-25.

Freud, S. (1919): Das Unheimliche, [in:] S. Freud, Studienausgabe, Bd. IV, hrsg. von A. Mitscherlich u.a., Frankfurt 1970, S. 241-274.

Hildenbrock, A. (1986): Das andere Ich. Künstlicher Mensch und Doppelgänger in der deutsch- und englischsprachigen Literatur, Tübingen.

Keppler, C. F. (1972): The Literature of the Second Self, Tucson (Arizona).

Krauss, W. (1930): Das Doppelgängermotiv in der Romantik. Studien zum romantischen Idealismus, Berlin.

Miller, K. (1985): Doubles. Studies in Literary History, Oxford University Press.

Rank, O. (1914): Der Doppelgänger, „Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaft” III, 2, S. 97-164.

SOBOWTÓR JAKO FENOMEN POZYTYWNY

Streszczenie

Literacki motyw sobowtóra jest przedmiotem niniejszego artykułu, którego celem jest próba nadania nowego akcentu szkicom naukowym poświęconym temu motywowi. Zamiast koncentrować się na wewnętrznym rozdarciu i rozpadzie osobowości, co jest od czasów modernizmu rysem charakterystycznym towarzyszącym temu motywowi, autor artykułu wskazuje na to, że motyw sobowtóra może być również wyrazem tęsknoty za jednością i harmonią.

Postać sobowtóra w powieściach bądź też opowiadaniach takich autorów, jak: Jean Paul, E. T. A. Hoffmann i Erich Kästner w różnorodny sposób przyczynia się do przełomu wewnętrznego bohatera i dążenia do pełni życia.