

Studien
zum Motiv des Doppelgängers
bei Dostojevskij
und E.T.A. Hoffmann

Inauguraldissertation
der Philosophisch-historischen Fakultät
der Universität Bern
zur Erlangung der Doktorwürde

vorgelegt von

Natalie Reber
von Diemtigen, Kt. Bern

Teildruck

Studien
zum Motiv des Doppelgängers
bei Dostojewskij
und E. T. A. Hoffmann

Inauguraldissertation
der Philosophisch-historischen Fakultät
der Universität Bern
zur Erlangung der Doktorwürde

vorgelegt von

Natalie Reber
von Diemtigen, Kt. Bern

Teildruck

1964
Im Kommissionsverlag Wilhelm Schmitz, Gießen, DL.

Von der Philosophisch-historischen Fakultät
auf Antrag der Herren
Prof. Dr. W. Kohlschmidt und Prof. Dr. E. Dickenmann
angenommen.

Bern, den 6. Juli 1960

Der Dekan: Prof. Dr. J. R. Schmid

Als Gesamtdruck erschienen in der Reihe:
Osteuropastudien der Hochschulen des Landes Hessen
Reihe II
Marburger Abhandlungen zur Geschichte und Kultur Osteuropas
herausgegeben von der
Arbeitsgemeinschaft für Osteuropaforschung
der Philipps-Universität Marburg
Im Kommissionsverlag Wilhelm Schmitz, Gießen

Дорогой маме Жене

с сердечной благодарностью
за неустанныю готовность
всегда дружески помочь

Наталья Федер

Тейсдальберг, 7. ноября 1964

**Meiner Mutter,
meinem Vater
in Dankbarkeit**

[когда-то я "варилка картошки"
— теперь "сварилка" диссертацию]

Vorwort

Die Idee der vorliegenden Arbeit ist während meines einjährigen Studienaufenthaltes in Wien herangereift, der mir dank einem Austauschstipendium des Österreichischen Bundesministeriums für Unterricht ermöglicht wurde. Dieser Studienaufenthalt galt in erster Linie der Materialsammlung meiner Untersuchung und trug Wesentliches zu einer Vertiefung der Fachstudien bei. Namentlich der große Bestand einschlägiger Literatur auf dem Gebiet der Slavistik in der Österreichischen Nationalbibliothek, in der Universitätsbibliothek und insbesondere im Slavistischen Institut in Wien erlaubte eine gründliche Auseinandersetzung mit der im Bereich der Dostojewskij-Forschung bisher geleisteten Arbeit.

Die mir in großzügiger Weise von Herrn Prof. Dr. E. Dickenmann zur Verfügung gestellte private Bücherei gewährte mir Einblick in seltene Untersuchungen zum Literatur- und Geistesleben des 19. Jahrhunderts in Rußland. Weitere meine Arbeit betreffende Werke wurden im Rahmen des internationalen Leihverkehrs aus dem Ausland, speziell aus Moskau und Sofia, beschafft.

An dieser Stelle möchte ich allen denen meinen wärmsten Dank aussprechen, die am Entstehen der vorliegenden Arbeit irgendwie Anteil genommen haben. Mein besonderer Dank gilt den beiden Dissertationsleitern, den Herren Professoren Dr. W. Kohlschmidt und Dr. E. Dickenmann sowie der Arbeitsgemeinschaft für Osteuropaforschung der Philipps-Universität Marburg und deren gegenwärtigem Vorsitzenden Herrn Prof. Dr. H. Bräuer, der die Aufnahme meiner Arbeit in die Marburger Abhandlungen zur Geschichte und Kultur Osteuropas ermöglicht hat.

Da die vorliegende Untersuchung nicht nur Slavisten, sondern einen weiteren Leserkreis, namentlich auch die Germanisten, ansprechen soll, stellte sich die Aufgabe, auch dem der russischen Sprache nicht kundigen Leser die Zitate aus Dostojewskijs Werk zugänglich zu machen. Deshalb habe ich die betreffenden Stellen jeweils in einer Fußnote in eigener Übertragung wiedergegeben.

Marburg, 18. 2. 1964

N. Reber

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	15
Aufgabe	17
Forschungssituation	18
Problemstellung	40

ERSTER TEIL: DOSTOJEVSKIJ

I. <i>Der Doppelgänger im engeren Sinn: Krankheit, die zu Bewußtseins- spaltung führt</i>	51
1. „ <i>Der Doppelgänger</i> “	51
Vorstadien des Doppelgängertums	51
Die äußeren Gegebenheiten	54
Das Auftreten des eigentlichen Doppelgängers	55
Bedeutung und Auswirkungen des Doppelgängertums	55
Berührungspunkte mit Hoffmann	61
Berührungspunkte mit Gogol'	63
Symbolik des Doppelgängertums	65
Namensymbolik	65
Symbolik der Zahl Zwei	66
Die Zwillinge als Höhepunkt der Zweizahlsymbolik	68
Das Spiegelsymbol	69
Das Problem der Einsamkeit	72
Gogol' als Bindeglied zwischen Hoffmann und Dostojevskij	72
2. <i>Dostojevskijs Weg vom armen Beamten Goljadkin zum Himmels- stürmer Raskol'nikov</i>	74
3. „ <i>Die Dämonen</i> “, „ <i>Der Jüngling</i> “, „ <i>Die Brüder Karamazov</i> “	77
a) Plan zum „ <i>Leben eines großen Sünders</i> “	77
b) Die eigentliche Spaltung: Der Doppelgänger	79
„ <i>Der Jüngling</i> “	79
Symbolik des Heiligenbildes	79
Unbefriedigende Lösung	80
„ <i>Die Dämonen</i> “	81
Die religiöse Problematik	81
Der Teufel als Doppelgänger	81
„ <i>Die Brüder Karamazov</i> “	83
Ivans Teufel	83
Der Großinquisitor	85

II. <i>Der Doppelgänger im weiteren Sinn: Zwei reelle Personen als mystische Einheit</i>	90
1. „ <i>Die Dämonen</i> “	90
Stavrogin und Petr	92
Der passive Mord: Stavrogin und Fed'ka	94
Das Generationenproblem	95
2. „ <i>Die Brüder Karamazov</i> “	96
Ivan und Smerdjakov	96
Die übrigen Karamazov-Beziehungen	98
Ivan und Mitja	98
Aleša, Mitja und Ivan	98
Smerdjakov, Aleša und Mitja	99
Fedor Pavlovič und seine Söhne	99
Der Starec Zosima und die Familie Karamazov	100
3. <i>Abschließende Definition des Doppelgängers</i>	101
<i>Dostojevskijs Antwort auf die Persönlichkeitsspaltung</i>	102
Die positiven Möglichkeiten des Doppelgängertums in der christlichen Überwindung des Dualismus	102

ZWEITER TEIL: E. T. A. HOFFMANN

I. <i>Psychologisches Doppelgängertum</i>	114
1. „ <i>Die Elixiere des Teufels</i> “	114
a) Exposition des Menschheitsdramas	114
b) Analyse des Werkes	116
Entwicklung des Medardus zwischen den zwei Polen seiner Existenz, seinen beiden Gegensatzdoppelgängern Viktorin und dem Maler Francesko	116
Vorbereitung des Doppelgängertums	116
Identifizierung der eigenen Persönlichkeit mit einem fremden Ich	119
Erste Begegnung mit dem Doppelgänger: Die Schuld	121
Der neue Mensch: Flucht vor dem alten Ich	122
Zweite Begegnung mit dem Doppelgänger: Der Teufel	123
Der Wahnsinn als transzendente Macht	124
Dritte Begegnung mit dem Doppelgänger: Das Unbewußte	126
Erste innere Wandlung	127
Vierte Begegnung mit dem Doppelgänger: Die Vergangenheit	128
Fünfte Begegnung mit dem Doppelgänger: Der Kampf	129
Beginn der Katharsis	131
Der Rückfall	133
Sechste Begegnung mit dem Doppelgänger: Das Gewissen	134
Die Läuterungswanderung	135
Aufklärung des Doppelgängertums	137
Siebente Begegnung mit dem Doppelgänger: Die Tat	137
Erfüllung allen Geschehens	139

Der dritte Doppelgänger, Belcampo, in seiner Abgrenzung gegen die Ich-Emanationen — Viktorin und den Maler Francesco . . .	139
c) Folgerungen	146
<i>Hoffmanns Antwort auf die Spaltung des Kosmos und der Persönlichkeit</i>	197
Möglichkeiten einer positiven Lösung in der künstlerischen oder ironischen Überwindung des Dualismus	197

ZUSAMMENFASSENDES VERGLEICHSBILD ZU DOSTOJEVSKIJ
UND E. T. A. HOFFMANN

1. <i>Die gemeinsame Grundlage</i>	219
Der kosmische Aspekt: Der Dualismus	219
Der individualpsychologische Aspekt: Das Leiden am Ich . . .	219
Das Nachtreich der menschlichen Seele	220
Die Gestaltengruppierung	221
Die Erzähltechnik: Vermischung romantischer Phantastik mit „bürgerlichem“ Realismus	224
2. <i>Die trennenden Charakterzüge</i>	227
Die Psychologie	227
Das Irrlicht der Skurrilität	228
Der Weg zur Lösung des Dualismus	228
<i>Bibliographie</i>	230

Einleitung

Angesichts der Problematik unserer Zeit wird vielfach von Zerfallserscheinungen auf den verschiedensten Lebensgebieten, vom Verlust der Einheit unseres Seins gesprochen. Zerfall der Werte und Bindungen, Zerfall des Denkens und Fühlens — und damit Zerfall der Persönlichkeit schlechthin — werden nicht selten als typische Symptome unseres Zeitalters genannt.

Die künstlerische Konsequenz — Symbol aller Spaltung und Zersetzung, aller Entzweiung und Zergliederung, der „Vielheit“, ja des Zerfalls schlechthin ist der Doppelgänger, der die Einheit des Ich zunichte macht und den Wert der Persönlichkeit überhaupt in Frage stellt.

Dichter, denen das Motiv des Doppelgängertums zur Lebensproblematik wurde, waren denn auch alle besessen von der Frage nach dem Ich, nach dessen Wert und Unwert, den Höhen und Tiefen der menschlichen Existenz — sie waren durchdrungen vom Leiden am Zerfall der Ganzheit sowohl des Ich als auch der gesamten Welt, vom Leiden an der Vereinzelung alles individuellen Seins. — Auch diese Problemstellung bildet ein brennendes Thema unserer Zeit, in welcher das Ich in seiner ganzen Ausgeliefertheit und Entblößtheit wie selten zuvor vereinzelt und vom Weltganzen losgelöst als Zeichen der Frage an die höchste Macht dasteht.

Wenn man von solchen Zerfallserscheinungen spricht, so ist man sich dabei natürlich vollkommen bewußt, daß sie keineswegs nur der heutigen Welt eigen sind. Das Motiv des Doppelgängertums — Symbol der vereinzelt, im Verfall begriffenen Individualität, künstlerischer Ausdruck des in sich zerfallenden Weltganzen schlechthin — ist ein sowohl literatur- als auch geistesgeschichtlich interessantes Urproblem der Menschheit überhaupt, das in der heutigen Zeit nur eine besondere Zuspitzung und Konkretisierung erfahren hat.

Die Problematik der Gegenwart hat mich seit jeher angezogen, insbesondere eingebettet in ein allgemein menschliches Empfinden, d. h. in ihren Bezügen auf das Denken der Vergangenheit und in einer möglichen Verbundenheit mit der Zukunft. — Gerade in unserer Zeit der Beziehungslosigkeit, des Herausfallens aus allen Bindungen — sei es als „religio“, sei es als innermenschliche Bindung oder traditionelle Verbundenheit mit andern Epochen, einer Zeit der Scheidung und Trennung, der Sonderung und Abhebung in einer zweifelhaften Eigenständigkeit, scheint es mir besonders wichtig, Elemente der Moderne in früheren geistesgeschichtlichen Strömungen zu suchen und dadurch, wenn möglich, Brücken zu schlagen aus einer innermenschlichen und innerweltlichen, ja innerzeitlichen Vereinzelung.

In dieser Beziehung schien es mir nicht uninteressant zu untersuchen, was solche gegensätzlichen Dichter — beides gewaltige Gestalter des Doppelgängertums und damit des menschlichen und kosmischen Zerfalls — wie Hoffmann und Dostojewskij, jeder auf seine Art, dem Menschen von heute zu sagen haben, wie sie das philosophische, psychologische, ja religiöse Problem künstlerisch zum Ausdruck brachten, wie sie es als dichterisches Motiv verwerteten und welche Lösungen, welchen Ausweg aus dem Chaos des Zerfalls sie andeuteten. Denn letzten Endes beschwören auch diese zwei Seher geistiger Realität, die wie nur wenige

Dichter früherer Epochen von der Rätselhaftigkeit, ja von der Macht des im menschlichen Innern herrschenden Dunkels, der Sünde als einer metaphysischen und transzendentalen Gewalt durchdrungen waren, dieses Dunkel herauf, um es zu bannen. — Inwiefern ein jeder von ihnen eine solche Verklärung des Dunkels in Licht bewältigt hat, möge die vorliegende Studie bezeugen.

Trotz ihrer zweifellosen Gegensätzlichkeit stehen beide Dichter — Dostojewskij und Hoffmann — dem heutigen Denken und Fühlen, jeder von einer anderen Seite herkommend, nahe — ja sie haben, wie mir scheint, als ahnende Seher der Zukunft, als über ihr persönliches, vereinzelt Sein, ja über ihre zeitbedingte, begrenzte Epoche bedeutend herausragende Magier einen prophetischen Blick in ferne Zeiten, sofern es sich heute beurteilen läßt, auf alle Fälle in unsere Gegenwart, geworfen. — Besonders ersichtlich mag diese Verbundenheit mit dem heutigen Menschen bei Dostojewskij erscheinen, der schon vor hundert Jahren unsere Probleme, unsere Leiden, unsere Schuld — doch auch unsere Erlösungsmöglichkeiten als Mensch hellseherisch erschaut und als Dichter in eindrucksvollen Visionen künstlerisch heraufbeschworen und gestaltet hat. — JULIUS MEIER-GRAEFE äußert sich dazu folgendermaßen: „In dem Roman Dostojewskis geht es um Tod und Leben, und zwar steht nicht nur die Existenz des Romanhelden auf dem Spiel, sondern auch die unsere.“¹

Als ich mit der Untersuchung begann, war mir die ganze abgründige Tiefe der an die letzten Dinge heranreichenden Problemstellung noch nicht in dem Maße klar, wie sie sich hier herauskristallisiert hat: Erst im Verlaufe der Arbeit — das erste Aufdämmern des Planes liegt nun bereits dreieinhalb Jahre zurück — wurde ich nach und nach gänzlich in den Bannkreis der Idee hineingezogen: es eröffneten sich immer wieder neue und neue Aspekte, die nach einer weiteren Ausarbeitung der Frage verlangten — so wuchs die Studie eigentlich über die ursprüngliche Absicht hinaus, denn erst allmählich, im Prozeß der Arbeit erkannte ich, daß das vorliegende Problem über die streng gefaßten Grenzen einer im Endlichen gesteckten Aufgabe hinauswächst in eine Sphäre, wo sich alle Gebiete berühren, woher alle Fragen herausfließen und wohin sie auch letzten Endes wieder einmünden: in den Bereich des letzten Urgrundes alles Seienden. — Der Mensch in seiner Beziehung zum Metaphysischen und Transzendentalen trat mir aus Hoffmanns und Dostojewskijs Werk im Verlaufe der Zeit stets deutlicher hervor.

Immer wieder, überall — bei Dostojewskij wie bei Hoffmann — steht der Mensch im absoluten Zentrum der Interessenssphäre — und zwar nicht nur der Mensch des 19. Jahrhunderts, nicht bloß der Russe oder der Deutsche, sondern der Mensch schlechthin in seiner überzeitlichen und übernationalen Bedeutung — das menschliche Ich als faszinierendes Phänomen, das zu einer Untersuchung geradezu herausfordert.

Da die Situation, in der wir uns heute befinden, in vielem Parallelen zu Dostojewskijs und Hoffmanns Doppelgängervisionen aufweist, so hoffe ich, mit meiner Untersuchung zugleich auch zum Verständnis des heutigen Menschen beigetragen zu haben. Damit sei eine Brücke geschlagen vom Gestern zum Heute — und vielleicht auch zum Morgen.

¹ J. MEIER-GRAEFE: Dostojewski der Dichter. Berlin 1926. S. 15.

Aufgabe

Die vorliegende Arbeit stellt eine vergleichende Studie zum Motiv des Doppelgängers dar. Die Gegenüberstellung des Doppelgängermotivs bei Dostojewskij und E. T. A. Hoffmann wird phänomenologisch und nicht historisch durchgeführt.

Die Arbeit hat eine dreifache Aufgabe: Zunächst soll das Doppelgängermotiv in den einzelnen Werken Dostojewskijs aufgedeckt, untersucht und als künstlerisches, philosophisches und psychologisches Symbol gedeutet werden. Dasselbe Bestreben liegt dem zweiten Teil der Untersuchung in bezug auf Hoffmanns Werk zugrunde. Der dritte Teil baut sich aus den zwei ersten auf. Er faßt die gemeinsamen und trennenden Charakterzüge der zwei Dichter zusammen auf Grund des einen gemeinsamen Untersuchungsgegenstandes, des Doppelgängermotivs.

Das Hauptziel der Arbeit geht somit dahin, an Hand der literarischen Analyse der Werke aufzuzeigen, inwieweit und warum ein und dasselbe literarische Motiv, das des Doppelgängers, bei zwei verschiedenen Dichtern verschiedene Anwendungs- und Verwertungsmöglichkeiten gefunden hat. Es soll versucht werden zu klären, welche Auswirkungen der Doppelgänger als motiv-, form- und aufbaubestimmender Faktor für das Gesamtwerk von Dostojewskij und Hoffmann hat, welche Rolle er als Symbol der Dualität in der Weltanschauung eines jeden Dichters spielt. — Die historische Seite, d. h. die Einflüsse, welche von E. T. A. Hoffmann auf Dostojewskij eingewirkt haben, soll hier nur am Rande gestreift werden.

Forschungssituation

Das Doppelgängermotiv ist ein relativ neues Forschungsgebiet. Die Beschäftigung damit beginnt im ausgehenden 19. Jahrhundert, und zwar zunächst noch nicht von literarischer, sondern von medizinischer und psychologischer Seite her. Das Interesse für dieses Thema entspringt dem sich seit der Geniezeit und der Romantik ständig steigenden Subjektivismus, der in der Moderne zu einer intensiven Beschäftigung mit dem menschlichen Individuum und mit dessen Spaltungsmöglichkeiten führt. Sigmund Freud und seine Schule haben diese Entwicklung entscheidend gefördert.

So erscheinen in den achtziger und neunziger Jahren des 19. Jahrhunderts bereits einige Abhandlungen medizinischer und psychologischer Art, z. T. pseudo-wissenschaftlichen Charakters, welche die Erscheinung des doppelten Ich, d. h. des Doppelgängers als Sichtbarwerden der Persönlichkeitsspaltung zu umreißen und zu analysieren versuchen.

In der Hauptsache gehören diese ersten Arbeiten zum Doppelgängerthema einem nicht klar zu fassenden Randgebiet zwischen Medizin, Psychologie und Geisteswissenschaft an und stehen der eigentlichen Literaturforschung noch fern, deren Aufgabe es ist, lediglich die künstlerische Verwirklichung eines Seelendramas zu untersuchen.

Deshalb sei hier nur die einschlägigste Literatur auf psychologischem Gebiet zum Thema Doppelgänger in chronologischer Folge kurz aufgeführt.

1886 veröffentlichte C. DU PREL seinen Aufsatz „Der Doppelgänger“¹. Zehn Jahre später folgten zwei Arbeiten zum selben Thema: M. DESSOIR „Das Doppel-Ich“² und SCHRECK-NOTZING „Über die Spaltung der Persönlichkeit“³.

Im 20. Jahrhundert mehren sich im Zuge des zunehmenden Psychologismus die Untersuchungen zum Phänomen des Doppelgängers. Im zweiten Jahrzehnt erscheinen in kurzer Aufeinanderfolge drei Studien zu diesem Problem. 1910 von K. OESTERREICH „Die Phänomenologie des Ich in ihren Grundproblemen. Bd. 1: Das Ich und das Selbstbewußtsein. Die scheinbare Spaltung des Ich“⁴. 1912 DOWNEY „Literary Self-Projection“⁵, ein Aufsatz, der bereits eine Brücke schlägt von der psychopathologischen Betrachtung zur literarischen, und schließlich die 1913 veröffentlichte Arbeit des Franzosen P. SOLLIER „Les phénomènes d'auto-scopie“⁶.

In den zwanziger Jahren ist eine weitere französische Schrift zum Doppelgänger veröffentlicht worden: M. BOUVIER „Le syndrome ‚Illusion des Sosies‘“⁷ und ein Jahr später, 1927, die Schweizer Dissertation von K. HILFIKER „Die schizophrene Ich-Auflösung im All“⁸.

Von neueren Arbeiten ist zu nennen E. MENNINGER-LERCHENTHAL „Der

¹ Sphinx, Monatsschrift der übersinnlichen Weltanschauung 1 (1886).

² Leipzig 1896.

³ Wien 1896.

⁴ Leipzig 1910.

⁵ Psychological Review, Princeton, 19 (1912) 299 ff.

⁶ Paris 1913.

⁷ Thèse Paris 1926.

⁸ Diss. Zürich. Sonderdruck aus der Allg. Zeitschr. f. Psychiatrie 87 (1927).

eigene Doppelgänger“⁹ und A. STOCKER, ebenfalls 1946, „Le double. L'homme à la rencontre de soi-même“¹⁰. Vom selben Verfasser ist schließlich 1954 „L'homme, son vrai visage et ses masques“¹¹ erschienen.

Mit der einen Ausnahme von DOWNEY „Literary Self-Projection“ handelt es sich bei der oben genannten Literatur in der Hauptsache um Werke, wenn nicht ausschließlich medizinischen, so doch größtenteils psychopathologischen Inhaltes.

Wie sieht es nun mit Untersuchungen über die literarische Verwertung des Doppelgängermotivs aus? Das Interesse für den Doppelgänger als literarisches Motiv beginnt relativ später als die rein psychologischen Auseinandersetzungen mit diesem Thema. Die wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Doppelgänger in der Literatur kann man mit dem Beginn dieses Jahrhunderts ansetzen, und zwar zunächst als Projektion der Psychologie auf die literarische Ebene, d. h. Psychologen und Psychopathologen untersuchen pathologische Erscheinungen in der Literatur; Ausgangspunkt und Grundlage bleibt immer noch die Psychologie, wie z. B. bei Downey. Der Psychologe greift einzelne für ihn interessante Beispiele aus der Literatur heraus und erläutert an ihnen seine psychologischen Erkenntnisse; die Literatur bietet ihm das Material für die psychologischen Ausführungen, die Folgerungen für die Literatur selbst werden dagegen kaum gezogen, nämlich inwiefern der Doppelgänger als literarisches Phänomen einen form- und aufbaubestimmenden Faktor für ein Werk darstellt. Daher bleiben Arbeiten dieser Kategorie in bezug auf die Literatur meist sehr im Allgemeinen stecken, ohne sich auf einen bestimmten Dichter oder eine bestimmte Epoche zu konzentrieren, geschweige denn auf konkrete Details eines einzelnen Werkes einzugehen.

So springt beispielsweise O. STÖVESANDT in „Verbrechen und Wahnsinn in der Literatur“¹² (1899), der sich unter anderem auf Lombroso beruft, von der Antike über Dante und Shakespeare zur modernen europäischen Literatur über, nennt wohl auch einzelne Namen, wie z. B. denjenigen von Dostojewskij, ohne aber bei der Untersuchung eines einzelnen Werkes zu verweilen.

E. LUCKA, der sich an anderer Stelle auch speziell mit Dostojewskij beschäftigt hat (ich verweise auf den bibliographischen Anhang), stellt in „Verdoppelungen des Ich“¹³ (1904) in einem ersten Teil eine Deduktion der Ich-Verdoppelungen auf unter spezieller Berücksichtigung der sittlich-religiösen Existenz des Menschen und der Probleme von Unfreiheit, Furcht, Schuld und Sünde. Der zweite Teil gilt denn auch der Psychologie der Furcht, wobei der Verfasser Furcht und Unfreiheit gleichsetzt. Der Doppelgänger ist nach ihm das dämonische Symbol der Unfreiheit, der Furcht des Menschen vor sich selbst. Eine eingehende Analyse gilt der Gestalt des Teufels als der letzten Konsequenz des Doppelgängertums. Neun Jahre später kommt der Autor noch einmal zurück zu diesem Thema in seinem Aufsatz „Dostojewskij und der Teufel“, von dem weiter unten noch die Rede sein wird. Der dritte Teil von LUCKAS Arbeit stellt eine Systematik der Ich-Verdoppelungen dar, wobei der Autor zwischen eigentlichen oder räumlichen und zeitlichen Verdoppelungen des eigenen Ich und Verdoppelungen von fremden Ich-Strukturen unterscheidet. Unter die Rubrik räumliche Ich-Verdoppelungen fallen alle optischen Verdoppelungen, wie Porträt, Büste, Schatten, Spiegelbild,

⁹ Beihefte zur Schweizerischen Zeitschrift für Psychologie und ihre Anwendung, Bern, 11 (1946).

¹⁰ Genf 1946.

¹¹ Lyon-Paris 1954.

¹² Die Gegenwart 28 (1899) 344 ff.

¹³ Preuß. Jb. 115, 1 (1904).

Ähnlichkeit von Menschen, wie z. B. Geschwister, speziell Zwillinge, und schließlich der Doppelgänger selbst. Diese Untersuchung gilt einer Klärung und Systematisierung des Phänomens des Doppelgängertums an sich. — Im Vergleich zu den vorgenannten Arbeiten verschiebt sich bei LUCKA der Schwerpunkt der Betrachtung von einer rein psychologischen Sicht zugunsten einer mehr philosophischen und geistesgeschichtlichen. Doch die Verwertung des Doppelgängermotivs in der Literatur wird auch hier nur flüchtig gestreift, nämlich bloß in dem Fall, wenn für eine bestimmte Doppelgängerform ein Beispiel benötigt wird.

In noch stärkerem Maße gilt diese Feststellung für die Arbeit von W. STEKEL „Dichtung und Neurose“¹⁴ (1909), welcher zwar eine sehr umfassende Zahl von Dichtern aus der gesamten Weltliteratur nennt, ohne aber im geringsten auf deren Werk einzugehen. Ihn interessiert als Psychopathologen nicht die künstlerische Produktion, sondern lediglich das Seelenleben eines Dichters als Grundvoraussetzung zu seinem Schaffen. So setzt Stekel Traum, Dichtung und Neurose auf eine Stufe und leitet alles künstlerische Schaffen überhaupt aus dem verdrängten Unbewußten ab. Aus solcher Sicht betrachtet wäre der Doppelgänger als Verkörperung des abgespaltenen Unbewußten zugleich Verkörperung und Symbol der Kunst schlechthin, die Kunst selbst nichts weiter als Befreiung und Beichte einer leidenden, kranken Menschheit.

Es wäre noch eine Menge weiterer Betrachtungen dieser Art zu nennen. Dem Literaturforscher vermögen aber solche Arbeiten in ihrer Einseitigkeit wenig weiterzuhelfen, verbauen im Gegenteil oft den Zugang zum eigentlichen dichterischen Werk. Genannt sei nur noch E. STERN „Krankheit als Gegenstand dichterischer Darstellung“¹⁵ (1925/26).

Für uns interessant sind vor allem zwei Arbeiten auf dem Gebiet der Erforschung des Doppelgängermotivs in der Weltliteratur. Es sind dies die Studie von O. RANK „Der Doppelgänger“¹⁶ (1914) und der Aufsatz von J. E. PORITZKY „Austausch literarischer Stoffe und Formen in der Weltliteratur (III. Das Doppelgängermotiv)“¹⁷ (1929).

Was die erste Untersuchung betrifft, so ist für unseren Zusammenhang das erste Kapitel wichtig, in welchem die einzelnen dichterischen Darstellungen, in denen das Doppelgängermotiv auftritt, der Reihe nach kurz behandelt werden. Die Einteilung der verschiedenen Doppelgängerformen ist im großen und ganzen ungefähr die gleiche wie bei LUCKA. Das Entscheidende ist, daß hier Hoffmann und Dostojewskij nebeneinander erwähnt werden. Von Hoffmann führt RANK „Die Geschichte vom verlornen Spiegelbilde“ als Beispiel für den Doppelgänger als selbständig und sichtbar gewordene Abspaltung des Ich an, von Dostojewskij „Die Brüder Karamazov“, speziell die Szene zwischen Ivan und dem Teufel. Bei der Untersuchung realer leibhaftiger Personen von ungewöhnlicher Ähnlichkeit, die zu Identitätsstörung führen kann, weist RANK auf Hoffmanns „Elixier des Teufels“, „Die Doppelgänger“, „Kater Murr“, „Die Prinzessin Brambilla“, „Das steinerne Herz“ und den „Sandmann“ hin. Unter der Rubrik Doppelgänger als Schöpfung krankhafter Phantasietätigkeit wird schließlich noch Dostojewskijs „Doppelgänger“ vom Standpunkt eines Psychopathologen behandelt. Wenn hier der Blick auch immer noch von der Psychopathologie her auf die Literatur fällt,

¹⁴ Wiesbaden 1909 (Grenzfragen des Nerven- und Seelenlebens 10, 65. Bausteine zur Psychologie des Künstlers und des Kunstwerkes).

¹⁵ Die Literatur (Lit. Echo) 28 (1925/26) 702 f.

¹⁶ Imago, Leipzig-Wien, 3, 2 (1914) 97-164.

¹⁷ Die Literatur (Lit. Echo) 31 (1928/29) 508 ff.

so sind bei RANK doch bereits wichtige Ansätze für eine literarische Betrachtung des Doppelgängermotivs da. Das zweite Kapitel der Arbeit ist für unseren Zusammenhang weniger wichtig; es behandelt die seelische Struktur verschiedener Dichter (unter anderem auch diejenige von Hoffmann und Dostojewskij) als Grundlage für die dichterische Darstellung des Doppelgängermotivs und berührt sich darin mit STEKELS Untersuchung. Schließlich geht RANK noch auf Doppelgängererscheinungen, wie Schatten und Spiegelbild, in Glaube und Brauch der Völker ein und erklärt viele der auf den menschlichen Körper bezogenen Vorurteile und Tabus aus einer Abwehr des tief im Menschen verwurzelten Narzißmus heraus.

J. E. PORITZKY, der sich einerseits auch als Dichter in seinen „Geistergeschichten“ mit dem Doppelgängermotiv beschäftigte und der andererseits schon viel früher die Beziehungen zwischen der russischen und der deutschen Literatur untersucht hat¹⁸, behandelt in seinem Aufsatz über das Doppelgängermotiv in der Weltliteratur¹⁷ das Thema bereits mehr als Literarhistoriker denn als Psychologe. Er gibt eine kurze, aber gut fundierte historische Entwicklung des Doppelgängermotivs im Geistesleben der Völker, ausgehend von Echo und Spiegelmythus (Narzissussage) in Mythologie und Urdichtung primitiver Völker und verfolgt dann das Motiv in seinen verschiedenen Varianten bis in die Moderne. Am Beispiel der Amphitryonsage demonstriert PORITZKY, wie die Entwicklung ständig von einer naiv-unkomplizierten zu einer differenzierten und verwickelten Problematik fortschreitet. Eine große Ausbeute für das Doppelgängerthema gibt die Romantik; PORITZKY führt zwar nicht viel mehr als die bloßen Namen an, wobei auch E. T. A. Hoffmann erwähnt wird. In einem letzten Abschnitt untersucht der Autor schließlich noch den Einfluß der Romantik auf die Moderne, ohne allerdings auf Details der einzelnen Einflüsse einzugehen. Beiläufig wird auch der Name Dostojewskijs erwähnt, als Weiterleiter romantischer Elemente in die Literatur der Gegenwart.

Am meisten umrissen ist das Problem bei W. KRAUSS „Das Doppelgängermotiv in der Romantik“¹⁹. Wie schon der Titel aussagt, ist hier, im Gegensatz zu den vorgenannten Arbeiten, das Thema scharf begrenzt und nur auf eine einzige Epoche konzentriert. Die Verfasserin leitet das Doppelgängermotiv als ein typisch romantisches Problem und Symbol des Risses zwischen romantischer Unendlichkeitssehnsucht und begrenzender Realität, zwischen Ideal und Wirklichkeit, aus dem Wesen des romantischen Idealismus schlechthin ab und zeichnet die Entwicklung von Jean Paul bis E. T. A. Hoffmann, ohne aber im einzelnen besonders ausführlich auf einen Dichter einzugehen.

Zu nennen wäre auch das „Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens“²⁰, welches im zweiten, 1929/30 erschienenen Band den Doppelgänger und im neunten Nachtragband (1941) Schatten und Spiegelbild behandelt.

1940 ist schließlich noch eine Einzelabhandlung „Zur Geschichte des Spiegelsymbols in der deutschen Dichtung“²¹ von A. LANGEN erschienen, welche die

¹⁸ J. E. PORITZKY: Die neuere russische Literatur und ihr Einfluß auf die deutsche. Blätter für Bücherfreunde 4 (1902).

¹⁹ Berlin 1930 (Germanische Studien 99).

²⁰ Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. Hrsg. unter besonderer Mitwirkung von E. HOFFMANN-KRAYER und H. BÄCHTOLD-STÄUBLI. Berlin-Leipzig 1927-1941. Bd. 2 (1929/30) S. 346 f: Der Doppelgänger. Bd. 9 (1941) Nachtrag, S. 126 f: Der Schatten. S. 547: Der Spiegel.

²¹ GRM 28 (1940) 269 ff.

negativen Züge des Doppelgängermotivs aufzudecken sucht. Der Verfasser betrachtet den Spiegel erstens als Symbol der Stille und Klarheit. Der Spiegel ist zunächst noch ein Weltenspiegel. Der Weg führt von der orientalischen und antiken Mystik zur altdeutschen und mittelalterlichen Mystik, welche den Spiegel als religiöses Sinnbild auffaßt, als Gleichnis der religiösen, dem göttlichen Einfluß offenen Menschenseele, die das Bild Gottes spiegelt. Die Entwicklung geht dann weiter vom Mittelalter über die barocke Mystik (Angelus Silesius, Jakob Böhme) zum Subjektivismus des 18. Jahrhunderts. Hier findet im Zuge des Sich-selbst-Bewußtwerdens des Individuums eine entscheidende Umformung des Spiegelmotivs statt: das mystische Spiegelsymbol wird säkularisiert, das nunmehr weltliche Empfinden bedient sich des von der Mystik vorgebildeten Sprach- und Bildschatzes und macht den Spiegel zum Gleichnis der Künstlerseele, welche, so wie das Kunstwerk selbst, nicht mehr Gott, sondern die Welt spiegelt. Im Zuge der fortschreitenden Säkularisierung und Subjektivierung des Motivs findet dann eine endgültige Emanzipation vom Religiösen statt, was erst eigentlich das Spiegelbild als zweites abgespaltenes Ich zum Doppelgänger des Menschen macht. Der Spiegel reflektiert nun nicht mehr Gott oder die Welt, sondern lediglich das eigene Ich des Menschen; dies ist der Gipfel des Subjektivismus und Individualismus, der in seiner letzten Auswirkung zur Selbsterstörung des Menschen führt — daher alle die negativen, zerstörenden Symptome des Doppelgängermotivs. LANGEN erklärt zusammen mit Jakob Böhme die negative Wirkung des Spiegels als Doppelgänger des Menschen als Strafe für die Abwendung des Menschen von Gott und der Welt und einseitige Konzentration lediglich auf das eigene Innere. Eines der wesentlichsten Merkmale dieses Motivkomplexes ist das Zerschlagen des Spiegels aus Angst und Scham vor der Selbstbespiegelung; aber der im Glas gefangene Doppelgänger wird damit nicht vernichtet, sondern im Gegenteil vervielfacht. Der Spiegelmensch bleibt sich selbst verfallen, denn Selbstschau ist Vorrecht der Götter, wer dies göttliche Vorrecht für sich begehrt, spaltet und zerstört sich selbst.

Soweit der Stand der wissenschaftlichen Forschung über das Doppelgängermotiv in der Literatur überhaupt.

Natürlich hat sich auch die Dostojewskij- und Hoffmannforschung mit dem Doppelgängermotiv beschäftigen müssen, ist es doch einer der hervorstechendsten Charakterzüge beider Dichter. Allerdings sind Abhandlungen dieser Art nicht so zahlreich und breit ausgearbeitet, wie man nach der zentralen Stellung des Motivs im Werk von Hoffmann und Dostojewskij erwarten dürfte. Andererseits fehlt, wenn man von CH. PASSAGE²² absieht, auf den wir weiter unten noch zu sprechen kommen werden, eine umfassende Darstellung, welche Hoffmann und Dostojewskij als Gestalter des Doppelgängermotivs einander gegenüberstellt.

Auf dem Gebiet der Dostojewskijforschung fällt das geringe Interesse für Dostojewskijs Hauptexponenten des Doppelgängertums, sein Frühwerk „Der Doppelgänger“, auf. Während der Gipfel von Dostojewskijs Schaffen, seine großen Romane, unzählige Male von allen Seiten her beleuchtet und bis in die kleinsten Einzelheiten untersucht wurden, blieb „Der Doppelgänger“ ein vernachlässigtes Stiefkind der Forschung. Die Gründe dafür werden im Kapitel über den Aufbau der Analyse dargelegt. „Der Doppelgänger“ ist tatsächlich kein dank-

²² CH. E. PASSAGE: Dostoevski the Adapter. A Study in Dostoevski's Use of The Tales of Hoffmann. Chapel Hill, Univ. of N. Carolina Pr. 1954 (Studies in comparative literature 10).

bares Untersuchungsobjekt; schon in der äußeren Form ist er mißlungen und unendlich in die Länge gezogen, wie Dostojewskij selbst feststellt. Natürlich haben Dostojewskijforscher, wie ČYŽEVSKYJ, BEM, GROSSMAN, MOČUL'SKIJ, DOLININ u. a., von denen weiter unten noch die Rede sein wird, in ihren Untersuchungen auch den „Doppelgänger“ behandelt, doch gibt es nur wenige Arbeiten, die speziell diesem Werk gewidmet sind.

1899 ist von TH. HARTWIG „Der isolierte Charakter“²³, ein kurzer, ziemlich allgemein gehaltener Aufsatz zu Dostojewskijs Doppelgänger veröffentlicht worden, in welchem der Verfasser das Doppelgängertum aus der Beziehungslosigkeit des Menschen zur Umwelt herleitet.

1906 erschien eine weitere Studie zu diesem Thema: J. ANNENSKIJ „Vin'etka na seroj bumage. K ‚Dvojniku‘ Dostoevskogo“²⁴, eine mehr dichterische als wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Problem.

Einen sehr wichtigen Beitrag zur Erforschung dieses Werkes liefert R. I. AVANESOV „Dostoevskij v rabote nad Dvojnikom“²⁵ (1927). Der Verfasser gibt eine ausführliche und durch Briefstellen, Tagebuchaufzeichnungen und Zitate aus Notizheften Dostojewskijs gut belegte Entstehungsgeschichte des „Doppelgängers“, wobei er die erste Fassung des Werkes von 1846 mit der zweiten umgearbeiteten von 1866 vergleicht. Allerdings beschränkt sich diese Arbeit, wie schon ihr Titel aussagt, lediglich auf den Schöpfungsvorgang und die Entstehungsgeschichte, ohne dabei die Problematik und Symbolik des Doppelgängertums zu berühren.

Aus anthroposophischer Sicht betrachtet W. KUNZE das Thema in seiner „Studie zum Problem des Doppelgängers“²⁶ (1929). Dem russischen Menschen im Werk von Dostojewskij, der seinem Ziel passiv durch Leiden zustrebt, setzt Kunze den faustischen aktiven Menschen Rudolf Steiner entgegen und weist vor allem auf die positiven Möglichkeiten des Doppelgängertums hin, der den Menschen durch die Katharsis zu Selbsterkenntnis und Selbstverwirklichung führen kann. Doch dient Kunze das Motiv in der Hauptsache zum Beleg seiner anthroposophischen Anschauungen, es wird somit philosophisch, nicht aber literarisch ausgewertet.

Ebenfalls 1929 erschien der erste Sammelband „O Dostoevskom. Sbornik statej“ unter der Redaktion von A. L. BEM²⁷. Er bringt zwei Abhandlungen zu Dostojewskijs „Doppelgänger“. Die eine ist ein Beitrag des Psychiaters N. E. OSIPOV „Dvojniki. Peterburgskaja poema“ F. M. Dostoevskogo“, der, wie die bereits oben erwähnten Psychopathologen, einen Zusammenhang zwischen Psychiatrie, Psychologie und Dichtkunst herzustellen sucht und nach der psychiatrischen Wahrheit im Kunstwerk forscht. Der Verfasser untersucht die Wort- und speziell die Namensymbolik in Dostojewskijs „Doppelgänger“ und demonstriert die Idee der Doppelheit, welche eine große Bedeutung für Dostojewskijs Werk hat, an der Rolle der Zahl zwei, d. h. an doppelt auftretenden Gegenständen und Personen, wobei allerdings manche Beispiele etwas gesucht erscheinen mögen, wie unter anderem das häufige Auftreten von Galoschen, Stiefeln, Schuhen usw. sowie die breit getretene Sexualsymbolik. Interessant dagegen sind die Bezüge, die

²³ Wiener Rundschau 3 (1899) 218 f.

²⁴ In: Kniga otrazenij. St. Petersburg 1906.

²⁵ In: Tvorčeskaja istorija. Issledovanija po russkoj literature. Red. N. K. Piksnova. Moskau 1927.

²⁶ Oesterr. Blätter für freies Geistesleben 6, 1 (1929) 33 f.

²⁷ Bd. 1–3, Prag 1929–1933–1936.

Osipov zwischen Dostojevskij und Gogol' aufstellt, für unseren Zusammenhang besonders interessant, da Gogol' rückwärts eine Brücke zu E. T. A. Hoffmann bildet.

Von größter Bedeutung ist D. ČYŽEVSKYJS Beitrag zum Doppelgängermotiv in der oben erwähnten Aufsatzsammlung: „K probleme Dvojnika“, auf den in der vorliegenden Arbeit häufig Bezug genommen wird. ČYŽEVSKYJ baut auf breiter philosophischer und literarhistorischer Basis seine Untersuchung zum Thema des Doppelgängers im Werk Dostojevskijs auf und kommt zu wichtigen Ergebnissen für die Dostojevskijforschung. An Hand von Beispielen wird das Dualitätsprinzip von Naturalistik und Irrealität als Voraussetzung für Dostojevskijs Schaffen erhärtet. So zeigt ČYŽEVSKYJ, daß die platten, realen Tatsachen nur ihres hintergründigen Sinns wegen so ausführlich geschildert werden, woraus sich eine tiefgreifende Symbolik entwickelt. Diese Symbolik wird für das Doppelgängermotiv am Beispiel von glänzenden Gegenständen oder Lichtreflexen im Wasser oder Glas dargelegt. Der Glanz als magisches Phänomen vermag die psychische Bereitschaft zur Verdoppelung zu steigern, er versetzt den sich spaltenden Typ in einen Trancezustand und fördert damit die Doppelgängerhalluzination. Wichtig ist in diesem Zusammenhang die Erwähnung von E. T. A. Hoffmann, bei dem, ebenso wie bei Dostojevskij, der Doppelgänger nicht selten in Lichtreflexen von Wasser oder Glas auftritt („Kater Murr“, „Der goldne Topf“, „Die Abenteuer der Silvester-Nacht“).

Eine weitere Reminiszenz an Hoffmann („Klein Zaches“) stellt ČYŽEVSKYJ in der Szene im Amt fest, in welcher der Doppelgänger Goljadkin die sorglich geschriebenen Papiere entwendet, um sie als eigene auszugeben. Sorgfältig wird dieser ganze Prozeß des durch den Doppelgänger Ersetz- und Verdrängtwerdens untersucht, ein Prozeß, der die Auswechselbarkeit und somit Verdinglichung des Menschen deutlich macht. Ausführlich behandelt ČYŽEVSKYJ das Phänomen des Usurpators, des sogenannten „samozvanec“, das von besonderer Wichtigkeit für das Doppelgängermotiv ist. Hier bereits stellt der Autor eine Verbindung zur Philosophie her: Der Doppelgänger nimmt den Platz des Prototyps ein und symbolisiert somit die Tatsache, daß der Prototyp keinen Platz im Leben mehr hat; damit wird die Realität und ontologische Stabilität der menschlichen Persönlichkeit in Frage gestellt. Mit dieser wichtigen philosophischen Eröffnung deckt ČYŽEVSKYJ ein existentielles Problem des Doppelgängertums von ethischer, sozialer und religiöser Bedeutung auf, denn er führt am Doppelgängermotiv aus, daß die Realität der menschlichen Persönlichkeit nicht mit deren bloßer Existenz im empirischen Plan des Daseins gleichzusetzen sei. Zum Schluß der Untersuchung über Dostojevskijs „Doppelgänger“ versucht der Verfasser, den Gründen für das Mißlingen der Realisierung dieses Frühwerkes auf die Spur zu kommen. Er sieht sie darin, daß Dostojevskij hier die ontologische Unstabilität der Persönlichkeit mit einer psychologischen und sozialen verbunden hat, während im Grunde das Problem der Spaltung keineswegs an Schwäche des Charakters und sozial niedrige Stellung gebunden ist, was die späteren Doppelgängertypen im Werk Dostojevskijs beweisen, die alle starke Charaktere (Prometheus-Typ) darstellen und außerdem einem sozial gehobenen Stand angehören. ČYŽEVSKYJ baut diese Ausführungen auf Grund der Unterscheidung von Realpsychologie („Der Doppelgänger“) und Transzendentalpsychologie („Die Dämonen“, „Die Brüder Karamazov“) auf.

Außer dem „Doppelgänger“ behandelt die Arbeit auch noch die drei weiteren

für das Doppelgängermotiv bedeutenden Werke Dostojevskijs. „Der Jüngling“ wird nur kurz gestreift, wobei hier die Unstabilität des Ich gerade an einem kräftigen und vollendeten Charakter dargelegt wird.

Für „Die Dämonen“ rekonstruiert ČYŽEVSKYJ nach der Sammlung von A. DOLININ „Dostoevskij“²⁸ die Begegnung Stavrogins mit dem Teufel, die von Dostojevskij selber für die Ausgabe gestrichen wurde, da sie fast wörtlich in „Die Brüder Karamazov“ eingegangen ist. Weiter wird das geistige Bild Stavrogins analysiert als Voraussetzung für seine Spaltung, „sein mächtiger, doch zerstreuter und durcheinandergeworfener seelischer Reichtum“, der die geistige Basis für die Existenz aller Menschen um ihn her bildet, ohne ihn selber dabei halten und bewahren zu können. So betrachtet ČYŽEVSKYJ zusammen mit A. DOLININ die Stavrogin umgebenden Menschen (Šatov, Kirillov, Petr Verchovenskij, Fed'ka) als Emanationen seines Ich, was einen neuen Aspekt des Doppelgängertums gegenüber dem „Doppelgänger“ und auch dem „Jüngling“ eröffnet, den Aspekt des Doppelgängertums zwischen realen, lebendigen Menschen. Die Beziehungen zwischen Stavrogin und Fed'ka dem Sträfling zeigen die Verteilung von Gedanke und Tat auf zwei Doppelgänger, ein Aspekt des Doppelgängertums, der besonders symptomatisch für „Die Brüder Karamazov“ ist. Schließlich untersucht ČYŽEVSKYJ noch die Spaltung einer Person im Bewußtsein einer anderen (Stavrogin und seine irre Frau Mar'ja Timofeevna), ein Motiv, das in den „Dämonen“ wiederum mit dem Thema des Usurpators verknüpft ist.

Die Behandlung der „Brüder Karamazov“ beschränkt sich in der Hauptsache auf das Verhältnis Ivan—Teufel und Ivan—Smerdjakov, wobei erneut auf das Motiv der Schuld und Scham des Menschen für den Doppelgänger hingewiesen wird.

Der letzte Teil der Arbeit zieht die philosophischen Folgerungen aus der literarischen Untersuchung. Er stellt den Zusammenhang her zwischen der philosophischen Problematik des Doppelgängermotivs bei Dostojevskij und dem philosophischen Gedankengut des 19. Jahrhunderts. Die Frage nach der Konkretheit des realen Seins, welche das Doppelgängertum aufwirft, ist, wie ČYŽEVSKYJ ausführt, von großer Bedeutung für die deutsche Philosophie, vor allem für den Hegelianismus. So zieht er eine Verbindungslinie vom Doppelgängertum zu Feuerbach, Stirner, Nietzsche, Kierkegaard und Heidegger. — Die Wurzel allen Zerfalls sieht ČYŽEVSKYJ im ethischen Rationalismus, auf welchem der Hauptakzent des letzten Teiles der Untersuchung liegt. Als Hauptvertreter und Gipfel des russischen Rationalismus werden Ivan und Stavrogin betrachtet; sie spalten sich, weil das „abstrakte Denken“, dem sie verfallen sind, „im Denkenden selbst den Samen der Zerspalttheit und des Zerfalls sät“. Der Verlust der ontologischen Stabilität des Ich wurzelt nach ČYŽEVSKYJ somit in der abstrakten, theoretischen Erkenntnis, welche jegliche Verbindung mit dem konkreten, warmen, realen Leben abschneidet. Entwurzelten Typen wie Ivan und Stavrogin, Vertretern des ethischen Rationalismus, in welchem die Idee des Menschen den lebendigen, konkreten Menschen verdrängt, stellt ČYŽEVSKYJ in der religiösen Sphäre verwurzelte Menschen gegenüber, wie Aleša und den Starzen Zosima, die allein die ontologische Stabilität der Persönlichkeit zu bewahren und damit der Spaltung zu entgehen vermögen.

Zusammenfassend läßt sich somit sagen, daß ČYŽEVSKYJ das Doppelgänger-

²⁸ Bd. 2, 544–550, Leningrad 1924.

motiv bei Dostojewskij vom philosophischen Standpunkt der Auseinandersetzung zwischen christlicher Weltanschauung und ethischem Rationalismus deutet.

Ein Jahr später ist vom selben Verfasser in der „Zeitschrift für slavische Philologie“ ein weiterer Aufsatz zum selben Thema veröffentlicht worden: „Goljadkin — Stavrogin bei Dostojewskij“²⁹. Hier werden noch einmal die beiden entgegengesetzten Charaktere im Werk Dostojewskijs, die trotz ihrer Gegensätzlichkeit doch beide der Spaltung unterliegen, einander gegenübergestellt: der schwache Untermensch und der starke Übermensch, der Prometheus. ČYŽEVSKYJ entwickelt alle späteren Typen im Werk Dostojewskijs, die mit dem Doppelgängermotiv verknüpft sind, alle die ethischen Rationalisten und geistigen Revolutionäre, wie Versilov, Stavrogin und Ivan aus Goljadkin, dem Prototyp des Doppelgängertums. An Hand von Dostojewskijs Entwürfen zur zweiten Fassung des „Doppelgängers“ weist der Autor nach, daß viele Ansätze zum aufbegehrenden Übermenschen schon in Goljadkin angelegt sind.

Derselben Zeit (1931) gehört eine weitere Aufsatzsammlung über Dostojewskij an: „Dostojewskij-Studien“, gesammelt und herausgegeben von D. ČYŽEVSKYJ³⁰. Sie enthält Beiträge namhafter Dostojewskij-Forscher, wie D. ČYŽEVSKYJS, A. BEMS, G. GESEMANNS und S. HESSENS. Für unseren Zusammenhang wichtig ist vor allem D. ČYŽEVSKYJS Aufsatz „Zum Doppelgängerproblem bei Dostojewskij. Versuch einer philosophischen Interpretation“, der eine deutsche Version der 1929 in der Sammlung BEMS „O Dostoevskom“ erschienenen Arbeit „K probleme Dvojnika“ darstellt.

Neben ČYŽEVSKYJ ist es vor allem dann auch P. BICILLI, der sich in seiner Abhandlung „K voprosu o vnutrennej forme romana Dostoevskogo“³¹ (1945/46) mit allen Formen von Verdoppelungen im Werk Dostojewskijs befaßt hat. Manche seiner Ausführungen sind in der vorliegenden Arbeit verwertet worden. Zunächst untersucht er das Sprachmaterial, d. h. Stil, Wortschatz und Satzbau und faßt den Sprachautomatismus, d. h. das schon vorgeprägte Klischee, als notwendigen Ausdruck der inneren Seinsart eines Dichters auf. Häufung unbestimmter Wörter als Ausdruck der Unsicherheit, Alogismus und Verkleinerungsformen werden als besondere Kennzeichen des „Doppelgängers“ genannt. Interessant ist die stilistische Verbindung zurück zu Gogol', mit dem Dostojewskij die Groteske, Charge und vor allem die dialektische Weltanschauung vereinigt. All diese Merkmale verbinden ihn auch mit Hoffmann.

Besonders aufschlußreich sind ferner BICILLIS Ausführungen über die Rolle von Maske, Wachsfigur, Automate und Marionette bei Dostojewskij, Gogol' und E. T. A. Hoffmann. Diese Vorformen des Doppelgängertums deuten bereits auf eine Zersetzung der Persönlichkeit hin.

Im Anschluß daran wird eine weitere Doppelgängervariante untersucht: die paarweise auftretenden Personen, d. h. reale, selbständige Menschen, die in einer Art Doppelgänger Verhältnis zu anderen Personen des Werkes stehen, so in den „Dämonen“, in „Schuld und Sühne“, im „Idioten“, in den „Brüdern Karamazov“. Der Verdoppelung von Personen entspricht eine Verdoppelung oder Parallelität von Situationen oder Ereignissen, was BICILLI besonders am Beispiel der „Erniedrigten und Beleidigten“ erhärtet.

²⁹ ZslPh 7 (1930) 358–362.

³⁰ Reichenberg 1931.

³¹ Godišnik na Sofijskija Universitet 42 (1945/46) 1–72.

Im weiteren vertieft sich BICILLI in psychologische Probleme, d. h. in die Dialektik der menschlichen Seele als Kampfplatz von Gott und Teufel, Gut und Böse, Liebe und Haß und die Tragik ihres Egozentrismus und Solipsismus, aus dem die masochistischen Tendenzen des Autoexperimentierens erwachsen.

Der Untersuchung folgen vier Beilagen. Die ersten zwei überschneiden sich z. T. mit den Ergebnissen von N. E. OSIPOV. In der ersten Beilage werden einige Besonderheiten von Dostojewskijs Wortschatz untersucht mit besonderer Berücksichtigung der Wortsymbolik im „Doppelgänger“. — Die zweite Beilage ist „Zwillinge“ und „zwei“ bei Dostojewskij und Gogol“ überschrieben und handelt von Gegensatzpaaren, kontrastierenden Zwillingen und von der Verdoppelung lebloser Dinge. Die dritte und vierte Beilage schließlich fixieren Dostojewskijs Standpunkt im Hinblick auf die anderen europäischen Literaturen, d. h. den Einfluß der französischen Vorromantiker des 18. Jahrhunderts auf den russischen Dichter und andererseits sein Weiterwirken in der modernen Literatur. In bezug auf die menschliche Persönlichkeit stellt BICILLI auf der ganzen Linie gleich LANGEN einen stets zunehmenden Egozentrismus und Solipsismus fest.

Wie steht es mit Untersuchungen zum Doppelgängermotiv bei Dostojewskij außerhalb des Frühwerks „Der Doppelgänger“? ČYŽEVSKYJ und BICILLI sind bereits erwähnt worden, die beide das Problem des Doppelgängers auf breiterer Basis behandeln. Die hauptsächliche Ausbeute für das Thema außerhalb des „Doppelgängers“ bietet Ivans und Stavrogins Teufelerscheinung sowie das Verhältnis dieser beiden Gestalten zu den sie umgebenden Menschen, die in einer Art mystischen Verhältnisses zum Haupthelden stehen.

Zum ersten Aspekt ist noch zu Lebzeiten Dostojewskijs (1880) eine Studie von K. JAROŠ erschienen: „Galljucinacija Ivana Karamazova“³².

Dasselbe Thema behandelt E. LUCKA in seinem interessanten Aufsatz „Dostojewskij und der Teufel“³³, der in feinen Schattierungen die verschiedenen Abstufungen des Teuflischen in Dostojewskijs Werk bloßlegt vom trivialen Alltags-teufel, der in seiner kleinbürgerlichen Tarnung eine Parodie auf das Dämonische darstellt, bis zur erhabenen Gestalt des Großinquisitors.

Zum zweiten Aspekt äußert sich D. MEREŠKOVSKIJ in seinem 1919 in deutscher Sprache erschienenen Buch „Tolstoj und Dostojewski. Leben, Schaffen, Religion“³⁴. MEREŠKOVSKIJ spricht von der mystischen Identifikation zweier gesonderter Subjekte, „durch und durch lebendiger, realer Menschen“, die sich „wie Gespenster, wie eigene Schatten, wie Doppelgänger verfolgen und erschrecken.“ MEREŠKOVSKIJ bezeichnet überhaupt das Doppelgängermotiv als Dostojewskijs Zentralproblem.

Schließlich ist noch eine weitere Arbeit ČYŽEVSKYJS über Dostojewskij zu nennen, welche an das Doppelgängermotiv rührt: „Dostojewskij und Nietzsche. Die Lehre von der ewigen Wiederkunft“³⁵ (1947). Hier werden philosophische Gedanken, die bereits z. T. im früheren Aufsatz „K probleme Dvojnika“ geäußert wurden, ausgebaut und vertieft. So sind die Doppelgänger, „die vielen allzuvielen“, „die völlig ähnlichen“ Triumph der „anonymen, gesichtslosen Gleichförmigkeit und Einförmigkeit“ — sie symbolisieren die ewige sinnentleerte Wiederkehr und Wiederholung im Sinne Nietzsches. Nicht umsonst ist in den „Brü-

³² Južnyj Kraj 19 (1880).

³³ Literarisches Echo 16 (1913).

³⁴ Berlin 1919.

³⁵ Bonn 1947.

dern Karamazov“ gerade Ivans Teufel ein Verteidiger dieser ewigen Wiederholung, welche das konkrete Individuum und dessen ethische Verantwortung in Abrede stellt.

Der Vollständigkeit halber mögen nun im Anschluß an diese direkten Untersuchungen zum Doppelgängermotiv bei Dostojewskij noch einige Werke aus der Dostojewskijforschung genannt werden, die in einem loseren Zusammenhang mit dem Doppelgängermotiv stehen und mehr allgemeinen Charakter tragen.

1916 erschien von O. KAUS „Dostojewskij; zur Kritik der Persönlichkeit, ein Versuch“³⁶, der im ersten Kapitel zum Doppelgänger Stellung nimmt.

Einigermaßen aufschlußreich für die literarische Situation, in welcher Dostojewskijs Frühwerk vor der Katorga, speziell sein „Doppelgänger“, wurzelt, ist die Schrift von A. CEJTLIN „Povesti o bednom činovnike Dostoevskogo. (K istorii ognogo sjužeta)“³⁷. Der Verfasser zeichnet mit großer Ausführlichkeit an Hand von vielen Beispielen die Entwicklung des Motivs vom armen Beamten in der russischen Literatur. Er deutet die Tradition dieses Themas an, angefangen mit dem 17. Jahrhundert, und verfolgt das Motiv durch das 18. und 19. Jahrhundert hindurch bis zu Gogol' und dem jungen Dostojewskij. Eingehend werden die kleinen zweit- und dritrangigen Vorgänger behandelt, die den literarischen Grund und Boden für Dostojewskijs Frühwerk bilden. Es folgt eine morphologische Analyse von Dostojewskijs Werk selbst, wobei die verschiedenen Themen, die den ganzen Motivkomplex um den armen Beamten herum bilden, klar herausgearbeitet sind. Unter anderem wird auch der Beamtentyp bei Hoffmann gestreift sowie die Hoffmanntradition in der russischen Literatur von Puškin bis Gogol' und Dostojewskij. Die ganze Untersuchung dreht sich aber nicht so sehr um ein individualistisches Problem (Spaltung des Ich und Doppelgänger), als vielmehr um eine soziale Erscheinung, eben den Typ des armen Beamten, der lediglich für Dostojewskijs Frühwerk symptomatisch ist. So greift der Autor wohl einen Aspekt von Dostojewskijs „Doppelgänger“ heraus, es ist aber nicht derjenige des Doppelgängertums, und deshalb steht CEJTLINS Darstellung nur in losem Zusammenhang mit dem Thema der vorliegenden Arbeit.

1924 brachte A. DOLININ einen Sammelband, betitelt „Dostoevskij“³⁸ heraus, der interessantes unveröffentlichtes Material aus Dostojewskijs Manuskripten enthält, speziell aus den „Dämonen“, das in der vorliegenden Untersuchung verwendet worden ist.

Ein Jahr später ist „Poetika Dostoevskogo“³⁹, ein Werk des bedeutenden Dostojewskijforschers L. P. GROSSMAN erschienen; ihm gehört auch die drei Jahre später (1928) veröffentlichte Untersuchung „Dostoevskij na žiznennom puti“⁴⁰ an. Beides sind wichtige Etappen in der Dostojewskijforschung.

Außer den vier bereits genannten Arbeiten ČYZEVSKYJS, die in irgendeiner Form Stellung nehmen zum Doppelgängermotiv bei Dostojewskij, wäre noch eine fünfte Abhandlung zu nennen. Es ist der 1929 in der „Zeitschrift für slavische Philologie“ veröffentlichte Aufsatz „Schiller und die Brüder Karamazov“⁴¹.

³⁶ München 1916.

³⁷ Moskau 1923.

³⁸ Bd. 2, Leningrad 1924.

³⁹ Moskau 1925.

⁴⁰ Moskau 1928.

⁴¹ ZslPh 6 (1929) 1–42.

Ebenfalls in der „Zeitschrift für slavische Philologie“ erschien 1935 von A. L. BEM „Das Schuldproblem im künstlerischen Schaffen von Dostojewskij“⁴² und ein Jahr später vom selben Verfasser „U istokov tvorčestva Dostoevskogo“⁴³, zwei wichtige Untersuchungen, die zu Grundproblemen von Dostojewskijs Schaffen Stellung nehmen.

Ein umfassendes, breit angelegtes Werk über den russischen Dichter hat K. MOČUL'SKIJ geschrieben: „Dostoevskij. Žizn' i tvorčestvo“⁴⁴. Darin verknüpft er die Analyse der Werke mit dem Lebens- und Charakterbild des Dichters. Ein Kapitel im besonderen ist dem „Doppelgänger“ gewidmet. In einer Beilage veröffentlicht MOČUL'SKIJ Pläne und Notizen Dostojewskijs.

Einen Überblick über die Dostojewskijforschung in der Sowjetunion gibt V. SEDURO „Dostoevskovedenie v SSSR“⁴⁵. Im allgemeinen läßt sich feststellen, daß das Motiv des Doppelgängers in der UdSSR wenig Beachtung gefunden hat.

Zu nennen ist schließlich noch R. JACKSON „Dostoevskij's Underground Man in Russian Literature“⁴⁶, eine Charakterstudie über einen Menschentyp, der eine grundlegende Bedeutung für Dostojewskijs Gesamtwerk hat, speziell für das Phänomen der Spaltung. Der erste Untergrund-Mensch bei Dostojewskij ist der Doppelgänger Goljadkin.

Da das Doppelgängerproblem keinen streng in sich abgeschlossenen, nur literarischen Motivkomplex darstellt, vielmehr in seiner existentiellen Fragestellung in die der Literatur benachbarten Gebiete der Philosophie, Religion und Psychologie hineinragt, berühren naturgemäß auch viele philosophische⁴⁷ und psychologische⁴⁸ Abhandlungen über Dostojewskij in der oder jener Form das Thema

⁴² ZslPh 12 (1935) 251.

⁴³ Prag 1936.

⁴⁴ Paris 1947.

⁴⁵ München 1955.

⁴⁶ Den Haag 1958.

⁴⁷ N. BERDJAEV: Mirosozercanie Dostoevskogo. Prag 1923.

V. KOMAROVIČ: Die Weltanschauung Dostojewskijs in der russischen Forschung des letzten Jahrzehnts (1914–1924). ZslPh 3 (1926) 217–228.

L. SCHESTOW: Dostojewski und Nietzsche. Philosophie der Tragödie. Berlin 1931.

W. SCHUBART: Dostojewski und Nietzsche. Luzern 1939.

W. NIGG: Religiöse Denker. Kierkegaard, Dostojewski, Nietzsche, Van Gogh. Bern–Leipzig 1942.

D. CYŽEVSKYJ: Dostojewskij und Nietzsche. Die Lehre von der ewigen Wiederkunft. Bonn 1947. Siehe hierzu auch S. 27.

F. STEPUN: Dostojewskij. Weltanschauung und Weltanschauung. Heidelberg 1950.

⁴⁸ V. F. ČICH: Dostoevskij kak psihopatolog. Russkie Vesti (1884) Nr. 5, 272–318; 6, 825–885.

W. V. TŠCHISH: Die Verbrechertypen in Dostojewskijs Schriften. Die Umschau 5, 49 (1901). Der Verfasser unterscheidet zwischen geborenen und zufälligen Verbrechern, Verbrechern aus Leidenschaft, politischen Verbrechern und geisteskranken Verbrechern. Die Kategorie der Verbrecher aus Leidenschaft und der geisteskranken Verbrecher rückt das Verbrechermotiv in die Nähe des Doppelgängerthemas.

J. NOHL: Dostojewski und der psychoanalytische Roman. Neue Züricher Zeitung (1918) Nr. 676, 686. Nohl leitet auf psychoanalytischem Wege die Spaltung der Persönlichkeit aus einer Verdrängung, aus dem Kampf zwischen Ober- und Unterbewußtsein ab.

CH. STRASSER: F. M. Dostojewski. Eine psychologische Studie. Bern–Leipzig 1921.

J. NEUFELD: Dostojewski; Skizze zu seiner Psychoanalyse. Imago-Bücher, Leipzig, 4 (1923).

J. MEER: Grundlagen einer psychopathologischen Beurteilung der Persönlichkeit und der Typen Dostojewskijs. O. O. 1931.

A. L. BEM: Dostoevskij. Psichoanalitičeskie etjudy. Berlin 1938.

des Doppelgängers, ohne es aber literaturhistorisch tiefer zu verfolgen. Im übrigen sei auf den bibliographischen Anhang verwiesen.

Bei einem Vergleich von Dostojewskij und Hoffmann muß sich unweigerlich die Frage nach der Rolle Gogol's stellen, als Vermittler Hoffmannsches Erbes in der russischen Literatur, speziell im Werk Dostojewskijs. Es existiert eine ganze Anzahl von Arbeiten, die den Einfluß Gogol's auf Dostojewskij untersuchen⁴⁹; nicht selten fällt dabei auch der Name Hoffmanns. Im großen und ganzen bewegen sich aber diese Studien außerhalb des Bereichs der Doppelgängerproblematik.

Was nun die Hoffmannforschung betrifft, so hat sie noch weniger Untersuchungen zum eigentlichen Motiv des Doppelgängers selbst aufzuweisen als die Dostojewskijforschung.

Ins Zentrum des Problems trifft A. KRAUS mit seinem Aufsatz „Das Doppelgängermotiv bei E. T. A. Hoffmann“⁵⁰, der einen guten Überblick über die verschiedenen Doppelgängersituationen in den einzelnen Werken von Hoffmann gibt. Zunächst klärt der Verfasser die Einflußfrage für das Doppelgängerproblem bei Hoffmann, wobei er eine ganze Reihe romantischer Dichter nennt, die sich ebenfalls mit diesem Motiv auseinandergesetzt haben (Fouqué, Lichtenberg, Novalis, Kleist, Brentano und vor allem Jean Paul, dessen Verhältnis zu Hoffmann herausgearbeitet wird).

Anschließend versucht KRAUS, ähnlich vielen Psychologen und Psychopathologen, das Doppelgängermotiv aus Hoffmanns Persönlichkeit heraus zu erklären,

⁴⁹ JU. TYNJANOV: Dostoevskij i Gogol'. K teorii parodii. Petersburg 1921.

A. L. BEM: "Sinel'" Gogolja i "Bednye ljudi" Dostoevskogo. Annalen der Russischen Historischen Gesellschaft in Prag. 1 (1927) 47-56.

A. L. BEM: K voprosu o vlijanii Gogolja na Dostoevskogo. Slavia 7 (1928/29) 63-86.

V. VINOGRADOV: Evoljucija russkogo naturalizma. Gogol' i Dostoevskij. Leningrad 1929.

V. V. ZEN'KOVSKIJ: Gogol' i Dostoevskij. In: O Dostoevskom. Sbornik statej pod red. A. L. BEMA. Bd. 1, Prag 1929. Der Verfasser untersucht zunächst bei beiden Dichtern das Thema des „podpol'e“, des Untergrundes, das nahe verwandt ist mit dem Motiv der Spaltung, des Dualismus von Außen und Innen, der Divergenz von irrationalen Beweggründen der Seele und rationalen Forderungen äußerlich angeeigneter Konventionen. ZEN'KOVSKIJ führt aus, daß bei Dostojewskij alles Interesse auf das moralische Chaos gerichtet sei, wogegen bei Gogol' der Dualismus im ästhetischen Bereich ausgetragen werde. So wird denn als Punkt zwei der Arbeit das Ästhetische im Werk von Gogol' und Dostojewskij untersucht; und zwar gilt Zen'kovskij gerade die ästhetische Sphäre als eigentliches Feld der Entzweiung, als Kampfplatz der ethischen Werte von Gut und Böse. Als drittes wird das Phantastische behandelt, das in seiner Mischung mit dem alleralltäglichen Realismus bei beiden Dichtern eine eigenartige Schicht brüchiger Halbrealität erzeugt, eine Schicht, auf welcher der Doppelgänger beheimatet ist. Schließlich vergleicht der Autor auch noch das psychologische Element bei Gogol' und Dostojewskij und deckt unter Berücksichtigung der Einheitlichkeit künstlerischer Intuition die subjektiven Wurzeln der Gestalten auf.

G. GESEMANN: Der Träumer und der Andere. Ein Kapitel zur vergleichenden Gogol- und Dostojewskijforschung. In: Dostojewskij-Studien. Hrsg. D. ČYŽEVSKYJ. Reichenberg 1931.

A. L. BEM: Gogol' i Dostoevskij. In: O Dostoevskom. Sbornik statej pod red. A. L. BEMA. Bd. 3, Prag 1936.

D. GERHARDT: Gogol und Dostojewski in ihrem künstlerischen Verhältnis. Leipzig 1941 (Slawisch-baltische Quellen 10).

P. BICILLI: K voprosu o vnutrennej forme romana Dostoevskogo. (Priloženija: "Dvojaški" i "dva" u Dostoevskogo i u Gogolja.). Godišnik na Sofijskija Universitet 42 (1945/46) 1-72. Siehe hierzu auch S. 26, 27.

⁵⁰ Jahresbericht der Staats-Ober-Realschule in Trautenau (1914/15) Nr. 41, 42.

aus dem chronischen Dualismus seiner Natur, aus seinem Doppelleben als Amtsperson und Künstler zugleich. Diese stets angespannte psychische Dualität, die bis zu erlebtem Doppelgängerschrecken führen kann, bewirkte, wie der Verfasser ausführt, eine unheimliche schöpferische Erweiterung des Ich ins Übersinnliche.

Im Hauptteil der Arbeit untersucht KRAUS das Doppelgängermotiv in Hoffmanns Werken selbst, wobei er von Vorformen des Themas ausgehend („Don Juan“, „Berganza“, „Magnetiseur“) zum Hauptwerk dieses Motivbereichs, den „Elixieren des Teufels“ vorstößt. Er zeigt, wie die täuschende Ähnlichkeit zu einem pathologischen Zustand und schließlich zur Ich-Zersetzung führen kann, wobei das Problem von Schuld und Sühne eine nicht unbeträchtliche Rolle für diesen Motivkomplex spielt. In tiefer künstlerischer Symbolik wird der Doppelgänger auf diese Weise zum Ausdruck frevelnden Selbstbewußtseins. Schließlich wird auf verschiedene Nebenerscheinungen des Doppelgängertums, wie Spiegel und Bild hingewiesen („Die Geschichte vom verlornen Spiegelbilde“, „Der Artushof“, „Das öde Haus“).

Im weiteren führt KRAUS an vielen Beispielen Hoffmanns Wandlung in der Auffassung des Wunderbaren aus, nämlich die Entwicklung des Doppelgängermotivs vom Grausig-Gespentischen zu heiterer Auflösung des lähmenden Doppelgängerschrens.

Die Arbeit schließt mit einem Rückblick und der schematischen Aufteilung von Hoffmanns Werk vom Gesichtspunkt des Doppelgängertums, wobei der Autor zwischen mystischem und pathologischem Phänomen unterscheidet und außerdem die Entwicklung der technischen Motivverwertung skizziert.

In etwas anderer Richtung zielt die 1918 erschienene Untersuchung von M. ROEHL „Die Doppelpersönlichkeit bei E. T. A. Hoffmann“⁵¹, die sich in der Hauptsache auf einen bestimmten Ausschnitt des Doppelgängertums konzentriert, nämlich die mythischen Doppelpersönlichkeiten, die sowohl in der bürgerlichen Alltagswelt, als auch in der märchenhaften Traumwelt zu Hause sind und somit Mittler darstellen zwischen dem niederen und dem höheren Reich. Im Gegensatz zum eigentlichen Doppelgängertypus sind diese mythischen Doppelpersönlichkeiten nicht Hauptpersonen eines Werkes, sondern den Helden begleitende gute oder böse Gestalten. Sie verdanken ihre Doppelnatur nicht seelischer Abnormität, sondern ihrem echt märchenhaft-wunderbaren Charakter; somit findet im Bereich des mythischen Doppelgängertums keine Bewußtseinsspaltung, sondern im Gegenteil eine Bewußtseinserweiterung statt, die nicht unbedingt pathologisch zu nennen ist.

Zunächst werden die positiven Doppelpersönlichkeiten untersucht, die ein Erziehungswerk am Helden vollbringen, ihn vor der platten Alltagswelt retten und zur Erkenntnis des höheren Reiches führen. Darauf folgt eine Betrachtung der dämonischen Verführer, welche die ihnen verliehene Kraft zur Erhöhung und Verherrlichung des eigenen Ich mißbrauchen und das Opfer ins Verderben stürzen. ROEHL führt aus, daß sowohl der ersten wie auch der zweiten Kategorie ein fatalistischer Grundzug eigen ist, welcher erst das Hineinragen einer übermächtigen höheren Welt in die gemeine Wirklichkeit ermöglicht.

Kürzer ist die Skizzierung des eigentlichen Hauptkerns des Doppelgängertums, der Bewußtseinsspaltung oder Verdoppelung des Ich. In einem vierten Abschnitt wird das Phänomen des in Tiergestalt gekleideten menschlichen Bewußtseins berührt, das in der Hauptsache satirischen Zwecken dient.

⁵¹ Diss. Rostock 1918.

Mit großer Sorgfalt deckt ROEHL die Quellen und literarischen Einflüsse für das Thema der Doppelpersönlichkeit auf, insbesondere was die mythischen Erzählungen betrifft. Er stellt drei große Quellengebiete von hervorragender Bedeutung fest: Als erstes nennt er die Geheimbundliteratur der Freimaurer und Rosenkreuzer, d. h. eine Hochflut meist minderwertiger Bundesromane, die aber wichtig sind für die Prägung des Schicksalsbegriffs sowie für die Herausarbeitung der Mittlergestalt. Zweitens ist es der Einfluß der medizinisch-psychiatrischen Literatur, speziell der Werke über den Magnetismus, mit deren Hilfe Hoffmann übernatürliche Vorgänge durch psychische Anomalien zu begründen sucht. So werden die verschiedenen Erscheinungsformen des Doppelgängertums wissenschaftlich unterbaut. Als dritter, mit dem Magnetismus eng verknüpfter Quellenbereich wird die Naturphilosophie bezeichnet, welche eine dualistische Weltanschauung, d. h. den Kampf zweier entgegengesetzter Prinzipien zur Grundlage hat. Nach dieser allgemeinen Fixierung der großen Einflußherde unternimmt der Verfasser den Einzelnachweis dieser Quellen in Hoffmanns Werk, wobei er bei der einmal vorgenommenen Einteilung — mythische Doppelpersönlichkeiten, dämonische Verführer, gespaltenes Ich, Tiere in Menschengestalt — bleibt.

Ähnlich wie KRAUS und viele Psychologen versucht ROEHL die psychologischen Voraussetzungen für Hoffmanns Werk aufzudecken, speziell die Verwurzelung des Motivs der Doppelpersönlichkeit in der Veranlagung und im seelischen Erlebnisgrund des Dichters, wobei er in der Hauptsache auf Freuds Wunschttheorie und Adlers Ansichten über den Machttrieb als Kompensation eines Minderwertigkeitskomplexes basiert. Er kommt zum Schluß, daß Hoffmanns Dichtung eine Sublimierung und Kompensierung seines seelischen Erlebnisses darstelle und somit Hoffmann selbst ein Künstler aus Not zu nennen sei.

Schließlich wird noch der symbolische Gehalt der Doppelpersönlichkeit untersucht. ROEHL legt dar, daß sie ein Symbol für Hoffmanns künstlerische Weltanschauung bilde, ein Symbol für des Dichters dualistisch-idealisiertes Denken. Hoffmanns Kunstprinzip beruht auf der schwebenden Dualität zwischen Mythos, Märchen und Traum einerseits und scharf profilierter Wirklichkeit andererseits, auf einer Dualität, die in Hoffmanns besten Märchen zur Synthese verklärt wird. Diese Synthese symbolisieren die positiven Doppelpersönlichkeiten, die Mittler zwischen Poesie- und Prosawelt verkörpern.

In einem abschließenden Ausblick geht der Autor mit einigen Worten auf Hoffmanns Wirkung in der Nachwelt ein und nennt dabei Thomas Mann und Gerhart Hauptmann. Weder Gogol' noch Dostojewskij werden dabei erwähnt.

Zum engeren Kreis der Untersuchungen über das Doppelgängermotiv bei E. T. A. Hoffmann läßt sich schließlich auch noch A. CHAPUIS' Arbeit „Les automates dans les oeuvres d'imagination“⁵² rechnen. Wie schon der Titel andeutet, handelt es sich aber dabei wiederum, wie bei ROEHL, nur um einen bestimmten Ausschnitt des Doppelgängertums. Waren es dort die mythischen Doppelpersönlichkeiten, so kommen hier künstlich konstruierte Nachbildungen des menschlichen Körpers zur Sprache. Es sind weder lebendige Doppelgänger von täuschender Ähnlichkeit, noch geht es um eine eigentliche pathologische Spaltung des Ich, vielmehr werden hier Symbole und Formeln des Doppelgängertums vorgeführt. Doch können diese Symbole und Formeln als tote und starre Nachbildungen wahren Lebens auch eine unheimlich-grauenvolle Wirkung haben, genau so wie der eigentliche Doppelgänger selbst.

⁵² Neuchâtel 1947.

In Vorbereitung zum Druck befindet sich eine Arbeit von J. M. WOLFF, die sich sehr nahe mit dem Thema der vorliegenden Untersuchung berührt: „The Doll, Automation and Marionette Symbols in the Stories of E. T. A. Hoffmann“⁵³. WOLFF befürwortet eine Verfeinerung des Doppelgängerbegriffs. Da gewisse Ähnlichkeiten zwischen Charakteren häufig zu verzeichnen sind, ohne daß solche Charaktere als völlige Doppelgänger erscheinen, schlägt er die Termini „double with respect to appearance“ und „double with respect to fate“ vor (letztes z. B. bei Olimpia und Nathanael).

Außer diesen unmittelbaren Untersuchungen zum Doppelgängermotiv streift natürlich noch eine ganze Anzahl von Arbeiten der Hoffmannforschung das Problem in der oder jener Form oder wenigstens ein damit verbundenes Motiv. Denn wie bereits oben ausgeführt, ist es ein zentrales Thema bei Hoffmann, und untersucht man sein Werk, so stößt man unweigerlich, welche Frage man auch erforschen mag, immer wieder auf das Motiv des Doppelgängers oder zumindest auf einen seiner Auswüchse.

Es mögen hier nur noch einige Arbeiten genannt werden. Recht interessant ist die 1902 veröffentlichte Arbeit des Psychiaters O. KLINKE: „E. T. A. Hoffmanns Leben und Werk vom Standpunkt eines Irrenarztes“⁵⁴. S. 114–123 weist der Autor auf Parallelen im Seelenleben von Geisteskranken hin. Er bespricht das Doppelgängerpaar Medardus und Viktorin und erwähnt Hoffmanns Freunde, die Psychiater Markus und Speyer, als mögliche Quellen für des Dichters Kenntnis abnormer seelischer Vorgänge.

1912 erschien von P. SUCHER „Les sources du merveilleux chez E. T. A. Hoffmann“⁵⁵, der die Erscheinungen des Wunderbaren und Übersinnlichen in Hoffmanns Werk untersucht. Dabei kommt auch die Verdoppelung der Persönlichkeit zur Sprache: „Dédoublement de la personnalité“ (S. 72–82). Der Verfasser deutet unter anderem auf J. C. REILS „Rhapsodien“⁵⁶ und auf G. H. SCHUBERT⁵⁶ als Quellen für Hoffmann hin.

Die Dissertation von W. JOST „Von Ludwig Tieck zu E. T. A. Hoffmann. Studien zur Entwicklungsgeschichte des romantischen Subjektivismus“⁵⁷ behandelt zwar nicht direkt das Doppelgängermotiv, wohl aber Hoffmanns Dualismus zwischen Ideal und Wirklichkeit, welcher erst eigentlich das Doppelgängermotiv möglich macht. Als Medien zum Absoluten, die diesen klaffenden Dualismus zu überbrücken vermögen, nennt JOST die Ironie, die ewige Sehnsucht des Romantikers und die Musik, die Liebe, das Künstlertum und schließlich die idyllische Lösung des Dualismus im Märchen. Die Rolle eines jeden von diesen sechs Faktoren im Werk von Hoffmann wird eingehend untersucht. Die Ironie wird als solche definiert, gegenüber dem Humor abgegrenzt und als typisch romantischer Faktor in das Weltbild des Dualismus eingeordnet. Die Ironie entsteht aus der dualistischen Spannung, hebt sich aber zugleich in freier Überspielung über dieselbe hinweg. Der Verfasser unterscheidet zwischen transzendenter Ironie, d. h. der Ironie des Autors gegenüber seiner eigenen Schöpfung (z. B. im Dualismus des Theaters, das eine Doppelwelt, gewoben aus Kunst und Wirklichkeit darstellt) und der dem Kunstwerk immanenten Ironie. Erst die freie Höhe des Humors vermag eine natürliche Verschmelzung von Wunder und Alltag zu erreichen. —

⁵³ Diss. Birmingham, Großbrit. (in Vorbereitung zum Druck).

⁵⁴ Braunschweig u. Leipzig 1902.

⁵⁵ Paris 1912.

⁵⁶ S. bibliographischer Anhang.

⁵⁷ Diss. Basel. Frankfurt a. M. 1920.

Die ewige Sehnsucht und die Musik werden einander gleichgesetzt; beide entspringen, wie die Ironie, aus dualistischer Zerrissenheit, die sie zu überspannen suchen. Die Musik nennt JOST zusammen mit Hoffmann ein Bewußtwerden des Unbewußten, einen Seelenspiegel, womit sie auch in die Nähe des Doppelgänger-motivs rückt. Ähnliches gilt für die Liebe des Künstlers, die das Übersinnliche sinnlich zu verwirklichen trachtet, und das Künstlertum selbst, das Unendliches endlich darzustellen sucht. Überall, in Kunst und Liebe, in der Sehnsucht und in der Ironie findet der romantische Künstler sich selber wieder, seinen eigenen Seelenspiegel, seinen Doppelgänger. JOST zieht eine Parallele zwischen Tiecks „Sternbald“ und Hoffmanns Künstlernovellen und kommt zum Schluß, daß der Dualismus nur im Märchen gelöst werden kann, das bei Hoffmann eine Versöhnung von Idealismus und Realismus darstellt. Denn Hoffmann entwickelt im Gegensatz zur Frühromantik das Wunderbare aus dem Alltäglichen; sein Märchen ist wirklich ein Reich der Harmonie, des wiedergewonnenen goldenen Zeitalters, in welchem der Doppelgänger fruchtbar überwunden ist.

Recht aufschlußreich, wenn auch ohne direkte Beziehung zum Doppelgänger-motiv, ist eine Anzahl von Untersuchungen, welche die Einflüsse E. T. A. Hoffmanns auf Gogol' zu klären versuchen. Am meisten erschöpft wird das Problem wohl von M. GORLIN in seiner Arbeit „Gogol und E. T. A. Hoffmann“⁵⁸. Zuerst gibt der Autor einen allgemeinen Überblick über die Hoffmann-Tradition im Rußland der 30er Jahre, worauf erst eine Auseinandersetzung mit Hoffmanns Erbe innerhalb der einzelnen Werke Gogols folgt. Der Hauptteil der Arbeit gilt den Petersburger Novellen, in denen die verschiedenen Motivkomplexe, die von Hoffmann herkommen, eingehend analysiert werden. Das Doppelgänger-motiv wird dabei aber lediglich in der Untersuchung von Gogols „Nase“ gestreift, jedoch auch da nur sehr oberflächlich und beiläufig. Die Brücke zu Dostojevskij wird überhaupt nicht geschlagen. Somit zielt GORLINS Arbeit in entschieden anderer Richtung als die vorliegende Studie.

Für unseren Zusammenhang wichtiger ist K. OCHSNERS Dissertation „E. T. A. Hoffmann als Dichter des Unbewußten“⁵⁹, welche die simultane Persönlichkeits-spaltung aus dem Geist der Philosophie und Psychologie der Romantik ableitet. Der Verfasser untersucht Hoffmanns serapiontisches Kunstprinzip, sein Interesse für die Nachtseiten der menschlichen Seele, das der deutsche Romantiker mit Dostojevskij teilt, schließlich die Rolle des Jenseits in Hoffmanns Werk. Wie bereits KRAUS und ROEHL, skizziert OCHSNER Hoffmanns Leben und leitet daraus des Dichters Interesse für die „Nachtseiten der Naturwissenschaft“ ab. Der Hauptteil der Untersuchung gilt dem Unbewußten und Unterbewußten in der romantischen Psychologie und Weltanschauung, d. h. also dem Nährboden, aus welchem der Doppelgänger emporwächst. Mit Jung unterscheidet OCHSNER zwischen Persönlich-Unbewußtem und Kollektiv-Unbewußtem, wobei der Doppelgänger der zweiten Kategorie zuzurechnen wäre. Das Verhältnis des Unbewußten

⁵⁸ Leipzig 1933 (Veröffentlichungen des Slav. Instituts an der Friedrich-Wilhelms-Universität Berlin 9. Hrsg. M. Vasmer).

Vgl. ferner:

ČUDAKOV: Otnošenje tvorčestva Gogolja k zapadnoevropejskim literaturam. Kievskie universitetskie izvestija (1908) Nr. 3, 8, 10.

RODZEVIČ: K istorii russkogo romantizma. E. T. A. Hoffmann i 30–40ye gody v našej literature. Russkij filsofičeskij vestnik (1917) Nr. 1/2.

STENDER-PETERSEN: Gogol und die deutsche Romantik. Euphorion (1922).

⁵⁹ Diss. Zürich 1936 (Teildruck). Vollständige Fassung: Frauenfeld–Leipzig 1936 (Wege zur Dichtung 23. Hrsg. E. ERMATINGER).

zum Bewußten wird untersucht, wobei die verschiedenen unterbewußten Zustände klar herausgearbeitet werden. OCHSNER zeigt, wie die Romantik sich von zwei Seiten her dem Unterbewußtsein nähert: erstens durch die Entdeckung des magnetisch-hypnotischen Somnambulismus, zweitens durch Schellings Philosophie. Im weiteren werden diese beiden Strömungen innerhalb der Romantik ausführlich behandelt und ihr Zusammenhang mit Hoffmanns Schaffen hergestellt. In vielem lehnt sich OCHSNER an Jungs Theorien an, ganz besonders, was die simultane und sukzessive Bewußtseinspaltung anbelangt.

In einem zweiten Teil behandelt OCHSNER „Die Elixiere des Teufels“ und das Doppelgängermotiv mit besonderer Berücksichtigung des Polaritätsproblems in der klassischen und romantischen Philosophie. Er weist auf die teleologische Bedeutung des Unbewußten und damit des Doppelgängers hin, der den Menschen oder sein Bewußtsein zu endgültiger Lösung und Entscheidung führt.

Im Schlußteil werden Schelling und Jung miteinander verglichen, speziell was beider Stellung zum Unbewußten betrifft, und die wesentlichsten Unterschiede zwischen Schelling, Hoffmann einerseits und Jung andererseits dargelegt. Den Hauptunterschied zwischen romantischer und moderner Psychologie sieht OCHSNER darin, daß für Hoffmann das Kollektiv-Unbewußte, und damit auch der Doppelgänger selbst, noch eine tatsächliche transzendente Macht darstellte, während es bei Jung eine reine psychologische Funktion ist, zufolge der biologischen Auffassung von der Persönlichkeitsentwicklung als Selbstregulierung.

Scharf zugespitzt auf ein einziges Werk und auf eine einzige Erscheinungsform des Doppelgängertums ist R. MÜHLHERS Arbeit „Liebestod und Spiegelmythos in Hoffmanns Märchen Der goldene Topf“⁶⁰. Der erste Teil ist von geringer Bedeutung für das Doppelgängermotiv. Auch der zweite Teil stellt keine direkten Beziehungen zu diesem Thema her, denn der Spiegel ist hier nicht als Mittel zur Spiegelung des eigenen Ich und somit als Erzeuger des Doppelgängers gedacht, als vielmehr als Zauberspiegel, der nicht die Realität, sondern die Idealität reflektiert. Ein Anklang an das Doppelgängerproblem ist allerdings in der Hinsicht im „Goldenen Topf“ gegeben, als der Spiegel hier zwar nicht das reale, wohl aber das ideale Ich, d. h. den Traum des Ich spiegelt.

Ähnlich wie OCHSNER untersucht A. GLOOR in seiner Arbeit „E. T. A. Hoffmann, der Dichter der entwurzelten Geistigkeit“⁶¹ das Verhältnis von bewußten und unbewußten Seeleninhalten. Das Bewußtsein nennt er ein Netz von Gegensatzpaaren. Wenn das Bewußtsein sich vom Unbewußten emanzipiert, wird der Geist aus dem Mutterboden der Seele entwurzelt, dann spaltet sich die unbewußte Seele in bewußte Teilseelen, in Doppelgänger. Im weiteren wirft der Verfasser die Frage der Schuld durch Individuation, d. h. durch Vereinzelung des Ich, für diesen ganzen Problemkomplex der entwurzelten Geistigkeit auf. Wie die meisten Hoffmannforscher berührt auch GLOOR die Wechselbeziehung zwischen Hoffmanns Leben und seinem Werk, insbesondere was die Problematik der Liebe betrifft. Es folgt eine Untersuchung des Wahnsinns in seinen verschiedenen Erscheinungsformen als dichterisches Motiv, das sich ja in manchem mit dem Doppelgängermotiv berührt. Schließlich wird Hoffmanns Verhältnis zur Natur geklärt, d. h. die Reflexbeziehung zwischen Natur und menschlicher Seele.

Zu nennen ist noch die 1957 erschienene Dissertation von O. NIPPERDEY

⁶⁰ ZfdPh 67 (1942).

⁶¹ Diss. Zürich 1947.

„Wahnsinnsfiguren bei E. T. A. Hoffmann“⁶², die auch wiederum unter einem bestimmten Aspekt zum Motiv des Doppelgängertums Stellung nimmt.

Von neueren Arbeiten ist zu erwähnen H.-G. WERNER: „E. T. A. Hoffmann. Darstellung und Deutung der Wirklichkeit im dichterischen Werk“⁶³. Auf S. 82/83 wird das Doppelgängermotiv behandelt. WERNER, der hauptsächlich die „Elixire“ berücksichtigt, kommt zum Schluß: „Die Darstellung des Schicksalsgedankens, die Verwendung des Doppelgängermotivs, die Betonung des Schauerlichen, alles dieses wurde einer künstlerischen Absicht dienstbar gemacht: Die Wirklichkeit, die Gesetze des gesellschaftlichen Lebens sollen als unerkennbar erscheinen; den Schrecken und Gefahren des Daseins steht der Mensch hilflos gegenüber; er ist seinem Schicksal ausgeliefert. Hoffmann, der sich dem dauernden Zwang bestimmter gesellschaftlicher Bedingungen ausgesetzt fühlte und sich außerstande sah, handelnd auf diese Bedingungen seines Lebens einzuwirken, deutete die Triebkräfte menschlichen Tuns und gesellschaftlichen Geschehens im metaphysischen Sinne.“

Überblickt man die Hoffmannforschung im gesamten, so läßt sich folgendes feststellen: Es gibt zwar nur wenig Untersuchungen, die voll und ganz dem Doppelgängermotiv in all seinen Auswirkungen gewidmet sind; andererseits ist die ganze Forschungslage und vor allem ist schon Hoffmanns Werk selber so angelegt, daß beinahe jede Beschäftigung mit Hoffmann den oder jenen Faden des Doppelgängertums in der oder jener Form aufgreift und somit in ein Randgebiet der Doppelgängerforschung hineinragt. Im übrigen möge der bibliographische Anhang berücksichtigt werden.

Nach diesem Überblick der Forschung über das Doppelgängermotiv im allgemeinen, der Dostojewskij- und Hoffmannforschung im besonderen auf diesem Gebiet, stellt sich naturgemäß die Frage nach Arbeiten im komparatistischen Bereich.

Hoffmann und Dostojewskij sind wenig miteinander verglichen worden, und wenn dies überhaupt geschah, so meistens auf dem Umweg über den Vermittler Gogol'. Es gibt wohl eine ganze Anzahl von Abhandlungen, welche die beiden Dichter nebeneinander nennen. In der Hauptsache sind es Untersuchungen über Dostojewskij, die bei irgendeiner bestimmten Frage auf Hoffmann zurückgreifen; es handelt sich dabei aber mehr um parallele Erwähnungen als um einen folgerichtig durchgeführten Vergleich der beiden Dichter. Die Arbeiten von O. RANK¹⁶ und A. CEJTLIN³⁷, von denen oben die Rede war, gehören in diese Richtung. Ebenso die Abhandlung von J. E. PORITZKY¹⁷ und ganz besonders der Aufsatz von D. ČYŽEVŠKYJ⁶⁴, bei dem, wie oben ausgeführt wurde, der Vergleich nicht im Allgemeinen stecken bleibt, sondern für einige bestimmte Fragen (z. B. Phänomen des Glanzes oder Motiv der Verdrängung) bis in alle Einzelheiten ausgearbeitet ist. Zu nennen wäre an dieser Stelle noch die Untersuchung von P. BRICILLI³¹, in der die Vermittlerrolle von Gogol' besonders stark hervortritt, speziell was Symbole und Formeln des Doppelgängertums, wie Maske, Automate, Marionette, betrifft.

Durchgehend durchgeführt ist der Vergleich von Hoffmann und Dostojewskij in der Arbeit des bekannten Dostojewskijforschers L. GROSSMAN: „Gofman, Bal'-

⁶² Diss. Köln 1957.

⁶³ Weimar 1962 (Beiträge z. dt. Klassik 13. Hrsg. H. HOLTZHAUER und K.-H. KLINGENBERG).

⁶⁴ D. ČYŽEVŠKYJ: K probleme Dvojnika. In: O Dostoevskom. Sbornik statej pod red A. L. BEMA. Bd. 1, Prag 1929.

zak i Dostoevskij“⁶⁵, allerdings ohne daß besonderes Augenmerk auf das Motiv des Doppelgängers gerichtet wäre. Der Verfasser baut seinen Vergleich auf zwei Hauptfaktoren auf: Erstens sieht er die Ähnlichkeit der beiden Dichter in der Beschäftigung mit analogen Menschentypen, zweitens in ihrem äußerst starken Interesse für die Nachtseiten des Lebens. Was den ersten Punkt betrifft, so faßt GROSSMAN alle die mannigfachen Charaktere im Werk von Hoffmann und Dostojevskij schematisch in vier männliche und zwei weibliche Gestaltengruppen zusammen. Bei den Männern nennt er pathologische Typen, die eine Hauptgruppe bilden, kleine Beamte, weise, heilige Greise und Übermenschen, die bei beiden Dichtern eine überragende Rolle spielen, wenn nicht zahlen- so doch bedeutungsmäßig. Die Frauen teilen sich nach dualistischem Prinzip, grob gesagt, in dämonische Verführerinnen und reine sanftmütige Engel auf. Auf diesem dualistischen Prinzip basiert auch die Doppelliebe der meisten Helden von Hoffmann und Dostojevskij. — Was die Nachtseiten des Lebens betrifft, so erwähnt der Verfasser beider Dichter Interesse für das Pathologische, das vom Wunderbaren oft kaum zu unterscheiden ist, für Geister und Dämonen, für Alpträume, Halluzinationen und alle Formen von Wahnsinn. Der Doppelgänger speziell wird nicht erwähnt. Zusammenfassend wird auf Hoffmanns Verarbeitung durch Dostojevskij hingewiesen, auf das Erscheinen des romantischen Gedanken- und Motivgutes in einer neuen modernen Form.

Die jüngste Arbeit, die einen umfassenden Vergleich zieht zwischen E. T. A. Hoffmann und Dostojevskij, ist CH. E. PASSAGES Abhandlung „Dostoevski the Adapter. A Study in Dostoevski's Use of The Tales of Hoffmann“²². Wie man bereits dem Titel entnehmen kann, handelt es sich dabei um eine Studie über die Einflüsse Hoffmanns in Dostojevskijs Werk. Somit stellt hier die Gegenüberstellung Hoffmann — Dostojevskij, im Gegensatz zur vorliegenden Arbeit, einen historischen Vergleich dar. Der Autor geht von Dostojevskijs Gesamtwerk aus und stellt von da die Bezüge zu Hoffmann her. Das erste Kapitel ist dem „Doppelgänger“ gewidmet; anschließend werden die anderen Werke Dostojevskijs in chronologischer Reihenfolge behandelt, wobei jeweils die einzelnen Linien, die von Hoffmann herkommen, fixiert werden. Ausführlich ist vor allem Dostojevskijs Frühwerk, d. h. sein Schaffen vor der Katorga, dargestellt. Dagegen fällt das geringe Interesse für die reifen Spätwerke, wie „Der Idiot“, „Der Jüngling“ und „Die Dämonen“, auf. Die Hoffmanninflüsse sind hier bedeutend geringer. Eingehend untersucht PASSAGE das Verhältnis der „Elixire des Teufels“ zu den „Brüdern Karamazov“, wobei besonderes Augenmerk auf das Verhältnis Medardus einerseits, Aleša und Ivan Karamazov andererseits gerichtet ist. In einem Schlußkapitel gibt PASSAGE einen Ausblick auf die Hoffmanntradition in Rußland vor Dostojevskij. Es folgen drei Tabellen, die in chronologischer Reihenfolge zuerst Hoffmanns, dann Dostojevskijs Werk festhalten; den Schluß bildet eine Gegenüberstellung der Werke beider Dichter mit jeweiliger kurzer Angabe, welche Motive miteinander verwandt sind, wobei der Autor allerdings das Gesamtwerk Dostojevskijs etwas zu stark, und daher einseitig, unter dem Gesichtspunkt der Einflußfrage gesehen hat.

Als Nachtrag möge hier vermerkt werden, daß zu dem Zeitpunkt, als meine Arbeit bereits in Druck gegangen war, noch ein weiteres Werk CH. E. PASSAGES

⁶⁵ Sofija (1914) Nr. 5, S. 87–96.

erschienen ist, welches in einem seiner neun Kapitel wiederum zur Beziehung Hoffmann — Dostojewskij Stellung nimmt⁶⁶.

Im großen und ganzen stellt diese neueste Abhandlung eine Erweiterung der früheren Untersuchung desselben Autors dar, wobei das Gewicht, wie schon der Titel aussagt, von Dostojewskij auf die anderen russischen Autoren, die von Hoffmann beeinflusst waren, verschoben ist. Man könnte somit sagen, daß das Schlußkapitel von „Dostoevski the Adapter“ (Ausblick auf die Hoffmanntradition in Rußland vor Dostojewskij) zu dieser neuen Studie überleitet, wo die früheren kurzen Andeutungen wesentlich erweitert, ausgebaut und zum Hauptgegenstand der Untersuchung gemacht sind.

Der Autor verfolgt wie im ersten Buch, so auch hier das chronologische Prinzip: Ausgehend von allgemeinen deutschen Kultureinflüssen behandelt PASSAGE eine lange Reihe von russischen Dichtern, die mehr oder minder in Hoffmanns Bann standen.

Das achte Kapitel, das Dostojewskij gewidmet ist und somit den einzigen Teil dieses Buches darstellt, der sich mit unserem Thema berührt, liefert gegenüber PASSAGES erster Studie „Dostoevski the Adapter“ nichts Neues. Wie der Autor sowohl im Vorwort, wie auch zu Beginn dieses Kapitels selbst betont, bringt es auf knapp 25 Seiten lediglich die kurz zusammengefaßten Schlußfolgerungen, sozusagen das konzentrierte Endprodukt der früheren Untersuchung. Dieses Kapitel sollte das Haupt- und Schlußkapitel, gewissermaßen den Höhepunkt des ganzen Werkes bilden. Doch wie der Autor darlegt, wurden die Ausführungen zu umfangreich und detailliert, so daß er die Dostojewskij betreffenden Untersuchungen gesondert bereits 1954 als Monographie herausgab. — Gegenüber der ersten Studie neu wäre hier lediglich der Zusammenhang, in den Dostojewskijs Schaffen hineingestellt ist, sozusagen die historische Perspektive, aus der gesehen Dostojewskij als der größte und bedeutendste Hoffmannist Rußlands erscheint. Wie in der 1954 veröffentlichten Untersuchung liegt hier das Hauptgewicht auf Dostojewskijs Frühwerk vor der Katorga und den „Brüdern Karamazov“.

In einem abschließenden Kapitel versucht PASSAGE zusammenfassend den russischen Hoffmannismus als literarische und kulturelle Bewegung in seinem historischen Ablauf noch einmal generell zu fixieren und Methode und Praxis der Hoffmannaneignung in Rußland herauszuarbeiten, wobei er die Hauptmotive in Hoffmanns Werk in ihrem Einflußverhältnis zur russischen Literatur untersucht. Ein besonderer Platz ist auch hier Dostojewskij eingeräumt, dessen Verfahren, Hoffmanns Einflüsse und Motive eigenständig zu verarbeiten, mit demjenigen der anderen russischen Dichter verglichen wird.

Wie PASSAGES erstem Buch, so sind auch dieser Arbeit 3 Tabellen nachgeschickt: Hoffmanns Werk in chronologischer Reihenfolge, russische Übersetzungen Hoffmanns und von Hoffmann beeinflusste Werke russischer Autoren in chronologischer Reihenfolge und schließlich Hoffmanns Werke mit detaillierter Angabe, wo die entsprechenden Motive in der russischen Literatur anzutreffen seien.

Soweit die Vergleichsforschung zu Hoffmann und Dostojewskij. Wenn in der vorliegenden Studie nun versucht worden ist, das Schaffen dieser beiden Dichter unter einem bestimmten Gesichtspunkt, dem des Doppelgängers, einander gegenüberzustellen und die gemeinsamen und trennenden Züge daran herauszuarbeiten, so geschah dies aus der Überlegung heraus, daß sich dieses Motiv, meiner

⁶⁶ CH. E. PASSAGE: *The Russian Hoffmannists*. Den Haag 1963 (Slavistic Printings and Reprintings 35).

Ansicht nach, wie kein anderes dazu eignet, das Werk beider Dichter zu zentrieren und auf einen Nenner zu bringen. Von diesem einen großen Motivkomplex gehen strahlenförmig viele andere Einzelthemen aus, die bei Hoffmann und Dostojevskij sehr verschiedene Formen annehmen können. Geht man aber bei diesem ganzen Formenreichtum jeweils vom Doppelgängermotiv aus, so läßt sich zwischen Hoffmann und Dostojevskij immer eine Beziehung schaffen.

Problemstellung

Aufgabe der vorliegenden Arbeit ist es, anhand des Lebenswerkes von zwei so verschiedenartigen und doch im letzten wieder zusammentreffenden Dichtern das Motiv des Doppelgängers in seiner Vielschichtigkeit und Mannigfaltigkeit aufzudecken.

Zunächst einmal muß der Begriff des Doppelgängers überhaupt erläutert und fixiert werden. Die Definition ist einfach und doch auch wieder kompliziert, wie die Umschreibung fast jeder Lebenserscheinung. Der Doppel-Gänger resultiert aus der Ich-Verdoppelung an sich — sei es optisch, als Spiegelbild, Schatten, Büste usw. oder gar schon losgelöst vom eigenen Ich als selbständige seelisch-körperliche Einheit — sei es akustisch, als Echo der eigenen Stimme. Die Verdoppelung einer Einheit ist aber undenkbar ohne deren Spaltung; und so schließt die Ich-Verdoppelung auch schon immanent eine Ich-Spaltung in sich ein — sei es als simultane Bewußtseinsentzweigung, wobei zwei verschiedene Bewußtseinsstrukturen im selben Ich gleichzeitig nebeneinander existieren — sei es als sukzessive Aufeinanderfolge von zwei abgetrennten, sich völlig fremden Bewußtseinsformen im gleichen Menschen. Jedenfalls wird beim Auftreten eines Doppelgängers das einheitliche, intakte Persönlichkeitsbewußtsein des Menschen, die lückenlose Kontinuität des Ich und seine Identität unterbrochen, wenn nicht geradezu vernichtet. Das Motiv des Doppelgängers rührt an die innersten Wurzeln der menschlichen Existenz, ist durch ein unsichtbares Band mit wichtigen Seinsproblemen verbunden.

Das gilt im besonderen für das Auftreten des Phänomens als literarisches Motiv. Der Mensch, und vor allem der Dichter, der in seinem Werk sein eigenes Ich spiegelt, hat unumgänglich etwas Narzißtisches an sich. Nicht umsonst bekennt Fr. Wilhelm Schlegel: „Dichter sind doch immer Narzisse“, oder etwa Thomas Mann: „Liebe zu sich selbst ist immer der Anfang eines romanhaften Lebens . . . denn nur wo das Ich eine Aufgabe ist, hat es einen Sinn zu schreiben.“ Derselben Ansicht ist Hebbel: „Niemand schreibt, der nicht seine Selbstbiographie schriebe.“

Vorerst wurzelt das Doppelgängermotiv in einer dualistischen Weltanschauung, in einem dialektischen Erfassen des Weltganzen. Jeder Dichter, den dieses Problem erregt hat, war beherrscht von dualistischer Lebensempfindung. Das ganze Sein zerfällt für den Dualisten in eine Menge von unversöhnlichen Gegenpolen, die in stetem erbittertem Kampf miteinander liegen. In verschiedenen Gebieten, auf verschiedensten Stufen und Ebenen sind diese ewigen, unüberbrückbaren Gegensätze anzutreffen: Der allumfassende kosmische Kampf von Gut und Böse, Geist und Materie, Freiheit und Unfreiheit, Ideal und Wirklichkeit, Poesie und Prosa, Freude und Leid eröffnet eine lange Reihe nicht endenwollender Gegensätze. Zu jedem Ding läßt sich sein Gegending denken — zu jedem Gedanken der Gegengedanke — zu jedem Ich das Gegen-Ich: der Doppelgänger. Diese Dualität alles Seienden kommt nirgends deutlicher und eindringlicher zum Ausdruck als in dem Kampf von Gott und Teufel (dem absolut Guten und dem absolut Bösen) um die Seele des Menschen.

Und weil der Mensch allgemein dazu neigt, sich selbst für gut und makellos auszugeben, so schiebt er all das Böse, Schlechte und Niedrige aus sich heraus

auf sein abgespaltenes Ich, seinen Doppelgänger, der dadurch folgerichtig zum Negativum, zum Zerrbild des gesäuberten, gehobenen Ich wird. Aus dieser Situation entsteht die Urangst, vielleicht das ursprünglichste aller menschlichen Gefühle: Angst vor der eigenen Schuld, Angst vor der eigenen Vergangenheit, Gewissensangst, schlechthin die Angst vor dem Bösen in uns selbst. So ins Extreme gesteigert kann der Doppelgänger als Verkörperung des absolut Bösen überhaupt auftreten, als Satan. Da außerdem der Doppelgänger als Zerstörer des Individualbewußtseins, also des eigentlichen Ich, auftritt, ist eine ausgeprägte Todesangst mit ihm verbunden, Angst vor der Zersetzung der Persönlichkeit, Existenzangst im eigentlichen Sinne.

Daher wird der Doppelgänger in der Einsamkeit geboren, mit Vorliebe in dunkler, einsamer, unheimlicher Nacht; er scheut das Tageslicht, das gesellige Leben. Innerlich vereinsamte, im Finsternen herumirrende Seelen erzeugen den Doppelgänger aus ihrem Einzelgängertum heraus. So ist das Doppelgängermotiv organisch mit dem Außenseiterproblem verquickt. Sowohl die Dichter, wie auch ihre Helden, die von Doppelgängern gequält werden, sind häufig introvertierte, verschlossene, asoziale Naturen; sie verkriechen sich in ihre eigene Schale, leben außerhalb der gemeinmenschlichen Wirklichkeit, pflegen nur Umgang mit sich selbst; doch diese morbide Atmosphäre der Abkapselung rächt sich bitter durch die Zersetzung der Persönlichkeit, durch das Verfolgt-, ja Gepeinigtwerden vom Doppelgänger.

So verschiedenartig Hoffmann und Dostojewskij in ihrer Ausgangssituation, in ihrer Aussage, ja selbst in ihrem Endstreben auch sein mögen, sie treffen sich doch anderseits in manchen gerade für das Doppelgängerproblem wichtigen Gedankengängen und Anschauungen, vor allem in ihrem übermäßigen, ja beinahe pathologischen Interesse für die Nachtseiten der menschlichen Seele. Bei beiden wird das Unbewußte zum Gegenstand ihrer Kunst, zur Haupttriebfeder der Entwicklung des Helden. Dieser trägt denn auch meist psychisch abnorme Züge, die sogar an die Grenze des Wahnsinns führen können, was oft in Alpträumen und Schreckbildern aller Art zum Ausdruck kommt. Beide fasziniert ihr ganzes Leben hindurch das Rätsel des menschlichen Daseins, das Irrationale, der letzte nie aufzulösende Rest unserer Existenz. So bekennt schon der achtzehnjährige Dostojewskij:

„Čelovek est' tajna. Ee nado razgadat', eželi budeš' ee razgadyvat' vsju žizn', to ne govori, čto poterjal vremja. Ja zanimajus' etoj tajnoj, ibo choču byt' čelovekom.“¹
Diese Zeilen könnten als Motto über Dostojewskijs gesamtes Werk gesetzt werden.

Wie bei Dostojewskij so hat auch bei Hoffmann einzig und allein das seelische Geschehen einen Eigenwert. Beide kennen absolut kein lyrisches Innewohnen in der Natur; die Natur, wie auch alles Übrige, ist höchstens Funktion eben dieses alles andere beherrschenden seelischen Geschehens. Alles ist auf das Ich zugespitzt: Es ist eine eigene Welt für sich, voller Wunder, Rätsel und Geheimnisse, ein Himmel und Hölle umfassender Kosmos. Nicht umsonst spricht Hoffmann vom „Phantom unseres eigenen Ichs, dessen innige Verwandtschaft und dessen tiefe Einwirkung auf unser Gemüt uns in die Hölle wirft oder in den Himmel verzückt“².

¹ „Der Mensch ist ein Geheimnis. Man muß es ergründen; wenn du auch dein ganzes Leben damit verbringst, es aufzulösen, so sage nicht, du habest deine Zeit umsonst verloren. Ich beschäftige mich mit diesem Geheimnis, denn ich will Mensch sein.“

² H. 3, 32 (Der Sandmann).

Es kann uns daher auch nicht in Erstaunen setzen, daß solche das Innere des Menschen verabsolutierende Naturen sich gewissermaßen in ihrem selbstgeschaffenen Traumland von der Außenwelt abkapseln, was, wie schon erwähnt, einen günstigen Boden für Doppelläuferphantasien bildet, die sogar in Halluzinationen ausarten können; ganz besonders dann, wenn bereits ein stark dualistisches Weltempfinden besteht, wie dies bei Hoffmann und Dostojewskij der Fall ist. Dostojewskij spricht denn auch folgenden tiefen Gedanken in seinem vielleicht reifsten und gewichtigsten Werk aus: „Tut d'javol s Bogom boretsja, a pole bitvy — serdca ljudej.“³ Dieses Ringen künstlerisch zu gestalten ist ein Hauptanliegen der beiden großen Dichter. Wo aber die Seele als eine Walstatt zweier feindlicher Gewalten zum Hauptziel künstlerischer Gestaltung wird, da ist auch schon ihre Spaltung und Entzweiung nicht mehr fern.

Noch auf einen wichtigen Punkt sei hier aufmerksam gemacht, der für beide Dichter höchst charakteristisch ist: Das Ineinandergreifen von geradezu „bürgerlichem“ Realismus und romantischer Phantastik ist besonders ein Hauptkennzeichen Hoffmanns, dem „die Gespenster entgegenwinken aus jeder chinesischen Teekanne und jeder Berliner Perücke“. Er war überzeugt, „daß die Basis der Himmelsleiter, auf der man hinaufsteigen will in höhere Regionen, befestigt sein müsse im Leben, so daß jeder nachzusteigen vermag“⁴. Diesem seinem „Hange, das Märchenhafte in die Gegenwart, in das wirkliche Leben zu versetzen“⁴ bleibt Hoffmann immer treu, dem „sich mitten in der Alltäglichkeit der wunderbarste Zauber erschloß“⁴.

Dostojewskij, auf den Hoffmann zwar auch direkt⁵, vor allem aber auf dem Umweg über Gogol' eingewirkt hatte⁶, läßt diese Doppelspurigkeit des Irrational-Geheimnisvollen und des Prosaisch-Alltäglichen auf seine persönliche Art von neuem entstehen:

„Eta obstanovka, eta zaikajuščajasja arija iz Ljučii, eti polovye v russkich do nepriličija kostjumach, etot tabačiče, eti kriki iz bil'jardnoj — vse eto do togo pošlo i prozaično, čto graničit počti s fantastičeskim.“⁷

Das Traumhaft-Irreale entkleidet Dostojewskij des typisch Hoffmannschen Irrlichts der Skurrilität und setzt an dessen Stelle das Dämmerhafte halluzinatorischer Erscheinungen. So kann es zum Beispiel leicht geschehen, daß man mitten im alltäglichen Getriebe einer modernen Großstadt seinem eigenen furchterregenden Doppelläufer begegnet⁸. Die Erkenntnis, „daß die Natur gerade beim Abnormen

³ D. 12, 130 (Brat'ja Karamazovy). „Da ringt Satan mit Gott, und der Kampfplatz — das ist der Menschen Herz.“

⁴ H. 7, 85, 86 (Die Serapionsbrüder III., 5. Abschnitt).

⁵ S. insbes. Tagebuch- und Briefstellen, z. T. auch Werke:

a) Br. an seinen Bruder Michael, Petersburg, 1. Jan. 1840 D.-Br. 1, 57.

b) D. 2, 21 (Belye noči).

c) F. M. Dostojewski: Petersburger Träume. München 1923. S. 124, 155, 156.

d) D. 7, 461 (Besy).

⁶ Über das Verhältnis Gogol'—Dostojewskij s. V. V. ZEN'KOVSKIJ: Gogol' i Dostojewskij. In: O Dostojevskom. Sbornik statej pod red. A. L. BEMA. Bd. 1, Prag 1929. S. 65—76. Vgl. ferner: A. L. BEM Gogol' i Dostojewskij. In: Sbornik statej pod red. A. L. BEMA. Bd. 3, Prag 1936. S. 125—163.

⁷ D. 8, 279 (Podrostok).

„Diese Umgebung, diese stotternde Arie aus Lucia, diese Kellner in russischer Tracht, die schon beinahe unanständig anmutet, dieser Tabakqualm, diese Schreie aus dem Billardzimmer — dies alles ist dermaßen trivial und prosaisch, daß es beinahe schon an das Phantastische grenzt.“

⁸ D. 1, 169 (Dvojnik).

Blicke vergönne in ihre schauerlichste Tiefe⁹, läßt den Dichter herabsteigen in die geheimsten Gründe der menschlichen Seele. NOVALIS brachte Krankheit und Sünde auf einen Nenner, indem er beide als Transzendenzen bezeichnete¹⁰. Aus einem ähnlichen Gefühl heraus ist wohl das brennende Interesse Hoffmanns¹¹ und Dostojewskijs für diese Phänomene zu erklären. Neben dem rein Krankhaften ist es nämlich die Sünde als transzendente Wirklichkeit, die beide in ihrem ganzen künstlerischen Schaffen äußerst stark beschäftigt: die Sünde, als das Absolut-Böse, das langsam Macht gewinnt über den Menschen und ihn in furchtbare Schuld verstrickt. Doch je grauenvoller die Sünde, je tiefer der Fall, desto inniger und stärker auch die Sehnsucht nach Erlösung; dies erkennt Hoffmann in seinen „Elixieren des Teufels“ und nicht minder Dostojewskij, dessen gesamtes Werk von diesem Grunderlebnis durchdrungen ist. Das qualvolle Bewußtwerden der eigenen Sünde und die tiefwurzelnde Sehnsucht nach Erlösung, das sind wiederum die beiden das menschliche Sein bestimmenden Urkräfte des Gut und Böse, die als Emanationen des Bewußtseins sich vom Ich loslösen und als selbständige Wesen dem Menschen entgentreten können. Das verkörperte schlechte Gewissen als Bewußtsein der eigenen Schuld wird auf diese Weise zum „gespenstischen Doppelgänger, der emporkeimt aus den Blutstropfen der zerrissenen Brust“¹².

Wie wir sehen, sind alle die angedeuteten Problemkomplexe miteinander innigst verbunden: die Zuspitzung des Interesses auf die menschliche Seele und deren unbewußte Nachtseiten, das Irrational-Phantastische inmitten des alltäglichen Lebens, die kosmische Dualität von Gut und Böse sowie die transzendente Wirklichkeit der Sünde, dies alles führt uns unweigerlich auf das Doppelgänger-motiv zurück, welches anhand von Dostojewskijs und Hoffmanns Werk zu ergründen und in die großen und umfassenden Literatur- und geistesgeschichtlichen Zusammenhänge einzuordnen denn auch das Ziel dieser Untersuchung ist. Der Doppelgänger als literarisches Phänomen kann nämlich sowohl von form- als auch von motiv- und geistesgeschichtlichem Interesse sein.

⁹ H. 5, 71 (Der Einsiedler Serapion).

¹⁰ NOVALIS: Fragmente und Studien, XII, Nachlese 2, III. S. 369.

¹¹ Wie Novalis stellt Hoffmann diese beiden Mächte nebeneinander, indem er behauptet: „Nur geistige Krankheit – die Sünde macht uns untertan dem dämonischen Prinzip.“ (H. 3, 156 Das öde Haus). Vgl. ferner: „Wie eine physische Krankheit von jenem Gift erzeugt, brach die Sünde hervor.“ (H. 2, 271 Die Elixiere des Teufels).

¹² H. 9, 241 (Lebensansichten des Katers Murr).

ERSTER THEIL:
DOSTOJEVSKIJ

I. Der Doppelgänger im engeren Sinn: Krankheit, die zu Bewußtseinsspaltung führt

1. „Der Doppelgänger“

Beim „Doppelgänger“ ist es unbedingt notwendig, gleich von Anfang an eine klare Trennungslinie zwischen einer „psychiatrischen“ und einer „rein literarischen“ Betrachtungsweise zu ziehen. Psychiater wie OTTO RANK¹, N. E. OSIPOV² u. a. legen auf Grund ihrer medizinischen Kenntnisse dar, daß Dostojevskij im Charakter seines Goljadkin mit frappanter Intuition alle Symptome und Wesenszüge des typischen Paranoikers aufs genaueste getroffen hat. — Den Literaturhistorikern steht es jedoch nicht zu, in dieser heiklen Frage nach dem Wert der psychiatrischen Wahrheit eines literarischen Werkes zu urteilen, will man nicht in ein pseudowissenschaftliches Wiederholen fremder Behauptungen verfallen. — Unsere Aufgabe kann deshalb lediglich in der Beurteilung der künstlerischen Verwirklichung eines Seelendramas liegen, nicht aber in der Analyse der Krankheit an sich.

Im Falle des armen Beamten Goljadkin handelt es sich um „das Drama eines einsamen Menschen“³, eines „kleinen, komischen Heldchens“³, das die Kosten seines vergeblichen Strebens nach Emanzipation mit Wahnsinn zu bezahlen hat. Wir treffen in ihm eines jener im Alltag verlorenen, schüchternen Menschenkinder, die nicht imstande sind, das zu erreichen, was sie erstreben.

Interessant ist des Helden allmähliches Hineingleiten in den Wahn und dessen Vermengung mit der Realität, was vor allem auch schon für Gogol's Popriščin symptomatisch ist^{4 5}, wie denn Gogol' überhaupt ein Wegbereiter für den jungen Dostojevskij ist — im besonderen ein Vermittler Hoffmannscher Romantik. Auf dem Wege dieses langsamen und unmerklichen Verlustes eines einheitlichen, vollen Identitätsbewußtseins können wir bei Goljadkin einige Hauptstufen erkennen, die als Vorbereitungsstadien des endgültigen Doppelgängertums zu betrachten sind.

Vorstadien des Doppelgängertums

Noch ganz in die Sphäre des normalen Seins, des allgemein menschlichen Zustandes, gehört das Phänomen der Selbstgespräche, welchem immerhin bereits eine, zwar noch relativ harmlose, Spaltung des eigenen Ich in Ich — Du, d. h. die beiden Gesprächspartner, zugrunde liegt, die das Doppelgängertum vorbereitet. Goljadkin liebt es ungemein, in Ermangelung anderer Gesellschaft, mit sich selbst

¹ O. RANK: Der Doppelgänger. Imago, Leipzig-Wien, 3, 2 (1914) 97–164.

² N. E. OSIPOV: „Dvojniki. Peterburgskaja poema“ F. M. Dostoevskogo. In: O Dostoevskom. Sbornik statej pod red. A. L. BEMA. Bd. 1, Prag 1929. S. 39.

³ JULIUS MEIER-GRAEFE: Dostojewski der Dichter. Berlin 1926. S. 99.

⁴ G. 1, 377 ff (Zapiski sumasšedšego).

⁵ Auch viele von Hoffmanns Helden (vor allem in den „Nachtstücken“) schweben in einem seltsam exaltierten Zustand zwischen Wachen und Träumen, bis sie entweder in gänzliche Umnachtung fallen oder jedoch, den Teufelsspuk von sich schüttelnd, der Genesung froh entgegnen.

zu plaudern⁶, wobei er oft in der Bewertung seiner Person von einem Extrem ins andere fällt. Dieser rasche Wechsel von Minderwertigkeitsgefühlen zu Größenwahn zeugt von einem ambivalenten Verhältnis des Menschen zu seinem Ich, worauf wir bei der Behandlung der Namensymbolik im „Doppelgänger“ noch zu sprechen kommen.

Noch ein weiterer Zug schwebt ebenfalls an der Grenze zwischen normalem Verhalten und Abnormität: Zunächst birgt das Sichverkriechenwollen aus Schüchternheit und Scham an sich noch nicht unbedingt etwas Krankhaftes. Jeder beliebige Mensch erlebt es wohl einmal, daß er sich „versteckt“ und so tut „als habe er nicht gehört“⁷. Wenn sich jedoch dieses „In-den-Boden-Versinkenwollen“ dermaßen häuft, wie dies bei Goljadkin der Fall ist, so wirkt es doch irgendwie alarmierend und läßt uns aufhorchen⁸. Wenn Herr Goljadkin aber gar so tut, „als wolle er sich vor sich selbst verstecken, als wolle er am liebsten vor sich selbst fortlaufen“⁹, so weist ein solches Verhalten bereits unzweideutig auf eine Situation hin, in welcher der Held mit seinem Ich in Konflikt gerät. Ein solcher Wunsch setzt auch schon einen leichten Grad von Bewußtseinspaltung voraus, denn es sind logischerweise zwei Einheiten (d. h. zwei Ich) erforderlich, damit eines vor dem anderen sich verstecken oder ihm davonlaufen kann — eine beliebte Doppelgängersituation!

Von hier aus ist es nur noch ein kleiner Schritt zur bedeutendsten Stelle vor dem Auftreten des eigentlichen Doppelgängers selbst: Das „So-Tun, als habe man nichts gehört“ verschiebt sich unmerklich in ein „So-Tun, als wäre man ein anderer“¹⁰. Es handelt sich dabei um eine beginnende Emanzipation, die, in falsche Bahnen geleitet, zu einer Emanation des Ich wird. Den Wunsch, niemanden anzusehen und von niemandem erkannt zu werden, hat Goljadkin mit Gogol's Kovalev¹¹ gemeinsam — die Sehnsucht aber, ein anderer zu sein, mit Popriščin¹². Dieses Streben ist es denn auch, welches als Sprungbrett zum wirklichen, vom Ich schon völlig losgelösten Doppelgänger dient. Die Identitätsverwirrung, die nun einmal ihren Anfang genommen hat, ist nicht mehr rückgängig zu machen: Das Liebäugeln mit dem Gedanken, „einen anderen“ neben sich — oder an seiner Stelle — zu haben, der ihm zum Verwechseln ähnlich sieht, wird Goljadkin teuer zu stehen kommen. Dieser an sich noch relativ harmlose Wunsch erzeugt den Doppelgänger — den andern zum Verwechseln Ähnlichen —, der Goljadkin in Irrsinn und Umnachtung stürzt. Denn — dies ist sowohl Dostojevskijs wie auch Hoffmanns feste Überzeugung — man braucht den bösen, dunklen Mächten nur einen ganz kleinen Spalt breit seine Seele zu öffnen — und schon dringen sie ein mit unwiderstehlicher, verheerender Gewalt und reißen den Bestrickten erbarmungslos in den Abgrund.

Doch ganz ohne Kampf geht es dabei nicht ab: So ohne weiteres gibt auch ein schwacher Typus wie Goljadkin seine Einmaligkeit als unersetzbares, unteilbares Ich nicht auf. Zunächst fallen die überaus häufigen Beteuerungen Goljadkins auf, daß er ein „freier Mensch“ sei, „ein Mensch für sich“, der „niemanden etwas an-

⁶ D. 1, 189.

⁷ D. 1, 129.

⁸ D. 1, 153, 232, 257/58, 262, 273 usw. Solcher Beispiele könnte man Dutzende anführen.

⁹ D. 1, 163.

¹⁰ D. 1, 130. Vgl. dazu D. ČYŽEVSKYJ: K probleme Dvojnika. S. 14.

¹¹ G. 3, 3 ff (Nos).

¹² G. 1, 377 ff (Zapiski sumassšedšego).

gehe¹³ („Ja sam po sebe“ — „ich bin durchaus selbständig“)¹⁴. So wehrt sich der kleine Beamte mit letzter Kraft für sein reales, konkretes Ich, das ihm mehr und mehr unwiederbringlich entgleitet. Dem Zauberlehrling gleich, der die einmal in leichtsinniger Weise heraufbeschworenen bösen Mächte nicht mehr zu bannen vermag, versinkt auch Goljadkin immer mehr in den trüben Fluten seiner sich verwirrenden Seele. Unzählige Male hatte er gewünscht, unerkannt zu bleiben, ein anderer zu sein; — nun aber, da man ihn, wie ihm scheint, wirklich nicht mehr erkennt, für einen anderen hält, protestiert er in aufbrechender Angst, fordert sein in Auflösung begriffenes Ich mit beharrlicher Eindringlichkeit zurück^{15 16}.

Diesen Kampf um seine verblässende Individualität, welche von metaphysischen Mächten langsam unterminiert und ausgehöhlt wird, vermag ein charakter-schwacher Mensch wie Goljadkin nicht lange durchzustehen. Nach seinem für ihn so peinlichen und erniedrigenden Auftreten am Balle bei Olsufij Ivanovič hat er bereits allen Mut zur Verteidigung seiner labilen Persönlichkeit verloren¹⁷. Damit hat er auch schon die ontologische Stabilität seiner individuellen Existenz aufgegeben. Ja, er gibt sein Ich nicht nur auf in einem allzu ungleichen Kampf mit höheren Mächten, sondern er wünscht sogar selbst, sein Ich auszutilgen, aufzulösen in Nichts: „Gospodin Goljadkin ne tol'ko želal teper' ubezat' ot sebja samogo, no daže sovsem uničtožit'sja, ne byt', v prach obratit'sja.“¹⁸ Diese Stelle nun faßt alle die vielen analogen Aussprüche vom Sichverstecken, „In-ein-Mauseloch-Schlüpfen“, „In-den-Boden-Versinken“ usw. usw. mit erneuter, eindringlicher Intensität zusammen.

Weiter kann man eigentlich auf konkret-realer Ebene nicht mehr gehen: Alle die unzähligen Halböne, die fast nicht zu definierenden Zwischenstufen vom einheitlich geschlossenen Individualbewußtsein bis zu dessen völliger Auflösung sind hiermit durchlaufen. Diese vorerst noch rein geistigen, psychischen (also noch theoretischen) Identitätsverwirrungen und -verleugnungen, die in der imaginären Sphäre ihren Gipfel erreicht haben und nun aus dem blutleeren Raum der reinen Fiktion als metaphysische Mächte in die irdische Wirklichkeit hineinzuragen beginnen, müssen unvermeidlich zur einzig zwingenden Möglichkeit führen: zur realen Spaltung, oder besser gesagt Verdoppelung — zum Auftauchen des konkreten Doppelgängers von Fleisch und Blut. Dieser Doppelgänger, der vorerst noch als Phantom in Goljadkins Bewußtsein spukte, verdichtet sich nun plötzlich zur

¹³ D. 1, 153, 159, 165 usw. usw.

¹⁴ Diesen Satz kennt man Wort für Wort aus Gogol's Novelle „Die Nase“, in welcher aber die Nase, d. h. das abgespaltene Ich, diese Selbständigkeit für sich in Anspruch nimmt.

¹⁵ D. 1, 146.

¹⁶ Man beachte, wie geschickt Dostojewskij die Unbeholfenheit einer stotternden Sprache mit der stammelnden Beharrlichkeit der Zwangsideen zu verbinden weiß, die unablässig um den Ich-Komplex kreisen. Das eine wie das andere äußert sich in der sicher nicht zufälligen Wiederholung des so bedeutsamen Personalpronomens „ich“. — Auch die Häufung unbestimmter Wörter, vor allem von Pronomina, Adverbien, Präpositionen und Konjunktionen, wie z. B. „nekotoryj, neskol'ko, dovol'no, nečto, vpročem, očasti, kak-by, kak-to, čto-to“ usw., als Ausdruck der Unsicherheit Goljadkins gehört in diesen Bereich. Es ist in dieser Tendenz eine gewisse Anlehnung an den Stil Gogol's bemerkbar. Man denke ferner an die stammelnde Sprache des Unbewußten, d. h. des Doppelgängers, in Hoffmanns „Elixieren“ und „Doppeltgängern“.

¹⁷ D. 1, 162.

¹⁸ D. 1, 163.

„Herr Goljadkin wünschte jetzt nicht mehr bloß, vor sich selbst davonzulaufen, nein, er hatte den Wunsch, sich ganz und gar zu vernichten, nicht mehr zu sein, zu Staub zu werden.“

konkreten, selbständigen Persönlichkeit, konsolidiert sich zur sinnlich-wahrnehmbaren Form — dem Dampfe gleich, der bei einer bestimmten Abkühlungstemperatur seinen Aggregatzustand verändert und zunächst als greifbares Wasser, dann gar als festgefrorenes Eis zutage tritt. Im Falle des Doppelgängers ist es im Gegenteil der Erhitzungsgrad von Goljadjkins Gehirn, die anschwellende Gefühlsintensität seines ganz auf Angst ausgerichteten Seelenlebens, die den Übertritt des Doppelgängers aus der reinen Idee in die Welt der Dinge fördern. In diesem schwebenden Moment des Übergangs der Idee in die empirisch erfassbare Sphäre ist das eigenartige Ineinanderweben des Phantastischen und der Wirklichkeit besonders deutlich. Es ist auch der Augenblick, in welchem die psychische Realität ein Übergewicht bekommt über die physische, tatsächliche, ohne sich jedoch vollständig von dieser letzten zu lösen. Diese Doppelbödigkeit, dieses schwebende Hin-und-Hergeleiten zwischen den zwei Welten ist es auch, was auf den Leser einen ungemeinen Reiz ausübt — ein Zug, der, wie wir sehen werden, für Hoffmann noch kennzeichnender ist als für Dostojewskij.

Die äußeren Gegebenheiten

Das neblige, phantomhafte Petersburg bildet im zitternden Zwielicht seiner Dämmerstunden, im phantastisch schimmernden, nassen Grau seiner Granitbauten den geeigneten Hintergrund für diese „gewöhnlich-ungewöhnliche“ Geschichte. Alle wichtigsten Werke Dostojewskijs spielen sich zum größten Teil in der vom ertümlichen Landboden entwurzelten Großstadt-Atmosphäre ab, welche oft mit minutiöser Genauigkeit bis in alle Einzelheiten beschrieben wird. Doch an sich hat dieses hektische Großstadt-Milieu, wie überhaupt alle äußeren Gegebenheiten — wie z. B. die Natur, in den wenigen Fällen, wo sie überhaupt zur Geltung kommt — s. o. S. 41 —, absolut keinen selbständigen Eigenwert. Die platten, realen Tatsachen sind nur ihres hintergründigen Sinnes wegen so ausführlich beschrieben^{18a}; sie behaupten ihre Daseinsberechtigung lediglich in ihrer Bezogenheit auf das seelische Geschehen des Menschen. Daraus entwickelt sich eine tiefgreifende Symbolik, auf welche man im folgenden noch zurückkommen wird.

Diese nicht uninteressante Tatsache tritt im vorliegenden Werk mit besonderer Deutlichkeit in der Funktion des Wetters zutage: Durch seine intensive Wirkung auf die menschliche Seele, als Träger verinnerlichter, in Beziehung zum Menschen stehender Epitheta — wie grauenvoll, unheimlich, weinerlich, trostlos usw. — wird das Wetter, zunächst ein rein physisches Phänomen, zu einer metaphysischen Macht, welche Goljadjkins Bewußtseinspaltung zum Durchbruch verhilft und den gespenstischen Doppelgänger aus dem Petersburger Nebel hervorzaubert^{19 20}.

^{18a} Vgl. hierzu D. ČYŽEVSKYJ: K probleme Dvojnika. S. 13.

¹⁹ D. 1, 162, 163, 165, 259 usw.

²⁰ Die Wettersymbolik im Zusammenhang mit dem Doppelgängermotiv spielt auch bei Gogol' und E. T. A. Hoffmann eine große Rolle: Gogol': Der Mantel.

Hoffmann: Lebensansichten des Katers Murr (H. 9, 149–151). Der unheimliche Gast (H. 7, 89, 90). Die Brautwahl (H. 7, 24 ff). Die Abenteuer der Silvester-Nacht (H. 1, 246). Klein Zaches (H. 4, 139).

Das Auftreten des eigentlichen Doppelgängers

Der Doppelgänger tritt Goljadkin nicht mit einem Mal klar erkenntlich von Angesicht zu Angesicht gegenüber: Zunächst noch als ein Unbekannter taucht er aus der Finsternis auf, erweckt ein unangenehmes Gefühl, entfernt sich alsdann — taucht am anderen Straßende wieder aus dem Nebel empor, noch als ein anderer, Fremder, hinterläßt ein sich steigerndes unbestimmtes Angstgefühl — verschwindet von neuem, irrt zwielichternd durch die verlassenen Gassen Petersburgs, auf Schritt und Tritt seinem Prototyp Goljadkin begegnend, ihn narrend und schreckend — bis er schließlich, sich mehr und mehr verdichtend und konkretisierend, als der Doppelgänger katexochen dem beinahe von Sinnen gekommenen Beamten erbarmungslos gegenübertritt, um nie mehr von seinen Fersen zu weichen^{21 22}.

Die psychologische Gewißheit des Unheils und damit die Spannung steigert sich mit jedem Satz²³. Mit jedem Satz wird eine kleine, verzweifelte Hoffnung Goljadkins, es könnte doch alles Zufall sein, „daß sich alles ganz bestimmt noch zum besten wenden würde“²⁴, zunichte gemacht. Die Kreise ziehen sich enger und enger zusammen — bis es schließlich kein Entrinnen mehr gibt: „Neznakomec sidel pered nim, tože v šineli i v šljape, na ego že posteli“²⁵. . . Nočnoj prijatel' ego byl ne kto inoj, kak on sam, — sam gospodin Goljadkin, drugoj gospodin Goljadkin, no soveršenno takoj že, kak i on sam, — odnim slovom, čto nazywaetsja, dvojniki ego vo vsech otnošenijach.“²⁶

Hier haben wir auch gleich schon die vollendete Definition des Doppelgängers, wie er Dostojevskij vorschwebte.

Bedeutung und Auswirkungen des Doppelgängertums

Einmal emporgetaucht aus Nacht und Dunkelheit, aus undurchdringlichem Nebel, aus den aufgeweichten, schmutzigen Schneemassen — was, wie mir scheint, alles zusammen das heillose Chaos in Goljadkins Seele symbolisiert —, einmal losgelöst als formvollendete Einheit von Goljadkins eigenem Ich, wird dieser Doppelgänger Goljadkin nie mehr ganz verlassen. Wie an einem unsichtbaren elastischen Band folgt er dem Unglücklichen überall hin: bürgert sich im Amt von Goljadkin ein, schleicht sich in dessen Haus, verfolgt ihn bis in sein Bett, tritt ihm bei gesellschaftlichen Anlässen frech und unverfroren entgegen — kurz, keine Sphäre von Goljadkins Leben, sei es im privaten, amtlichen oder gesellschaftlichen Bereich, bleibt von diesem „Ursurpator“ verschont^{26a}. In die geheimsten, verbor-

²¹ D. 1, 165–169.

²² Man beachte dabei Goljadkins Namenphobie (vgl. E. A. Poe: William Wilson).

²³ Zu dieser Technik der Gradation, die Hoffmann in gleichem Maße eigen ist wie Dostojevskij, s. u. S. 126.

²⁴ D. 1, 266.

²⁵ Vgl. damit die entsprechende Situation in Hoffmanns „Elixieren des Teufels“, wo Viktorin sich wie Goljadkin der Jüngere auf das Bett seines Prototyps setzt. S. u. S. 123.

²⁶ D. 1, 169.

^{26a} „Der Unbekannte saß vor ihm, ebenfalls in Hut und Mantel, auf seinem eigenen Bett Sein nächtlicher Freund war niemand anders als er selbst, — ja, Herr Goljadkin selbst, ein anderer Herr Goljadkin, und doch ebenderselbe wie er selbst, — mit einem Wort, er war, wie man zu sagen pflegt, sein Doppelgänger in jeder Beziehung.“

^{26a} Vgl. D. ČRŽEVSKIJ: K probleme Dvojnika. S. 14.

gensten Winkel von Goljadkins Seele dringt er mit magischer Gewalt ein, wie Dostojewskij selbst in seinem ersten Notizheft von 1861 (Punkt f) ^{26b} betont.

Die Skizzierung des Verhältnisses der beiden Goljadkins durch Dostojewskij selbst ist für unseren Zusammenhang sehr wertvoll. „Alles Geheimgehaltene und Verborgene“, d. h. das von der ethischen Persönlichkeit als verderblich und daher unzulässig Empfundene, wird aus dem Bewußtsein verdrängt und auf einen Stellvertreter, d. h. den Doppelgänger, projiziert, der die Verantwortung für gewisse Handlungen des Ich zu übernehmen hat^{26c}. Der Doppelgänger als „verkörpertes schlechtes Gewissen“ entspringt somit einem mächtigen Schuldbewußtsein, dessen sich der Held durch die abgespaltene Personifikation der einmal als verwerflich empfundenen Triebe zu entledigen sucht. Das Schuldproblem ist denn auch eine der zentralsten und quälendsten Fragen in Dostojewskijs Leben und Werk. Dieses Schuldbewußtsein seinerseits wird aus verschiedenen Quellen gespeist: eine der wichtigsten ist zweifellos das schmerzliche Bewußtsein der unendlichen Distanz zwischen dem als Ideal vorschwebenden Ich und der erreichten Wirklichkeit. Gerade am Beispiel des völlig unfähigen Goljadkin, der überall versagt hat, ist dies besonders ersichtlich. Dostojewskijs „Doppelgänger“ zeigt deutlich, daß der Dichter das Unbewußte, die verborgenen Schuldgefühle und Gewissensängste des Menschen noch vor aller Psychoanalyse gekannt und nicht nur theoretisch erfaßt, sondern auch als einer der ersten mit künstlerischer Intuition zu ewigen Sinnbildern verdichtet hat.

Die unentrinnbare, drückende Schuld, die immer gegenwärtige, lästige Vergangenheit, das nagende Gewissen — diese drei Erinnyen verfolgen und jagen den Menschen bis in Wahnsinn und Tod. Wie wir bereits gesehen haben, entspringt der Doppelgänger somit konsequenterweise dem Verfolgungswahn und ist organisch mit diesem verwachsen²⁷. Die Angst, genährt von den Mächten des Schuldbewußtseins und der Gewissensqual, bringt nämlich den Doppelgänger hervor, in welchem sich alle die dumpf geahnten Verfolgungsideen zur unentrinnbaren Gewißheit steigern.

Bei Goljadkin äußert sich der Verfolgungswahn, einer seiner hervorstechendsten Züge, schon von allem Anfang an, noch vor dem Auftreten des Doppelgängers, in seiner rein äußerlich unbegründbaren Furcht vor Feinden, von denen er sich in wachsender Unruhe verleumdet, umzingelt und verraten glaubt; überall wittert er Intrigen gegen ihn, den armen, schutzlosen, unschuldigen Herrn Goljadkin²⁸. Das unablässige Verfolgtwerden durch den Doppelgänger bildet somit nur die letzte Stufe, die äußerste Konsequenz dieses allmählich fortschreitenden Verfolgungswahnes, und Goljadkins zahllose Feinde finden ihre höchste Steigerung und Verdichtung in Gestalt des e i n e n mächtigen, vernichtenden Feindes, des Doppelgängers, der unter Umständen als d e r Erzfeind der Menschheit: als Satan auftreten kann.

Das Schuldmotiv besitzt noch einen anderen Aspekt, den man nicht außer acht lassen darf. Bekanntlich beschwört das Schuldbewußtsein den Doppelgänger herauf; doch der Doppelgänger ist nicht bloß Folge und Strafe für eine Schuld — er ist selbst auch wiederum eine Schuld. Denn das Gespaltensein wird von sämtlichen

^{26b} Vgl. dazu die von L. P. GROSSMAN veröffentlichten Notizhefte Dostojewskijs: *Tvorčestvo Dostoevskogo*. Odessa 1921.

^{26c} „Goljadkin der Jüngere als Symbolisierung der Gemeinheit“, „Goljadkin der Jüngere als Verräter“ (s. erstes Notizheft 1861, Punkt c und f).

²⁷ D. 1, 276.

²⁸ Vgl. D. 1, 132, 137, 159, 161, 165, 169, 226, 227, 239, 252, 258 usw. usw.

Helden, ohne Ausnahme, als eine Schande empfunden, die man geheimzuhalten hat²⁹.

„Tot, kto sidel teper' naprotiv gospodina Goljadkina, byl – užas gospodina Goljadkina, byl – styd gospodina Goljadkina, byl – včerašnjij košmar gospodina Goljadkina, odnim slovom, byl sam gospodin Goljadkin...“³⁰

Die Einheit und Einmaligkeit des Menschen ist etwas Naturgegebenes und damit höchstes moralisches Gesetz – wo sie zerfällt, in Frage gestellt wird, wird der Mensch verdächtig, nicht nur seinen Artgenossen, sondern – und dies ist bedeutend wichtiger – sich selbst: Der Zweifel an sich, an seiner eigenen ontologischen Existenz³¹, ist der Anfang, deren Negierung – Folge und Schluß der Entwicklung des Doppelgängertums. Und dieser Zersetzung der Persönlichkeit haftet, als etwas Widernatürlichem, eine Schuld an; man kann sie eine metaphysische oder tragische Schuld nennen, denn hilflos ist der Mensch den höheren Mächten preisgegeben, wie er sich auch wehren und sträuben mag: „Velite peremenit' i bezbožnyj samovol'nyj podmen uničtožit'...“³²

Die Bitte um „Entdoppelung“ wird als moralisch bezeichnet, das ganze Doppelte erscheint dagegen als etwas Unmoralisches³³, Gottloses, d. h. geradezu Teuflisches. Denn gottgewollt ist die seelisch-körperliche Ganzheit und Unersetzbarkeit der menschlichen Persönlichkeit als Ebenbild Gottes, der ja in seiner ganzen Mannigfaltigkeit doch eine höchst harmonische Einheit bildet. Wo aber diese Einheit und Einigkeit des Höchsten, aus welchem Grunde es auch immer sei, bewußt oder unbewußt in Frage gestellt wird, da arbeitet der Mensch selbst an seinem eigenen Verfall: Er bezweifelt damit die Unzerstörbarkeit, Einheit und Einmaligkeit seiner Individualität, welcher er denn dadurch auch verlustig geht. Aus einem Individuum ist somit ein „Dividuum“ geworden.

Durch das Auftreten des Doppelgängers ist er nicht mehr einmalig und unersetzbar: Es taucht ein „zum Verwechseln Ähnlicher“ neben ihm auf, welcher ihn wie ein Ding in jedem Lebensbereich völlig zu ersetzen vermag. Und da der „Falsche“ dem „Echten“ auf Schritt und Tritt folgt, so vermag er ihn nicht nur zu ersetzen, sondern er verdrängt ihn geradezu aus jeder Sphäre seines Daseins: macht ihn überflüssig, raubt ihm seine Daseinsberechtigung, denn „zwei völlig Gleiche“ können nicht nebeneinander bestehen: „Libo vy, libo ja, a vmeste nam nevozmožno!“³⁴ Einer muß weichen – und dieser eine ist „der Alte“, „der Echte“, der seine Individualität im wahrsten Sinne des Wortes (Unteilbarkeit) verloren hat und daher den Platz räumen muß. Nicht umsonst ist ja auch das ganze zehnte Kapitel in der ursprünglichen Fassung von 1846 folgendermaßen überschrieben:

²⁹ Vgl. Gogol's „Nase“, Chamisso's „Peter Schlemihls wundersame Geschichte“, Hoffmann's „Die Elixire des Teufels“, „Die Abenteuer der Silvester-Nacht“ usw.

³⁰ D. 1, 173. „Derjenige, welcher Herrn Goljadkin jetzt gegenüberaß, war der Schrecken Herrn Goljadkins, war die Schande Herrn Goljadkins, war der gestrige Alpdruck Herrn Goljadkins, mit einem Wort, es war Herr Goljadkin selbst...“

³¹ „On daže stal, nakonec, somevat'sja v sobstvennom suščestvovanii svoem...“ D. 1, 174.

„Er begann schließlich sogar an seiner eigenen Existenz zu zweifeln...“

³² D. 1, 259.

„Befehlen Sie das zu ändern, gebieten Sie Einhalt dieser gottlosen eigenmächtigen Unterschiebung...“

³³ Vgl. noch D. 1, 225.

³⁴ D. 1, 227.

„Entweder Sie oder ich, – zusammen können wir unmöglich existieren.“

„...razvračennyj čelovek zanimaet mesto gospodina Goljadkina v praktičeskoj žizni...“^{35 36}

Im großen und ganzen gesehen ist der Vorgang, natürlich stark vereinfacht und schematisiert, der folgende: Das Schuldbewußtsein bringt den Verfolgungswahn hervor, dieser führt zur Angst vor dem Beseitigt-, Verdrängtwerden, welches seinerseits aufs engste mit dem Problem des Usurpators³⁷ verknüpft ist. Es entrollt sich da ein ganzer Knäuel von Motivkomplexen vor unseren Augen: Man muß den Faden nur an einem Ende lösen, und schon spinnt er von selbst ein fest zusammenhängendes Gewebe, welches die ganze Problematik des Doppelgängertums ergibt.

Es ist interessant, wie sich Dostojevskij selbst zur Psychologie des „Samozvanstvo“³⁸, die ihn in allen Werken sehr stark beschäftigt hat und die sich in vielem mit dem Doppelgängertum deckt, äußert³⁹. Die Usurpation wird viel tiefgreifender gefaßt, als daß sie sich bloß auf den Namen beschränken könnte: Sie erfaßt vielmehr den ganzen Menschen. Der falsche Goljadkin ist ein Usurpator des Namens, der Herkunft, des Aussehens, der ganzen Erscheinung Goljadkin des Älteren, ein physischer Usurpator — er ist zugleich aber auch ein Usurpator des gesamten Wesens seines Prototyps und damit ein metaphysischer Usurpator, der dem Menschen sein Heiligstes raubt, entfremdet, sich selbst zu eigen macht: seine Individualität. Die Idee des „samozvanstvo“, die aufs engste mit der Identitätsverwirrung des Helden verknüpft ist — Goljadkin weiß selbst oft nicht mehr, wer der Echte, wer der Falsche ist —, bildete in der ersten Fassung des Werkes (1846) einen wichtigen Hauptpunkt des Wahnsinns von Goljadkin, welcher auf Schritt und Tritt des „samozvanstvo“ beschuldigt wurde⁴⁰. In der von Dostojevskij selbst stark gekürzten zweiten Redaktion des Werkes (1866)

³⁵ F. M. D.: Sobranie sočinenij v desjati tomach. Moskau 1956. Bd. 1, 640 (Beilagen: Varianten zum „Doppelgänger“).

„... Der liederliche Mensch nimmt Herrn Goljadkins Platz im praktischen Leben ein...“

Dostojevskij hat dann nachträglich in seiner Kürzungsarbeit sämtliche Kapitelüberschriften für die zweite Ausgabe von 1866 gestrichen.

³⁶ Vgl. mit D. 1, 223, 24 folgende Stelle aus Hoffmanns „Klein Zaches“: „Aber so wie das verdammte kleine Ungetüm sich sehen läßt, ist ihm alle Liebe zugewandt.“ (H. 4, 140)

Vgl. hierzu D. ČYŽEVSKYJ: K probleme Dvojnika. S. 14, 15.

³⁷ Vgl. dazu auch D. ČYŽEVSKYJ: K probleme Dvojnika. S. 14, 15.

Auch K. MOČUL'SKIJ weist in seinem umfassenden Werk: Dostoevskij. Žizn' i tvorčestvo. Paris 1947. S. 46, auf diesen Punkt hin.

³⁸ Für diesen schwierigen Gedankenkomplex gibt es im Deutschen keine zutreffende Übersetzung als einheitlichen Begriff. Am besten ist die Idee des „samozvanstvo“ etwa als Aneignung eines falschen Namens oder Titels zu umschreiben (dieser Begriff ließe sich, wie mir scheint, etwa als „Pseudoismus“ fixieren). Ein „samozvanec“ ist somit einer, der sich für einen anderen ausgibt, ein Usurpator des Namens, wie schon die wörtliche Übersetzung aus dem Russischen bezeugt: „Selbstbenenner“.

³⁹ Vgl. dazu zweites Notizheft 1861, Punkt c.

⁴⁰ F. M. D.: Sobranie sočinenij v desjati tomach. Moskau 1956. Bd. 1, 640, 644 (Hauptstelle über „samozvanstvo“), 645, 653, 655, 656 (Beilagen: Varianten zum „Doppelgänger“). In allen diesen Stellen wird das „samozvanstvo“ mit Griška Otrep'ev, d. h. dem Pseudo-Demetrius, dem weitaus bekanntesten Fall von „Pseudoismus“, in Beziehung gebracht, ja sogar oft gleichgesetzt. Interessant ist es, daß dieses gleiche Beispiel des Griška Otrep'ev als Symbol des „samozvanstvo“ in derselben Form später in den „Dämonen“ wieder auftauchen wird, wo Stavrogin von seiner wahnsinnigen Frau nicht mehr erkannt, für einen anderen gehalten, ja als Griška Otrep'ev des „samozvanstvo“ beschuldigt wird (vgl. S. 88, 89 dieser Arbeit).

ist dieser in der Urfassung so auffällige Zug fast gänzlich beiseite gelassen worden. Sämtliche Hauptstellen wurden von Dostojewskij gestrichen — nur einige Reminiszenzen erinnern an die Ursprungsidee und zeugen von einer mangelhaften und flüchtigen Überarbeitung der zweiten Fassung, da sie keinerlei Bezüge untereinander aufweisen⁴¹. Restlos befriedigend läßt sich dieser seltsame Verzicht auf ein Dostojewskij sicher am Herzen liegendes Hauptmotiv in der zweiten Fassung nicht erklären. Man kann sich vorstellen, daß Dostojewskij zur Zeit der Arbeit an der zweiten Fassung des „Doppelgängers“ das Thema des „samozvanstvo“ völlig neu zu gestalten gedachte und es daher in seinem Frühwerk nach Möglichkeit eliminierte, da diese für die Anfangsidee des „Doppelgängers“ so wichtigen Seiten Dostojewskij besonders mißlungen schienen und nach einer um so gründlicheren Umarbeitung verlangten, welche der von Schuldern gehetzte, von Arbeit überlastete Dichter in jener Zeit nicht in Angriff nehmen konnte. So beschloß er, eher auf seine Anfangsidee zu verzichten, als sie in der alten, ihn unbefriedigenden Form in den „Doppelgänger“ eingehen zu lassen. Wie bereits erwähnt, finden wir später einzelne Züge davon in den „Dämonen“ wieder.

Nicht uninteressant ist in diesem Zusammenhang noch eine weitere Stelle aus dem zweiten Notizheft von 1861 (Punkt a), welche aber leider nicht in die Endfassung eingegangen ist: „Goljadkin hält sich für Garibaldi.“ Goljadkin seinerseits sollte nun also als ein Usurpator eines fremden Namens auftreten, als ein „samozvanec“⁴². Die Doppelgänger-Verstrickungen häufen sich, die Fäden laufen kreuz und quer: Bald weiß man nicht mehr, wer wessen Doppelgänger, wer wessen „samozvanec“ ist. — Ähnliche Bezüge auf Garibaldi finden wir in den „Petersburger Träumen in Prosa und in Versen“⁴³, einem feuilletonistischen Beitrag aus demselben Jahr wie die zwei Notizhefte (1861). Der verschüchterte Beamte dieses Feuilletons ist vom selben Holz wie Goljadkin: „schamhaft und willenlos,“ wie Dostojewskij seinen Goljadkin selbst charakterisiert.

Dieser Beamtentyp war in der russischen Literatur um die Mitte des 19. Jahrhunderts sehr verbreitet: unentschlossen, im Kampfe mit seinem eigenen Ich liegend, behaftet mit einem krankhaften Mißtrauen, überschwemmt von einer chaotischen, unzusammenhängenden Flut von Gedanken und Vorstellungen — wahrlich, ein solcher Mensch hat keinen Grund, stolz auf sich zu sein. Ganz im Gegenteil: Er hat im Leben versagt, versagt auf der ganzen Linie. Goljadkin besitzt die Lebenstüchtigkeit bloß als Vorsatz in Gedanken. Er hat sein allzu labiles, allen Winden preisgegebenes Ich nicht zu behaupten vermocht. Er ist nicht imstande, sein eigentliches wesenhaftes Selbst zu verwirklichen — worin doch der letzte Sinn und Zweck jedes Daseins besteht: die Rechtfertigung der eigenen Existenz. Eine solche unheilbare Unzufriedenheit mit sich selbst, dieser eingeborene, chronische Minderwertigkeitskomplex, der seinen Ursprung im schmerzlichen Bewußtsein seiner eigenen Unfähigkeit zur Selbstverwirklichung hat und dadurch metaphysischen Charakter annimmt — dies alles erzeugt den sehnlichen, zunächst noch zaghaften, dann immer größere Macht gewinnenden Wunsch, ein anderer zu sein und doch derselbe zu bleiben, den man auch bei Gogol's Popriščin antrifft.

⁴¹ D. 1, 189, 237, 257, 264.

⁴² Vgl. dazu Gogol's Popriščin als Ferdinand VIII. von Spanien, sein Chlestakov als Revisor, Hoffmanns Einsiedler Serapion oder Bruder Medardus (Die Elixiere des Teufels).

⁴³ Dostojewski F. M.: Petersburger Träume. München 1923. S. 126.

Aus diesem Umstand wird nun auch die Tatsache erhellt, warum der Doppelgänger („der andere und doch derselbe“) — in allem Äußeren ein vollkommenes Ebenbild seines Prototyps — im Innern, im Wesen und Charakter dessen genaues Gegenstück bildet. Dem schüchternen und unbeholfenen, in Gesellschaft völlig verlorenen und unbeachteten Goljadkin dem Älteren steht der frech und geschickt sich überall einschmeichelnde, mit seiner Eleganz und Liebenswürdigkeit glänzende, der alle bezaubernde Goljadkin der Jüngere gegenüber⁴⁴.

Herr Goljadkin der Jüngere vereinnahmt in sich alle jene Züge, die Goljadkin dem Älteren abgehen, die er sich aber im stillen sehnlichst wünscht, die, wie er glaubt, sein Glück ausmachen würden. Der Doppelgänger ist somit in gewissem Grade auch eine Verkörperung aller heimlichen Wunschträume des Helden, aller seiner verborgenen Hoffnungen und Sehnsüchte⁴⁵.

Wie in der Gesellschaft, so wird der unbeholfene Herr Goljadkin der Ältere durch den flinken Herrn Goljadkin den Jüngeren auch im Amt verdrängt und völlig ersetzt. Auch hier ist es der infame Doppelgänger, der sich Lob, Ruhm und das Wohlwollen der Vorgesetzten zu erheucheln versteht, während Herr Goljadkin leer, ja sogar mit Tadel ausgeht. Auch in diesem Fall ist der Doppelgänger das erträumte Wunschbild seiner Phantasie: die Verkörperung jenes Erfolges, der Goljadkin selbst versagt bleibt.

Die Szene, in welcher der treulose Doppelgänger Herrn Goljadkin die vorzüglich geschriebenen Papiere entreißt, sie als seine eigene Arbeit ausgibt und dafür Lob und Anerkennung erntet, ja sogar eine Beförderung in Aussicht gestellt bekommt⁴⁶, diese ganze Szene erinnert stark — im Ganzen wie auch im Detail — an die analoge Problemstellung in Hoffmanns „Klein Zaches“⁴⁷, wo dieses Nichts ohne jegliche Wesenheit, dieser „Jedermanns-Doppelgänger“, sich mit fremden Federn schmückend, erst durch diese Aneignung fremder Werte seine Bedeutung und Wichtigkeit erlangt.

Es ist nicht zu verwundern, daß dieser ausgesprochene Erfolgsmensch, dem immer alles gelingt — meist auf Kosten von Herrn Goljadkin —, den Neid und damit auch den Haß des gescheiterten, durch seinen Doppelgänger in den Schatten gestellten armen Beamten auf sich zieht. Haß und Todfeindschaft zwischen dem Menschen und seinem Doppelgänger, der immer als Rivale figuriert, ist eines der Hauptmomente in der gesamten Problematik des Doppelgängertums. Damit im Zusammenhang steht das Schuldbewußtsein, das Verfolgtwerden, die Angst, die Schande, die Verdrängung und Ersetzung usw. — kurz alle oben behandelten Motive.

Bei Goljadkin äußert sich dieser eifersüchtige Haß auf sein ihm überlegenes Ebenbild in einem flutenden, sich ewig wiederholenden Schwall von Schimpf- und Schmähdworten, die er in seiner Empörung und Erniedrigung als Abwehrgift gegen seinen Doppelgänger ausströmt: „Ekie varvary! svjatogo u nich ničego ne imeetsja!“⁴⁸

⁴⁴ D. 1, 224, 235.

⁴⁵ D. 1, 231, 235.

⁴⁶ D. 1, 196, 197.

⁴⁷ H. 4, 147, 159. Vgl. dazu S. 156, 157 dieser Arbeit, ferner D. ČYŽEVSKYJ: K probleme Dvojnika. S. 14.

⁴⁸ D. 1, 232.

„Was für Barbaren! Nichts ist ihnen heilig!“

Vgl. diese Stelle mit den genau gleichen Worten, mit denen der seiner Nase verlustige Kovalev sein abgespaltenes Ich bedenkt.

Vgl. dazu ferner: D. 1, 236, 248, 251, 264, 278.

Der ganze Problemkomplex des Doppelgängermotivs verdichtet sich mehr und mehr, bis er sich schließlich in einer Schreckensvision von unerhörter dynamischer Ballung entlädt. Diese zentrale Stelle mit den unzähligen Doppelgängern: der Übergang vom Doppelgänger zum „Polygänger“ symbolisiert den endgültigen Sieg der absoluten gesichtslosen Anonymität über das Individuum als ethisches Subjekt. Die Gleichförmigkeit und maskenhafte Einförmigkeit^{48a}, die sich in den „völlig ähnlichen Ebenbildern“ — den „vielen, allzuvielen“, wie sie Nietzsche nennt, — verkörpert, versinnbildlicht mit intensivster Eindringlichkeit eine ewige sinnleerte Wiederholung alles Seienden, spricht jeglicher Einmaligkeit und Unwiederholbarkeit der Persönlichkeit und damit ihrer ethischen Verantwortung Hohn⁴⁹. Damit ist der Höhepunkt der gesamten Entwicklung erreicht:

„Ne pomnja sebja, v styde i v očajanii, brosiljsja pogibšij i soveršenno spravedlivyj gospodin Goljadkin kuda glaza gljadjat, na volju sud'by, kuda by ne vyneslo; no s každyd šagom ego, s každyd udarom nogi v granit trouara, vyskakivalo, kak budto iz—pod zemli, po takomu točno, soveršenno podobnomu i otrvatitel'nomu razvrščennostiju serdca, gospodinu Goljadkinu. I vse eti soveršenno podobnye puskalis' totčas že po pojavlenii svoem bežat' odin za drugim, i dlinnoju cep'ju, kak verenica gusej, tjanulis' i kovyljali za gospodinom Goljadkinym—staršim, tak što nekuda bylo ubežat' ot soveršenno podobnych, — tak što duch zachvatyvalo vsjačeski dostojnomu sožalenija gospodinu Goljadkinu ot užasa, tak što narodilas', nakonec, strašnaja bezdna soveršenno podobnych, tak što vsja stolica zaprudilas', nakonec, soveršenno podobnymi, i policejskij služitel', vidja takovoe narušenje priličija, prinužden byl vzjat' etich vseh soveršenno podobnych za šivorot i posadit' v slučivšujusja u nego pod bokom budku . . .“^{50 51}

Berührungspunkte mit Hoffmann

Eine Parallelstelle in Hoffmanns „Brautwahl“ zeigt uns denselben Vorgang: Die einmal begonnene Spaltung des Ich bleibt nicht bei der Zweiheit stehen: Jeder Doppelgänger zerfällt spaltpilzartig seinerseits wiederum in mehr und mehr Teile, die sich auf diese Weise bis ins Unendliche weiterspalten können. Denn der eine Doppelgänger ist nur ein Durchgangsstadium, eine Vorstufe für die unend-

^{48a} Vgl. D. ČRŽEVSKYJ: K probleme Dvojnika.

⁴⁹ Denn jede sittliche Existenz basiert auf der Unteilbarkeit des Ich. Das Auftauchen der Doppelgänger aber ist Symptom einer Zerspaltenheit der Persönlichkeit und damit eines Verlustes der ethischen Existenz.

⁵⁰ D. 1, 225.

„Besinnungslos, voll Scham und Verzweiflung, stürzte der völlig vernichtete, der durchaus legitime Herr Goljadkin davon, wohin ihn seine Füße trugen, ganz und gar preisgegeben der Willkür des Schicksals, wohin es ihn auch immer führen würde; aber bei jedem seiner Schritte, bei jedem Aufschlag seines Fußes auf den Granit des Trottoirs, sprang, wie aus der Erde hervor, ein ebensolcher, vollkommen ähnlicher, verworfener, abscheulicher Herr Goljadkin. Und alle diese völlig gleichen Ebenbilder begannen, kaum waren sie erschienen, einer hinter dem andern herzurennen; — in langer langer Kette, wie eine Reihe von Gänsen, zogen und hinkten sie hinter Herrn Goljadkin dem Älteren her, so daß man vor all diesen völlig gleichen Ebenbildern nirgendshin davonlaufen konnte, — so daß dem äußerst bedauernswürdigen Herrn Goljadkin vor Entsetzen der Atem stockte, so daß schließlich eine schreckenerregende Unmenge solcher völlig gleicher Ebenbilder sich ansammelte, so daß zuletzt die ganze Hauptstadt von diesen völlig gleichen Ebenbildern überschwemmt war und ein Polizist, der diese Störung der öffentlichen Ordnung bemerkte, sich gezwungen sah, alle diese völlig gleichen Ebenbilder am Kragen zu packen und sie auf die nahe gelegene Wache zu führen . . .“

⁵¹ Dieser spannungsgeladene Alptraum verwirklicht sich am Schluß des Werkes in einer phantastischen Halluzination, welche die Auflösung des individuell-konkreten Seins endgültig bestätigt. D. 1, 277.

Vgl. D. ČRŽEVSKYJ: K probleme Dvojnika. S. 15.

liche Vielfalt von Doppelgängern: für das „Polygängertum“. Wie Goljadkin, so zersetzt sich auch der Kanzleisekretär Tusmann immer mehr und mehr, bis es um ihn her „wimmelt von Geheimen Kanzleisekretären Tusmanns, die mit Besenstielen walzen“⁵².

Man beachte das Element der Bewegung: des „Nachlaufens“, des „Sich-drehens“, des „Walzens“, welches gewöhnlich jeder Doppelgängersituation inne-wohnt. Diese Tatsache spricht erstens für eine dynamische Aufgewühltheit des Geschehens, die sich jeder statischen Fixierung entzieht. Ferner symbolisiert gerade die hektisch gesteigerte Bewegung nicht selten einen Krisenzustand des gefährdeten Bewußtseins⁵³.

Rein äußerlich gesehen, verbindet die beiden Stellen des „Polygängertums“ der Umstand, daß bei Dostojewskij ein Polizist, bei Hoffmann ein Nachtwächter — beides also Hüter der bürgerlichen Ordnung — berufen sind, den teuflischen Höllenspuk zu bannen. Es ist die berühmte Zwielficht-Technik, welche das Phantastische in die Alltagswirklichkeit — das Platt-Prosaische dagegen in die Traumwelt hineinspielt. Durch diese gegenseitige Durchdringung der beiden wesensfremden Elemente wird eine schaurige und zugleich groteske Wirkung erzielt, denn ein Nachtwächter oder Polizist, der einen Doppelgänger — diese psychische, materiell ungreifbare Ausgeburt einer kranken Seele — am „Kragen packt“ und „auf die Wache führt“, reizt in seiner Skurrilität unwiderstehlich zum Lachen, welches allerdings unter dem Eindruck des quälenden, lähmenden Schreckens des Helden in ein gellendes Gelächter ausartet.

Eine weitere Reminiszenz Hoffmanns im Alptraum Goljadkins sind die Doppelgänger, die „wie aus der Erde hervor“ springen. Die Kerkerszene im „Ignaz Denner“⁵⁴ und in den „Elixieren des Teufels“⁵⁵ enthält dasselbe Bild: Der Doppelgänger windet sich ebenfalls aus dem Boden, das heißt aus dem Unbewußten hervor und ragt in die obere Welt des Bewußtseins hinein.

Eine typisch romantische Eigenart liegt ferner darin, daß dem Helden alleweil „die Sinne vergehen“, daß er außer sich ist, wie in einem Traum- oder Trancezustand als Nachtwandler und überall Fremder durchs Leben geht. Sowohl Dostojewskijs wie Hoffmanns Menschen befinden sich wie in einem kaum unterbrochenen Delirium, sind dem Wahnsinn meist näher, als dem vollbewußten Wachzustand. Man denke nur an Rodion Raskol'nikov, an Mitja und Ivan Karamazov, an Rogožin oder den Idioten. Dasselbe gesteht auch Arkadij Dolgorukij im „Jüngling“⁵⁶.

Alle diese Menschen handeln wie unter einem Zwang, ihrer selbst nicht mehr mächtig, gleichsam getrieben von einer allmächtigen, höheren Gewalt⁵⁷. Von einer anderen Seite her nähert man sich hier wiederum dem Problem des Ich-Verlustes: Das eigene reale, konkret erfassbare Wesen wird in der höchsten Exal-

⁵² H. 7, 50.

⁵³ Vgl. dazu noch:

Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza (H. 1, 92).

Der Sandmann (H. 3, 38, 44, 49, 52).

Das Majorat (H. 3, 198).

Die Elixiere des Teufels (H. 2, 201).

Ihren Höhepunkt erreicht diese Bewegungssymbolik in der „Prinzessin Brambilla“ (vgl. dazu S. 162, 163 dieser Arbeit).

⁵⁴ H. 3, 80.

⁵⁵ H. 2, 168.

⁵⁶ D. 8, 309.

⁵⁷ D. 1, 168 (Dvojnijk).

tation und Erregung aufgelöst; der nur der höheren, inneren Welt hingebene Mensch entfremdet sich selbst, lebt an der diesseitigen Wirklichkeit vorbei, ja er rennt sie geradezu über den Haufen, wie dies in höchst sinnbildlicher Weise am Beispiel des verträumten Studenten Anselmus und des verrückten Beamten Goltjadkin zutage tritt. Mit frappanter Ähnlichkeit wiederholt sich nämlich die Anfangsszene aus dem „Goldnen Topf“, in welcher Anselmus ein altes Marktweib — Symbol des prosaischen Alltags — mit seinen Äpfeln und Kuchen überrennt⁵⁸, in fast ebendenselben Ausdrücken in Dostojewskijs „Doppelgänger“⁵⁹.

Es ist an dieser Stelle leider nicht möglich, auf alle mehr oder minder bedeutenden Anklänge an Hoffmann in Dostojewskijs „Doppelgänger“ einzugehen. Auf eine gerade für das Doppelgängerproblem interessante Gegenüberstellung möchte ich jedoch noch kurz hinweisen. Es handelt sich um den erbitterten Kampf zwischen den beiden Doppelgängern, welcher in Dostojewskijs Werk der Szene mit den überrannten Weibern unmittelbar vorangestellt ist⁶⁰. Die Feindschaft der beiden Doppelgänger, welche sich gewöhnlich auf die rein psychische Wirkung von Verfolgung, Rivalität, Haß, Neid, Angst, Schuldbewußtsein, Verdrängung usw. beschränkt, nimmt hier den Charakter eines höchst physischen Kampfes an, wird eine konkrete, materielle Realität. Es handelt sich auch hier wieder um ein Ineinanderweben des Handgreiflichen und des Übersinnlichen, um eine Verdinglichung des metaphysischen Gehaltes. Auf ähnliche Weise verdichtet sich die Feindschaft der Doppelgänger zum durchaus körperlichen Ringen in Hoffmanns „Elixieren“, und zwar im Entsetzen erregenden Doppelgängerritt, wobei bedeutenderweise die physische Kraft entscheidet⁶¹.

Mit all diesen Parallelstellen bei Hoffmann und Dostojewskij möchte ich keineswegs andeuten, Dostojewskij habe ganze Situationen und Motivkomplexe aus Hoffmanns Werk einfach in seinen eigenen Roman verpflanzt. Die Analogie wurzelt vielmehr bedeutend tiefer: Es muß eine innere Affinität in der geistigen Haltung beider Dichter vorhanden sein, auf daß eine solche Sinnesverwandtschaft in äußerlich wahrnehmbaren Bezügen zutage treten kann.

Berührungspunkte mit Gogol'

Dasselbe, was für die inneren Verbindungslinien zwischen Hoffmann und Dostojewskij gilt, wäre auch über ihr Verhältnis zu ihrem beidseitigen Mittler, Gogol', zu sagen. Aus dem Unbewußten steigt Hoffmanns reiche Bilder- und Motivwelt empor und läßt ungewollt irgendwo im Werke Gogol's und direkt oder indirekt auch in demjenigen Dostojewskijs entsprechende Töne widerklingen. So entsteht auch Gogol's Dichtung aus dem Unbewußten-Halbbewußten rational sicherlich nicht erfaßbarer Anregungen und zieht ihre magischen Kreise nach eigenen Gesetzen; diese magischen Kreise reißen ihrerseits wieder andere Dichter, Dostojewskij z. B., in ihren Bereich, werden weiter und weiter, erzeugen neue Wirbel — bis alles wie ein einziges, wogendes Meer zusammenschwingt in kreisförmigen Bewegungen und man weder Anfang noch Ende unterscheiden kann.

Wie alle inneren Bewegungen, so zeigt sich auch die seelische Affinität zweier Dichter, ihre gleiche „Wellenlänge“ sozusagen, in sinnlich erfaßbaren und ver-

⁵⁸ H. 1, 177.

⁵⁹ D. 1, 250.

⁶⁰ D. 1, 249, 250.

⁶¹ H. 2, 200.

gleichbaren analogen Bildern, Situationen und Ausdrücken. Den hintergründigen Sinn dieser äußerlich oft absolut belanglosen Parallelstellen ahnend zu erfassen, muß auch Zweck jeder vergleichenden Analyse sein.

Um aus der ganzen Fülle von Bezügen, die wie Sprühfunken aus Gogol's Schaffen auf Dostojewskij überggesprungen sind und dort ein eigenes selbständiges Leuchten entfacht haben, nur einige Beispiele zu fixieren, verweise ich zunächst einmal auf die bereits aufgegriffenen Parallelen⁶².

Eine weitere Analogie zwischen Dostojewskijs „Doppelgänger“ und Gogol's „Nase“ bildet die Situation, in welcher dem vor Schreck erstarrten Prototyp aus dem vorgefahrenen Wagen sein eigener Doppelgänger entgegenspringt und an ihm vorbei die Treppe zum Amt emporsteigt⁶³.

Oft rollt uns ein ganzer Knäuel von Assoziationen, die unverkennbar an Gogol' erinnern, zu: So z. B. im wichtigen zwölften Kapitel, in welchem ein scheinbar lässig hingeworfenes Wort, ein wie zufällig auftauchender Name eine ganze Reaktionskette von Bezügen in Bewegung bringt. Man beachte u. a. die von N. OSIPOV⁶⁴ erwähnte Szene des für Herrn Goljadkin so beleidigenden Auftritts mit seinem Doppelgänger inmitten der vornehmen Gesellschaft, wobei es bis zum Streit kommt. „Gospoda Bassavrjukovy!‘ prorevel vo vse gorlo lakej.“⁶⁵ In Gogol's „Johannisnacht“, der zweiten Novelle aus dem 1831 erschienenen ersten Teil der Sammlung „Abende auf dem Vorwerk bei Dikanka“, einer Novelle, die verblüffende Ähnlichkeit mit Tiecks „Liebeszauber“ aufweist — der seinerseits auf Hoffmanns „Goldnen Topf“ eingewirkt hat —, ist Bassavrjuk ein Teufel und als solcher zugleich Doppelgänger des Helden Petr. — Der wie es scheint so belanglose Name einer neu ankommenden Familie bei der Abendgesellschaft hat somit einen verdeckten, hintergründigen Sinn: Er bezieht die unvermeidliche, immanente Doppelgängerproblematik in sich ein, spielt in feiner Andeutung auf die diabolische Herkunft des Doppelgängers an — des späteren Teufels von Ivan Karamazov.

Wie von diesem einen „bedeutungslosen“ Wort die Fäden sich zurück zu Gogol', Tieck und Hoffmann, vorwärts zu den Brüdern Karamazov spinnen, so ist es in der nächsten Umgebung dieses Ausdrucks — auf der folgenden Seite — ein neuer Begriff, der sicherlich auch nicht von ungefähr gerade an dieser Stelle eingefügt ist und ebenfalls auf Gogol' hinweist. Wie man nämlich beabsichtigt, Goljadkin aus dem Hause Seiner Exzellenz hinauszuerwerfen, ruft sein verräterischer Doppelgänger nach dem Mantel des Helden und gebraucht dabei von all den im Russischen dafür vorhandenen Ausdrücken ausgerechnet denselben, wie Gogol' in seiner Novelle „Der Mantel“⁶⁶: „Šinel“, wobei zur stärkeren Sinnbeschwerung dieses magische Wort innerhalb von sechs Zeilen siebenmal wiederholt wird⁶⁷. Dieser Mantel erinnert im vorliegenden Zusammenhang mit Absicht an eine entsprechende Stelle in Gogol's oben erwähneter Novelle: an einen ähnlichen Besuch von Akakij Akakievič bei Seiner Exzellenz.

Alle diese Parallelstellen und aufeinander bezogenen Abschnitte sind, wie be-

⁶² S. o. S. 52, 53, 57, 59, 60.

⁶³ Vgl. D. 1, 233, 234 mit G. 3, 9.

⁶⁴ N. E. OSIPOV: „Dvojnik. Peterburgskaja poema“ F. M. Dostoevskogo. In: O Dostoevskom. Sbornik statej pod red. A. L. BEMA. Bd. 1, Prag 1929. S. 52.

⁶⁵ D. 1, 264.

„Die Herrschaften Bassavrjukovy!‘ brüllte der Lakai aus voller Kehle.“

⁶⁶ G. 3, 95 ff.

⁶⁷ D. 1, 265.

reits erwähnt, nicht um ihrer selbst willen da — sie spiegeln einen verborgenen Sinn wider, bilden ein ganzes Netz von miteinander korrespondierenden Symbolen.

Symbolik des Doppelgängertums

Der urtümlich-primitive sowie der raffiniert gebildete, verfeinerte Mensch denkt in Bildern; beide kleiden ihre Gedanken in anschauliche, handgreifliche Vergleiche. Die Gegensätze berühren sich; der Unterschied besteht bloß darin, daß der Primitive noch eine ursprüngliche Einheit von Bild und dahintersteckendem Sinn empfindet, währenddem für den Gebildeten diese Ureinheit zerfällt in sinnliches Bild, abstrakten Begriff und hintergründige Idee. Erst in dem Moment taucht die Symbolik als Problem überhaupt auf. Das abstrakte Denken zergliedert durch seine analysierende Geistigkeit die Ganzheit von Anschauung, Empfindung und Gedanken: In einem langsamen Prozeß löst sich das Bild allmählich von dem dahinter verborgenen Sinn und emanzipiert sich zu immer größerer Selbständigkeit. Es wird so gewissermaßen zum „Doppelgänger“ des ihm immanenten inneren Gehaltes, so wie das Wort, der Begriff, ein „Doppelgänger“ des Dings an sich werden kann. Denn der Doppelgänger ist ja die Verkörperung der Dualität, der Zweiheit — und auch das Symbol seinerseits faßt immer eine Duplizität in sich: die Zweiheit von Bild und Gedanken, Bild und Gefühl, Bild und Sinn usw.

Namensymbolik. Am besten ersichtlich erscheint diese Idee vielleicht am Beispiel der Namensymbolik, welche bei allen drei uns in ihrem Zusammenhang hier interessierenden Dichtern eine große Rolle spielt. Der Name kann nämlich in seiner sich auf den Charakter, auf das Innere oder Äußere des Helden beziehenden Funktion ein Doppelgänger des Menschen werden, da die Benennung aus den Gegebenheiten des Individuums entspringt und dieses seinerseits auch wiederum entscheidend beeinflusst und bestimmt. Es entsteht somit eine reziproke Wirkung zwischen dem Träger des Namens selbst und dem Namen.

Um wiederum auf Dostojevskijs „Doppelgänger“ zurückzukommen, so ist die Hauptgestalt dieses Werkes ein typischer Träger eines solchen Namensymbols. Rein etymologisch betrachtet, bedeutet „gol“ in „golyj“ = „nackt, kahl“; dazu „gol“ = „Nacktheit, Blöße“, in übertragenem Sinn auch „Armut“, als Kollektivum = „arme Leute“. Andererseits existiert im Rjazaner Dialekt das Wort „goljada“ = „Bettler, Landstreicher“. — Dostojevskij selbst spielt oftmals in Goljadkins Selbstgesprächen auf diese Namensymbolik an, welche die ganze Preisgegebenheit, Schutzlosigkeit, Erniedrigung usw. des armen Beamten widerspiegelt: „Jakov Petrovič, podlec ty takoj, Goljadka ty etakoj, — familija tvoja takova!“⁶⁸ Es ist ein verächtlicher, pejorativer Ausdruck, der zugleich aber auch Mitleid und Erbarmen erheischt. Der Name Goljadkin kann somit sowohl hypokoristisch als auch verächtlich verwendet werden. Dieser Umstand weist auf ein ambivalentes Verhältnis des Helden zu sich selbst hin, was höchst charakteristisch für die Doppelgängerproblematik ist.

Auf das Äußere des Helden deutet eine weitere sprachliche Version, nämlich der Übergang von Goljadkin über „gladkin“ zu „gladkij“ (= „glatt“ im Sinne von „rundlich, weich“); es wird ja mehrmals vom rundlichen Bauch, von den wei-

⁶⁸ D. 1, 189.

„Jakov Petrovič, was du doch für ein Schuft bist, ein Hungerleider, — dein Name ist schon danach!“

chen Wangen des Titularrates gesprochen. Ebenfalls auf sein Aussehen weist die Bedeutung von „gol“ (= „nackt“) im Sinne von „kahl“ hin, was man auf seinen kahlen Kopf beziehen kann.

In einem seiner zahllosen Selbstgespräche nennt sich der Held selbst ein „vetoška“⁶⁹ (= „alter Lumpen, Trödelkram“) oder besser gesagt, er lehnt sich mit allen seinen geringen ihm zu Gebote stehenden Kräften dagegen auf, sich als solchen anzuerkennen. Hier haben wir einen der wenigen Ansätze zum Protest, zur Auflehnung⁷⁰: Auflehnung gegen das Schicksal, Auflehnung gegen Gott und alle metaphysischen feindlichen Mächte. Alle sich spaltenden Typen in Dostojevskijs späteren Werken sind in stärkstem Maße durchdrungen von diesem Himmel und Hölle stürmenden Geist. Das prometheische Kämpfertum, die trotzigste Auflehnung wider den Höchsten ist gleichsam der Anstoß zur Entzweiung und zugleich deren unvermeidliches Attribut bei Raskol'nikov, Stavrogin, Versilov, Ivan Karamazov, um nur die wichtigsten Vertreter zu nennen. — Bei Goljadkin dagegen ist dieser Faktor beinahe gänzlich unterdrückt und nur manchmal, wie z. B. in der betreffenden Stelle, im Ansatz vorhanden.

Der Ausdruck „vetoška“ ist nicht zufällig verwendet worden: Innerhalb von 23 Zeilen figuriert er 11 Mal, was auf ein beharrliches, hartnäckiges Insistieren deuten läßt, auf ein beinahe manisches Kreisen von Goljadkins Gedanken um diesen Bedeutungskomplex, denn er steht unter dem emotionalen Eindruck des betäubenden Schreckens, er sei „vetchij“ (= „alt“), müsse daher verschwinden und werde durch einen anderen, neuen ersetzt, eben durch seinen Doppelgänger. Der Zusammenhang wird besonders deutlich, wenn man bedenkt, daß kurz vorher betont wurde, es existieren nun zwei Goljadkins nebeneinander: ein früherer, alter und ein zweiter, neuer.

Der Ausdruck „vetoška“ ist im vorliegenden Zusammenhang nahezu gleichbedeutend mit „Goljadkin“: Beide bezeichnen etwas Erbärmliches, Abgerissenes, Nichtiges und Mitleiderregendes. Und gerade gegen die Einkreisung von dieser niederdrückenden Daseinsphäre wehrt sich der Held aus letzten Kräften. Das letzte Restchen seiner Selbstheit, sein verletzter, niedergetzter Stolz lehnt sich gegen das Unvermeidliche auf, dem er aber in eisernem Zwange mehr und mehr verfällt. Nicht zuletzt rührt dieser Zwang, diese Unvermeidlichkeit auch von seinem Namen her, welcher dem Menschen unzertrennlich anhaftet, der in geheimnisvoller Verbindung mit seinem ganzen Wesen steht, ja geradezu mit seiner Individualität identifiziert wird und diese seinerseits nicht selten entscheidend beeinflußt. Indem der Name sich unmerklich von seinem Träger loslöst, sich selbstständig und zu einer gewissen Eigenständigkeit emanzipiert, kann er zum fatalen Doppelgänger des Menschen werden, der ihn unablässig verfolgt, was auch die eigenartige Namenphobie erklärt, welche so häufig mit dem Problem des Doppelgängertums verbunden ist.

*Symbolik der Zahl Zwei*⁷¹. In engstem Zusammenhang mit dem Doppelgängerproblem steht auch die Symbolik der Zahl Zwei. Dostojevskij z. B. ist ge-

⁶⁹ Vgl. dazu N. E. OSIPOV: „Dvojniki. Peterburgskaja poema“ F. M. Dostoevskogo. S. 52.

⁷⁰ D. 1, 201, 202.

⁷¹ Dieses Thema ist von P. BICILLI eingehend behandelt worden: K voprosu o vnutrennej forme romana Dostoevskogo. Godišnik na Sofijskija Universitet 42 (1945/46) 1-72.

Vgl. ferner N. E. OSIPOV: „Dvojniki. Peterburgskaja poema“ F. M. Dostoevskogo. S. 39.

radezu besessen von der Idee der Doppelheit: Er hat eine große Vorliebe für Personen, Situationen und Dinge, die sich paarweise zusammenfügen lassen. Dieser Umstand bedingt auch den Aufbau fast aller seiner Romane und Novellen. In dieser Hinsicht steht Dostojevskij zweifellos unter Gogol's Einfluß, dessen Werk kontrastierende Zwillinge, die ja gewissermaßen auch Doppelgänger sind, dutzendweise vorführt. Daß es richtige Gegensatzpaare sind, ist schon aus ihren Namen ersichtlich. Man denke etwa an Ivan Ivanovič und Ivan Nikiforovič, an „otec“ (= Vater) Karp und „otec“ Polikarp, Kifa Mikievič und Mokij Kifovič, an Bobčinskij und Dobčinskij oder an „dama prosto prijatnaja“ (= die einfach angenehme Dame) und „dama prijatnaja vo vseh otnošenijach“ (= die in jeder Beziehung angenehme Dame) usw. — Bei Dostojevskij ist diese Namensymbolik nicht so stark ausgebildet. Dagegen kommen die paarweise auftretenden Personen bei ihm nicht weniger häufig vor. Um mich hier auf das Beispiel des „Doppelgängers“ zu beschränken, möchte ich ganz schematisch auf folgende Varianten der Zweiheit von Personen hinweisen: Goljadkin und sein Diener Petruška; Goljadkin und seine beiden Doppelgänger: Vladimir Semenovič — der reale Rivale — und Goljadkin der Jüngere — die Halluzination —; dann die eigentliche Halluzination und deren Vorstufe — die phantasierende Identifikation eines anderen Menschen mit sich selbst —, was im gesamten zwei Paare von Doppelgängern ergibt. Goljadkin hat zwei unmittelbare Vorgesetzte: Andrej Filippovič und Anton Antonovič — und zwei höhere Chefs: Seine Exzellenz und Olsufij Ivanovič, die ihrerseits wiederum zwei Vorgesetztenpaare bilden. Ferner ergibt sich noch eine andere Paar-Kombination der feindlichen Macht: der Vorgesetzte und der Rivale als Onkel und Nefte (Andrej Filippovič und Vladimir Semenovič). Goljadkins Platz nehmen zwei Beamte ein: der Doppelgänger — Goljadkin der Jüngere — in der Gesellschaft und Vladimir Semenovič bei der Geliebten. Im Leben Goljadkins spielen zwei Frauen eine Rolle: Die Deutsche, Karolina Ivanovna, — und die Tochter seines ehemaligen Gönners, Klara Olsufjevna; bei der Geburtstagsfeier der letztgenannten sind es wiederum zwei Frauen, die aus der großen Masse hervorragen: Klara und die Fürstin — also im ganzen auch zwei Paare von Frauen, auf welchen die Aufmerksamkeit des Lesers irgendwie fixiert wird. Auch die Gäste Seiner Exzellenz treten meistens paarweise auf; diese Exzellenz hat zwei Lakaien, Olsufij Ivanovič ebenfalls, was von neuem zwei Paare ergibt. Goljadkin selbst hat auch zwei Diener: Petruška, der ihn verläßt — und Eustaphius, den neuen Diener. Im Amt sind es zwei Schreiber, die besonders hervorgehoben werden. Ganz am Anfang der Erzählung trifft Goljadkin zwei Kollegen auf der Straße, zwei junge Beamte⁷² — eine Begegnung, die ihm höchst unangenehm ist, und die sich am selben Tage nochmals wiederholt⁷³.

Wie man sieht, verdoppeln sich nicht nur die Personen, sondern auch die Situationen und Begebenheiten. Es ist mir an dieser Stelle leider nicht möglich, auf alle solche, durch ein unsichtbares Band verknüpften Paarsituationen einzugehen. Es mögen hier nur die beiden das Leben Goljadkins so entscheidend beeinflussenden Gesellschaftsanlässe beispielsweise angeführt werden, die in ihrer frappanten Analogie, welche sich vom Anfang bis zum Ende des Auftritts erstreckt, das Interesse jedes sich für Doppelperscheinungen interessierenden Forschers erwecken müssen. Schon die Art, wie sich Goljadkin ungeschickt und zögernd anmeldet, wie ihm zunächst die Türe gewiesen wird, wie er sich dann

⁷² D. 1, 129.

⁷³ D. 1, 143.

dennoch irgendwie einzuschleichen weiß, sein ganzes ungelenkes, ja skandalöses Benehmen, das schlußendlich beide Male zur Katastrophe führt, all diese Kennzeichen nehmen in der ersten Stelle bereits die darauffolgende vorweg, und in der zweiten, späteren spielen sie umgekehrt auf die vorhergehende, erste Stelle an. Der beidmalige klägliche Ausgang ist vollends eine Verdoppelung und Kopie bis in die Wortwahl hinein. Dostojevskij selbst spielt auf die Analogie an; deutlicher kann man, so scheint es, nicht mehr werden⁷⁴.

Doch nicht nur Personen und Situationen, nein, selbst die leblosen Dinge nehmen unter der magischen Feder Dostojevskijs ein mysteriös zweifaches Wesen an. Dostojevskij ist bereits so gewohnt alles zu verdoppeln, daß ganz unbewußt auch eine Verdoppelung von Sachen und Objekten, ja sogar von Termini stattfindet. Er hat eine große Vorliebe für Gegenstände, die schon ihrer Gattung nach paarweise auftreten⁷⁵. Man ist versucht, in diesen Beispielen die stilistische Manifestation einer, natürlich unbewußten, künstlerischen Tendenz und Dominante, eben des vorherrschenden Daseinsprinzips der Doppelt- und Zweiheit zu sehen. Denn gerade durch diese Doppeltheit in allen Lebensbereichen, auf allen Seinstufen, sucht Goljadkin-Dostojevskij das innerste Wesen des Doppeltseins überhaupt zu ergründen und so tastend zum zentralen Oberbegriff vorzustoßen.

*Die Zwillinge als Höhepunkt der Zweizahlsymbolik*⁷⁶. Im Bereich der Biologie und der Anthropologie bildet das Phänomen der Geschwister, im besonderen dasjenige der Zwillinge, ein Vorbild für jegliches Doppeltsein der Lebewesen. Zwillinge sind allerdings keine Verdoppelungen im eigentlichen Sinn des Wortes, vielmehr entsprechen sie einer parallelen Entwicklung zweier ähnlichen Individuen. Wenn jedoch dieses Ähnliche und Gemeinsame, das Typische, das beiden gleichermaßen anhaftet und das sogar zum Identischen werden kann, wenn dies alles das Individuell-Einmalige, Unwiederhol- und Unersetzbare überwuchert, so können Zwillinge und Geschwister wirklich zu einer Art von Doppelgängern werden. Dieses Motiv wurde denn auch zur Genüge von der gesamten Doppelgängerliteratur ausgenutzt. Man denke nur an Hoffmanns Hauptwerk „Die Elixiere des Teufels“, an seine „Doppelgänger“ oder „Das Gelübde“, an Jean-Pauls „Titan“, seine „Flegeljahre“, Maupassants „Pierre et Jean“, „L'Angélu“, J. E. Poritzkys⁷⁷ „Die Brüder“, P. Lindaus⁷⁷ „Die Brüder“, Achim von Arnims „Die beiden Waldemars“⁷⁸. — Von Dostojevskij ist das Geschwisterproblem in seiner kompliziertesten Verflechtung in den „Brüdern Karamazov“ angeschnitten worden, und zwar mit starkem, wenn auch verdecktem Doppelgängereinschlag — vor allem im Verhältnis Ivan — Smerdjakow. — Im „Doppelgänger“ dagegen steht die Geschwisterthematik als realer Faktor an der Peripherie der Interessensphäre. Doch fehlt sie im imaginären Bereich auch hier nicht vollständig: Mehrere Male

⁷⁴ Vgl. D. 1, 161 mit 264, 265.

⁷⁵ D. 1, 163, 167.

⁷⁶ Vgl. dazu auch P. BICILLI: K voprosu o vnutrennej forme romana Dostoevskogo. S. 56–58.

⁷⁷ J. E. Poritzky: 1876–

P. Lindau: 1839–1919

⁷⁸ Allerdings verführt die Zwillingsthematik auch leicht zum Abgleiten ins Lustspielhafte der allen psychologischen Ernstes baren Verwechslungskomödien, was sehr oft auch geschehen ist. Man nehme als naheliegendes Beispiel wieder Hoffmanns „Die Doppelgänger“, des Plautus „Menaechmi“, Fuldas (1862–1939) „Zwillingsschwester“, Shakespeares „Komödie der Irrungen“, Lecoques „Giroflé-Giroflà“, Nestroys „Der Färber und sein Zwillingbruder“.

wird in bezug auf Goljadkins seltsamen Zustand der Spaltung und Verdoppelung auf „Zwillinge“ angespielt, „die sich wie zwei Tropfen Wasser gleichen, so daß man sie nicht voneinander unterscheiden kann“⁷⁹. Wenn Zwillinge bereits eine Steigerung von Geschwistern bedeuten, so bilden „siamesische Zwillinge“, die „mit dem Rücken aneinander gewachsen sind“, die zusammen „leben, essen, und schlafen“⁸⁰, vollends den Höhepunkt dieses Motivs⁸¹. Diese sonderbare „phantastische Ähnlichkeit“⁷⁹ wird geradezu als „ein Wunder, ein wirkliches Wunder“⁷⁹ der Natur bezeichnet. Goljadkin selbst beschäftigt dieses Phänomen ungemein, um welches all seine zudringlichen Gedanken in manischem Zwang kreisen⁸². Ihm erscheint sein unfreiwilliges Doppelte, diese aufgezwungene „Zwillingsschaft“ als etwas „Wunderliches“, dem er aber mit allen Mitteln nicht beizukommen vermag. — In der ersten Fassung des Werkes von 1846 war dieses Motiv noch deutlicher ausgearbeitet, vor allem in den Kapitelüberschriften⁸³, die ja in der zweiten Fassung getilgt worden sind.

Wie aus den vorliegenden Beispielen hervorgeht, wird von Dostojewskij der Ausdruck „Zwilling“ als ein Synonym zu „Doppelgänger“ verwendet. So gehört denn auch das Thema der Zwillinge als eine Unterabteilung in den Gesamtbegriff der Zweiheits-Problematik; und zwar bildet diese spezielle Abart des Doppelteins dessen kulminierenden Höhepunkt, da es das Motiv der Zwillinge ist, welches als lebendige Zweiheit von allen paarweise auftretenden Phänomenen dem Doppelgängerproblem am nächsten kommt.

Das Spiegelsymbol. Neben dem Motiv der Zwillinge ist es vor allem das eigene Spiegelbild, das die Doppelgängerphantasien entscheidend fördert, ja, das unter gewissen günstigen Umständen sich verselbständigen und als vollends emanzipierter Doppelgänger aus dem Glase, wie das Porträt aus dem Rahmen, heraus-treten kann.

Der Spiegel war seit jeher neben Schatten, Porträt und Büste eines der wichtigsten Symbole des Doppelgängermotivs. Denn schon in Urzeiten sowie noch heute bei den Primitiven und Wilden werden all diese sichtbaren Nachbildungen des körperlichen Ich als eine magische, geheimnisvolle Fixierung der Seele aufgefaßt, welche — nach der dualistischen Weltanschauung eine Art „Doppelgänger“ des Leibes — ihre Verkörperungen auch zu Doppelgängern des Individuums macht. Damit im Zusammenhang stehen auch all die unzähligen tief im Volksaberglauben verwurzelten Volksbräuche, die sich aus den vor allem auf Spiegelbild und Schatten beziehenden Tabus ergeben.

Das Verhältnis von Spiegelbild und Doppelgänger ist reziprok, beide Teile durchdringen sich gleichermaßen: Zunächst ist der Spiegel in seiner Abbildungsfähigkeit ein optischer — d. h. physischer — Doppelgänger des Menschen⁸⁴, außer-

⁷⁹ D. 1, 176.

⁸⁰ D. 1, 177.

⁸¹ Zum Phänomen der siamesischen Zwillinge bei Hoffmann S. u. S. 167.

⁸² D. 1, 180, 206, 227 usw.

⁸³ F. M. Dostojewskij: *Sobranie sočinenij v desjati tomach*. Moskau 1956. Bd. 1, 636, 638 („o bliznecach i o . . . podlecach“ = von Zwillingen und von Schuften reimt sich im Russischen und deutet in seiner Nebeneinanderstellung auf die bereits erwähnte Identifikation von Zwilling oder Doppelgänger und Gemeinschaft hin), 644, 650 (wiederum ist vom „unsittlichen Zwilling“ die Rede).

⁸⁴ Man denke an Hoffmanns klassische Darstellung dieses Motivs in der „Geschichte vom verlorenen Spiegelbilde“ oder an Kreislers Abbildung im Wasserspiegel.

dem stellt aber der Doppelgänger als eine Art seelischer Spiegel der Selbsterkenntnis ein psychisches Spiegelbild des Menschen dar⁸⁵.

Der Spiegel erzeugt als Symbol des Doppelgängertums und damit der Zersetzung des Ich, wie der Doppelgänger selbst, alle negativen, zerstörerischen Affekte, die mit Angst, Verfolgung, Haß und Neid in Verbindung stehen. Das Ich, welches sich in beobachtendes Subjekt — Ich — und betrachtetes Objekt — Spiegelbild — aufspaltet, empfindet neben einer aufwühlenden Faszination der Selbstschau zugleich, und damit unzertrennlich, eine unüberwindliche Angst und Scham vor der Selbstenthüllung, die in jeder Selbstbespiegelung liegt. Diese Scheu vor dem Entblößen der eigenen Wesenheit kann, gesteigert, geradezu zum Abscheu vor der eigenen Abbildung, vor sich selbst werden (vgl. das analoge Phänomen der Namenphobie), der den Menschen in die Flucht vor dem verfolgenden Ich im Glase jagt. Die schwere Schuld des niederen Wollens kommt nämlich dem sittlich hochstehenden Ich besonders stark zum Bewußtsein, wenn es sein eigenes Bild im Spiegel, als Schatten, Porträt oder den Hall der eigenen Stimme wahrnimmt: denn dem intelligiblen Ich ist das empirische stets ein Vorwurf, es steigert das Bewußtsein der eigenen Unvollkommenheit, der Distanz zwischen erreichter Wirklichkeit des Ich und dem Ideal-Ich. Wenn es auf dem Wege der Flucht aber kein Entrinnen gibt, so kommt es zur äußersten und letzten Konsequenz: zum Zerschlagen des Spiegels, zur Vernichtung des eigenen Abbildes, des Doppelgängers, zugleich damit aber auch seiner selbst^{86 87}. — So rast der Mensch im Spiegelgefängnis seiner Einsamkeit, ohne daß es für ihn daraus einen anderen Ausweg gibt als den Tod.

Es ist vor allem der Subjektivismus des 18. Jahrhunderts, das dadurch geweckte Selbstbewußtsein der Geniezeit, der sich ständig steigende Individualismus der Romantik und die schließlich daraus resultierende Selbstanalyse — oder Selbstspiegelung — der Moderne, die diese Entwicklung entscheidend fördern⁸⁸.

In Dostojewskijs „Doppelgänger“ sind es neben der Eingangsszene, die eine auffallende Ähnlichkeit mit einer entsprechenden Stelle in Gogol's „Nase“ aufweist⁸⁹, ganz besonders zwei parallele Begebenheiten, die das Spiegelmotiv in eigenartigem Lichte darstellen^{90 91}. Im Gegensatz zur üblichen Spiegelsituation wird in beiden Fällen nicht das sich verselbständigende Spiegelbild zum Doppel-

⁸⁵ Ich habe dabei den Mythos von der Urdarquelle in der „Prinzessin Brambilla“ im Auge (H. 10, 65). Vgl. S. 168 dieser Arbeit. Derselbe Gedanke tritt ferner in Raimunds Märchen „Der Alpenkönig und der Menschenfeind“ zutage.

⁸⁶ Vgl. Hans-Heinz Ewers (1871–1949): „Der Student von Prag“ oder Oscar Wilde: „Das Bildnis von Dorian Grey“, wo die gleiche Problematik auf das gemalte Abbild übertragen ist. Ebenso: Gautier: „Der Seelentausch“, Schnitzler: „Casanova“, Stevenson: „Der Fall von Dr. Jekyll and Mr. Hyde“, Wiedemann: „Ein Doppelleben“. In diesen letzten Fällen findet allerdings eine direkte Tötung des Doppelgängers statt.

⁸⁷ Die gleiche Problematik, nur mit umgekehrter Wirkung, trifft man am Schluß von Dostojewskijs „Jüngling“ an. S. u. S. 80.

⁸⁸ Man denke dabei an Klingers „Zwillinge“, des Karl Philipp Moritz „Anton Reiser“, an Jean Pauls „Titan“, an Kleists Dornauszieher, Nietzsches „Zarathustra“ u. a. Nicht ohne Einfluß auf diese Richtung war natürlich auch die romantische Philosophie, vor allem aber Fichte mit seiner Analyse des Ich. Nachklänge romantischer Spiegelseitigkeit finden sich in der Neuzeit bei Rilke, Binding, H. Stehr, Karl Hans Strobl (1877–1946), Oskar A. H. Schmitz (1873–1931), J. E. Poritzky u. a.

⁸⁹ Vgl. D. 1, 126 mit G. 3, 7.

⁹⁰ D. 1, 208, 209 und 263.

⁹¹ Man beachte die Verdoppelung der bezeichnenden Situationen, ein Umstand, auf den schon oben hingewiesen worden ist.

gänger des Menschen, sondern im Gegenteil, es ist der im Türrahmen erscheinende Doppelgänger, der vom Helden sowie von allen Umstehenden für das Spiegelbild gehalten wird, was ihm erlaubt, unerkannt zu bleiben.

Nicht der Spiegel als solcher spielt hier eine Rolle, sondern vielmehr die Assoziation, die der Doppelgänger in seiner Eigenschaft als Abbild des Menschen und damit als Analogon zum Spiegelbild erweckt. Die Bedeutung des Spiegelbildes ist somit in diesem Falle bloß imaginär und sekundär. Es nimmt im „Doppelgänger“ überhaupt nicht jene überwiegend zentrale Stellung ein, welche man in einer Doppelgänger-Geschichte erwarten könnte. Eine solche Vernachlässigung des Spiegelmotivs ist in diesem Fall übrigens naheliegend: Der Doppelgänger selbst als reale Persönlichkeit hat sich auf Kosten aller Vor- und Halbstufen — wie es Spiegelbild, Schatten⁹², Porträt⁹³, Echo⁹⁴ usw. sind — zu einer solch überragenden Macht entwickelt, hat sich so breit gemacht und alle Aufmerksamkeit auf sich gezogen, daß er seinen ohnehin schon schwächeren Brüdern, den Nebenformen des Doppelgängertums, selbst die letzten Säfte entzieht und sie auf diese Weise aller Kraft beraubt.

Die Betrachtung zu Dostojewskijs Symbolik möchte ich folgendermaßen zusammenfassen: Erst die Durchdringung der an sich höchst realistischen und banalen Tatsachen mit den innersten Regungen des menschlichen Gemütes, erst dieser zweifache Aspekt alles Seienden erzeugt den hintergründigen Sinn, welcher das Zufällige alltäglicher Kleinigkeiten zur Höhe allgemein gültiger menschlicher Aussage emporhebt, worin doch letzten Endes das Wesen jeglichen Kunstwerkes liegt. Allzulange hat man in Dostojewskij nur den sich mit minuziöser Abbildung der Wirklichkeit befassenden Naturalisten erblickt und gerade sein Wesentliches — das Tiefgründige des hinter den Dingen liegenden Seins — völlig übersehen⁹⁵. Erst unsere am Seelenleben des Menschen so sehr interessierte — man ist fast versucht zu sagen überinteressierte — Zeit hat diesen großen Geist von einer ganz neuen Seite wiederentdeckt. Manche in dieser Beziehung interessante Untersuchung ist der modernen Psychologie und Psychoanalyse zu verdanken, doch ist

⁹² Diese dem Spiegelbild am nächsten kommende Doppelgängervariante ist unermüdlich von Dichtern aller möglichen Epochen und Strömungen behandelt worden, so z. B. Chamisso: „Peter Schlemihls wundersame Geschichte“, Andersen: „Der Schatten“, Lenau: „Anna“ (dieselbe schwedische Sage ist auch von Frankl und H. Müller von der Lippe behandelt worden), Mörike: „Der Schatten“, R. Dehmel: „Der Schatten“, Kerner: „Reiseshatten“ usw.

⁹³ Dostojewskij hatte in seinem dynamischen Drange für diese statische Doppelgängerform überhaupt keine Verwendung, wogegen sie bei anderen Dichtern als ein auffallender Bestandteil des Doppelgängertums oft eine zentrale Rolle spielt: Gogol: „Das Porträt“, E. A. Poe: „Das ovale Porträt“, O. Wilde: „Dorian Grey“, E. T. A. Hoffmann: „Die Elixiere des Teufels“, „Der Artushof“, „Die Jesuiterkirche in G.“ usw.

⁹⁴ Vgl. dazu E. A. Poe: „Der Rabe“, Hugo Wolfg. Philipp (* 1883): „Glühendes Einmaleins“, z. T. E. T. A. Hoffmann: „Die Elixiere des Teufels“.

⁹⁵ In diesem Sinne ließe sich eine Verbindungslinie von Dostojewskij, im Besonderen von seinem „Doppelgänger“, zu Kafka ziehen: Beide sind gewissermaßen Schöpfer einer modernen Mythologie, nämlich des Mythos der Bürokratie. Der sinnlich erfassbare Vordergrund — die Kanzleien und Departemente, die Büros und Behörden, all die hohen Persönlichkeiten und Vorgesetzten, die Akten und Papiere — sind mit strenger Konsequenz, mit einer präzisen, sachlichen Nüchternheit beschrieben; doch dieser konkrete, scheinbar so feste und unumstößliche Vordergrund ist nur Tarnung des unheimlich entgleitenden Hintergrundes des Lebens, welcher in seiner rätselhaften Unnahbarkeit das Dasein des einzelnen als völlig sinn-, hoffnungs- und ausweglos demaskiert. Diese moderne Mythologie ist tief, echt und von großer Bedeutung, wenn man sich die Mühe nimmt, sie kritisch zu untersuchen; doch wird sie im Gegensatz zum antiken Mythos kaum je in die Breite dringen können.

diese zweifellos verdiente Richtung ins andere Extrem übergeschwenkt und hat das verborgene Innenleben des Menschen beinahe zum alleinigen Kunstprinzip erhoben. Das eine wie das andere in der starken Überbetonung des einen Faktors scheint mir unrichtig, weil dadurch Dostojevskijs Duplizität des Ganzen gestört und in ein monistisches Schema hineingezwängt wird.

Das Problem der Einsamkeit

Die Rivalität als solche, vor allem in Beziehung zu Frauen, ist eines der wesentlichsten Kennzeichen des Doppelgängertums, womit auch Haß und Todfeindschaft erklärlich sind. Der Doppelgänger stellt sich in fast allen Doppelgängergeschichten als feindliche Macht zwischen das liebende Ich und die geliebte Frau. Das der Spaltung unterworfenen Individuum hat keine Daseinsberechtigung mehr, daher muß es mit zwingender Notwendigkeit gerade in jener Sphäre versagen, welche dem Menschen als die entscheidende Chance zur Selbstbehauptung und Selbstbewährung als ein Geschenk des Himmels gegeben worden ist: in der Liebe. Jeder sich spaltende Typ ist ein Narziss: nur mit sich selber beschäftigt, nur — wenn auch qualvoll — in sich selber verliebt. Diese Selbstverliebtheit hindert ihn an der tätigen Liebe zu einem anderen Wesen; das eigene Ich schiebt sich grausam zwischen das Selbst und die Außenwelt und isoliert auf diese Weise den Unglücklichen mit eisiger Undurchdringlichkeit von den ihn umgebenden Lebewesen. Dies ist in der Regel das Fazit jeder Spaltung und Verdoppelung der Persönlichkeit.

Gerade für Goljadkin ist ein furchtsames Sichabschließen in seinem selbstgeschaffenen Schneckenhaus charakteristisch⁹⁶. Oft vermeint man fast Gogol's Akakij Akakievič sprechen zu hören, der sich ebenfalls ängstlich in einen magischen Kreis der Unnahbarkeit einschließt. Durch solche Absonderung lassen sich auch die Selbstgespräche der auf allen menschlichen Umgang verzichtenden Sonderlinge erklären. Wie das Motiv der Persönlichkeitsspaltung im „Doppelgänger“ zum einzigen bewegenden Kunstprinzip erhoben worden ist, so erhält dasjenige der Abkapselung eine alles andere überragende, zentrale Stellung in den „Aufzeichnungen aus dem Untergrund“⁹⁷. Wie Goljadkin so ist auch der Ich-Held der „Aufzeichnungen“ eine durch und durch krankhafte, innerlich zerrissene Natur. Beide gehen ihren eigenen Weg, abseits der großen Straße — die Scheinwerfer statt nach außen, ganz nur auf das eigene Innere gerichtet — und verfallen auf diese Weise mehr und mehr einer leblosen Vereinsamung⁹⁸. So wird der Sinn für äußere Erscheinungen, der nicht benötigt und nicht geübt wird, langsam aber systematisch abgetötet, damit fällt die letzte Schleuse, und die die Seele völlig überschwemmende Flut morbider Wahnvorstellungen bricht hemmungslos herein.

Gogol' als Bindeglied zwischen Hoffmann und Dostojevskij

Die Wurzel zu Dostojevskijs Überzeugung, daß es nichts Phantastischeres als die Wirklichkeit gebe⁹⁹ — den Augenblick dieser Erkenntnis bezeichnete Dosto-

⁹⁶ D. 1, 159, 173.

⁹⁷ D. 3, (2. Teil) 78, 99, 100.

⁹⁸ Hier entspringt eine der Quellen, welche die Literatur des 20. Jahrhunderts speisen: die Einsamkeits-Verzweiflung ist in dieser Richtung die vorherrschende Tendenz.

⁹⁹ Man stelle diesen Ausspruch Dostojevskijs an die Seite von Hoffmanns Meinung, „daß nichts wunderlicher und toller sei als das wirkliche Leben...“ (H. 3, 35 Der

jevskij selbst als Moment seiner Geburt —, ist bei Gogol' zu suchen, welcher die eigentliche Brücke zwischen Hoffmann und Dostojevskij bildet. Bezeichnend dafür ist u. a. der Umstand, daß der russische Literaturkritiker Belinskij Dostojevskijs als „neuen Gogol'“ begrüßte, während Gogol' seinerseits als der „russische Hoffmann“ gilt.

Wohl kein Dichter kommt nämlich Hoffmann innerlich so nahe wie Gogol'. Indem er, von der „naturalistischen Schule“ herkommend, diese völlig durchbricht und ein Eigenes, Neues dagegensetzt, bezeugt er deutlich seine selbständige Schöpferkraft. Denn obwohl seine Gestalten fest im realistischen Milieu verwurzelt sind, welches mit peinlicher Genauigkeit beschrieben wird, ragen sie doch irgendwo im Ungreifbaren ins Phantomhafte, Irrationale hinein, was ja auch das Bahnbrechende in der russischen Literatur ist.

In der Synthese von Naturalismus und Symbolismus, in der Gestaltung der phantastischen Realität oder realistischen Phantastik ist Gogol' wirklich Meister, wie kein anderer Russe vor oder nach ihm; auch hinter Hoffmann steht er darin keineswegs zurück. Seine Beamten z. B., um noch einen Augenblick bei dieser Gestalt zu verweilen, unterscheiden sich im Äußeren durch gar nichts von denjenigen seiner zweit- und dritrangigen Zeitgenossen, und doch spürt man mit steigendem Grauen, daß sich das Urböse sogar in den banalsten Kleinigkeiten manifestiert und den Menschen mit irresistibler Gewalt in seine Abgründe zu locken sucht. Gogol' selbst bezeichnete die Welt als vom Teufel, der für ihn eine Wirklichkeit ersten Grades bildete, in lauter kleine Fetzen zerstückt, welche dieser mit höhnischem Lachen sinnlos durcheinanderwarf, um dadurch in wahrhaft teuflischem Spiel die ursprüngliche göttliche Einheit, sowohl des Weltganzen als auch der menschlichen Einzelseele, unheilbar zu zerstören. Und so sind auch seine Beamten nicht bloß arme, unbeholfene, durch soziale Umstände verdrehte Menschen, sondern es sind im eigentlichen Sinne Besessene, von einer irrationalen Macht in ihnen selbst getriebene Geschöpfe.

Vor allem in drei phantastischen Beamten Erzählungen ist der Einfluß Hoffmanns unverkennbar; sie haben ihrerseits stärkstens auf Dostojevskijs Frühwerk, im besonderen auf den „Doppelgänger“, eingewirkt. Es sind: „Memoiren eines Wahnsinnigen“¹⁰⁰, „Die Nase“¹⁰¹ und „Der Mantel“¹⁰².

Daß sich Dostojevskij dieses Zusammenhanges selbst klar bewußt war, beweist sein eigenes Geständnis: „Wir alle sind aus Gogol's ‚Mantel‘ hervorgegangen.“ Andererseits erkennt sich auch Devuškin, der Held der „Armen Leute“, in Gogol's armem Beamten Akakij Akakievič wieder.

Sandmann), „daß die wirklichen Erscheinungen im Leben oft viel wunderbarer sich gestalteten, als alles, was die regste Phantasie zu erfinden trachte“. (H. 3, 139 Das öde Haus.)

¹⁰⁰ G. 1, 377 ff.

¹⁰¹ G. 3, 3 ff.

¹⁰² G. 3, 95 ff.

2. Dostojevskijs Weg vom armen Beamten Goljadkin zum Himmelsstürmer Raskol'nikov

Dostojevskij vermochte sich nicht gleich vom Beamtenthema zu lösen: In der Periode vor dem Zuchthaus bleibt er diesem Motivkreis verhaftet, welcher zur Hauptsache sein Frühwerk beherrscht. Nicht weniger als zwölf Erzählungen sind diesem Problem gewidmet.

Erst nach acht Jahren Zuchthaus und Verbannung beginnen Dostojevskij andere Themata zu interessieren: Er kommt als ein anderer und Gewandelter zurück. Der arme Beamte rückt in Dostojevskijs großen Werken an die Peripherie der Interessensphäre: Es beschäftigen den Dichter von nun an neue Probleme, neue Menschentypen, wie der frech sich gegen die höchste Autorität auflehrende Übermensch, das Verfallen des Menschen an das Böse: die Schuld und Sünde, und dessen Kampf mit dem guten, hellen Prinzip. Doch gerade hier, in völlig veränderter Atmosphäre, klingt das Motiv der Selbstentzweiung, der Bewußtseinspaltung des Menschen, welches das Zentralproblem des „Doppelgängers“ gebildet hatte, neu und mächtig wieder auf. Dieser Umstand zeigt, wie tief und dauernd dieser Gedanke, aller äußeren, zufälligen Erscheinungsform ungeachtet, Dostojevskij aufgewühlt hat.

Der Umschwung in Dostojevskijs Gestaltung des Doppelgängerproblems vollzieht sich nicht in einem revolutionären Umsturz der alten Formen und Ideen, sondern in organischem Wachstum des künstlerischen Geistes, in langsamer Erweiterung und Bereicherung des Motivs.

So bewegen sich „*Die Erniedrigten und Beleidigten*“ noch durchaus in der Sphäre von Dostojevskijs Frühwerken, nehmen das Thema des äußerlich und innerlich ungefestigten, labilen Menschen wieder auf. Allerdings ist in diesem sentimental — oft geradezu an Kitsch grenzenden — Frühwerk ein Durchbruch aus der Enge der Beamtenatmosphäre in den allgemein menschlichen Bereich in den männlichen Hauptgestalten Vanja und Aleša bereits vollzogen.

Im Schwärmer und Dichter Vanja, dem Sprachrohr des Dichters, trifft man Hoffmanns zart empfindende Künstlernaturen wieder, welchen kraft ihrer Phantasie der Eingang in das übersinnliche Reich offensteht. Dank dieser Fähigkeit vermag Vanja, Goljadkins „Solipsismus“, der auch ihm nicht fremd ist, zu durchbrechen und durch die tätige Liebe sich mit dem Allseienden zu verschmelzen. In dieser Hinsicht nimmt er die, zwar viel kräftiger gezeichnete, Gestalt Aleša Karamazovs, des Apostels der christlichen All-Liebe, vorweg.

Doch nicht nur im Charakter des Helden, auch in der Vielfalt, im Nebeneinander der handelnden Personen, ist eine Wandlung gegenüber dem „Doppelgänger“ bemerkbar. Das Interesse des Lesers ist von einer einzigen zentralen Hauptgestalt auf mehrere gleichwertige Exponenten der Handlung und der Problematik aufgespalten worden.

Diese Tatsache ist besonders klar ersichtlich an Hand des Doppelgängermotivs: Der Roman enthält vier verschiedene Formen des Doppeltseins, welche jedoch nicht wie im „Doppelgänger“ auf eine Figur konzentriert, sondern vier individuellen Einzelwesen, gemäß ihrer Persönlichkeit, zugeordnet sind.

Es sei hier auch noch kurz auf die „*Petersburger Träume in Prosa und in Versen*“¹ hingewiesen: Rein äußerlich betrachtet, weisen sie durch ihre Thematik des

¹ F. M. Dostojewski: Petersburger Träume. München 1923. S. 125, 126.

Das Feuilleton „Peterburgskie snovidenija v stichach i proze“ war mir leider im Original nicht zugänglich.

„armen Beamten“ in die Frühperiode zurück, gehören scheinbar neben den „Doppelgänger“; zugleich aber nimmt dieses pathetisch-melodramatische und zur selben Zeit moralische, mit lyrischen Einlagen gesättigte Feuilleton in Gestalt des nach Höherem lechzenden Dichters gewisse Elemente von Dostojevskijs Meisterwerken vorweg: Entfremdung von der Wirklichkeit, geistige Einsamkeit sind hier nicht mehr Folgen des kläglichen Ehrgeizes eines mißhandelten, kleintlichen Gemütes wie bei Goljadkin, sondern dieser Riß mit der realen Welt, mit dem Leben, wurzelt in der schöpferischen Euphorie eines heißen Herzens, im Enthusiasmus und Fieberwahn eines Dichters, des Schöpfers unendlicher Welten, dem seine Kunst furchtbares und herrliches Geschenk zugleich ist. Die innere Zerrissenheit, das Leiden an der Dualität des Seienden und des Nicht-Seienden ist der Tribut, den jeder, der sich mit den übersinnlichen Mächten eingelassen hat, entrichten muß. In dieser Hinsicht ist die „Petersburger Chronik“ ein Übergangswerk, nicht nur in seiner Form, sondern auch in der Thematik².

In *Raskol'nikov* wird diese Linie weitergeführt und klar herausgearbeitet. Es ist die erste Hauptgestalt in Dostojevskijs Werk, die absolut nichts mehr von einem „schwachen Herzen“ an sich hat. Im Gegenteil: Er ist ein Prometheus-Typ, ein starker Aufwiegler, ein Revolutionär des Geistes, der mit allen Kräften — und es stehen ihm ganz andere zur Verfügung als dem zweifelhaften, charakterlosen „Etwas“ von Goljadkin — die Ketten der Tradition, der Heuchelei, der Herrschaft des Geldes zu zerreißen trachtet. Nichtsdestoweniger ist auch er der Entzweiung, wenn auch zur Hauptsache auf imaginärer Ebene, unterworfen. Dies beweist, daß die ontologische Unstabilität der Persönlichkeit absolut nicht mit der psychologischen oder charakterlichen Unstabilität identisch ist. Denn die Realität der menschlichen Persönlichkeit wird nicht durch deren bloße, sei es noch so kräftige und stabile Existenz im empirischen Plan des Daseins bestimmt, sondern sie erfordert noch andere, d. h. außerempirische Bedingungen und Voraussetzungen, wie D. ČYŽEVSKYJ in seinem Aufsatz „K probleme Dvojnika“ ausführt.

Einigermaßen aufschlußreich ist die Untersuchung, welche Typen bei Dostojevskij überhaupt der Spaltung unterliegen: summa summarum könnte man feststellen, daß es meist Gestalten sind, die am weitesten vom eigentlichen Kern des durchschnittlichen Menschseins entfernt stehen, die irgendwie aus der rein menschlichen Sphäre entweder wie Goljadkin ins Untermenschliche, oder aber wie *Raskol'nikov* ins Übermenschliche hinausragen. Beide stehen an der äußersten Grenze des dem Menschen zugewiesenen Bereiches, beide tendieren dazu, sie zu überschreiten: der eine in Richtung Tier, der andere in Richtung Gott; beide ereilt auch die gleiche Strafe der qualvollen Selbstentzweiung, da die Einheit des Menschlichen gesprengt wird. — Das Mißlingen des „Doppelgängers“ mag vielleicht gerade darin begründet liegen, daß Dostojevskij für die Spaltung in seinem Frühwerk einen charakterschwachen, sozial erniedrigten Typ bestimmt hatte; er mußte die Schwierigkeit, dieses Thema bei einem an der untersten Grenze stehenden Menschen durchzuführen, selbst erkannt haben, denn so sehr ihn dieses Problem auch immer wieder beschäftigte, er wählte später nie mehr einen „Goljadkin“ zum Träger des Doppelgängermotivs, sondern immer wieder den Ras-

² So ist z. B. der Gedanke vom übermateriellen Wert des Geldes, d. h. von der Rolle des Geldes als potentielle Möglichkeit unbeschränkter Macht, als Weg zu gottähnlicher Herrschaft, zugleich die Idee vom Aufhäufen des Reichtums aus Lebensangst — also der Begriff, man ist versucht zu sagen, einer Art „Metaphysik des Geldes“ hier ein Verbindungsglied rückwärts zu „Herr Procharčín“, vorwärts aber zum „Jüngling“.

kol'nikov-Typ. Die weitere Entwicklung gab Raskol'nikov, nicht Goljadkin recht. Die Dämonen, Versilov, Ivan Karamazov, sie alle durchbrechen wie Raskol'nikov die ihnen konnaturale Form des Menschlichen, dem sowohl nach unten, wie auch nach oben eine Grenze gesetzt ist, die ungestraft kein Sterblicher je überschritt; sie drängen sich unter die Götter, d. h. sie statuieren keinen Gott über sich, sondern setzen sich selbst an dessen Stelle, was am ersichtlichsten am Beispiel Kirillovs zutage tritt; Folge und Strafe ist die Spaltung des Ich, welches, aus der heimischen Sphäre entwurzelt, statt die Welt zu beherrschen, selbst zum Spielball der transzendenten Mächte wird. Es ist interessant, wie sich Dostojevskij selbst dazu äußert: „Schuld und Sühne‘ soll der Idee nach die Tendenzen des menschlichen Gewissens versinnbildlichen, das sich von Christus und von Gott lossagt und nun zum Bewußtsein seiner Ohnmacht und seiner Grund- und Bodenlosigkeit kommt.“

3. „Die Dämonen“, „Der Jüngling“, „Die Brüder Karamazov“

Verfolgt man Dostojewskijs Weg weiter, so wird man feststellen, daß Raskol'nikov, ein erster Gipfel in des Dichters Schaffen, zugleich das Tor bildet, durch welches man zu den drei späteren Meisterwerken schreitet: den „Dämonen“, dem „Jüngling“, den „Brüdern Karamazov“¹. Immer und überall sucht Dostojewskij das eine: den Menschen und sein Geheimnis; die Zerspaltenheit der menschlichen Natur hört nicht auf, ihn zu faszinieren — und erst jetzt vollendet er endlich in reifen Jahren, was ihm als Jüngling im „Goljadkin“ mißlungen war. Der erste Impuls ist aber zweifellos vom „Doppelgänger“ ausgegangen: Er war der erste Markstein, aus ihm entwickelt sich eine lange Reihe von Untergrund-Menschen, zerspaltenen Persönlichkeiten, die um ihre Ganz- und Einheit kämpfen, wie z. B. Raskol'nikov und Versilov, Stavrogin und Ivan. Das uns bei der vorliegenden Untersuchung interessierende Hauptproblem des Dualismus wird dabei von der sozialen und psychologischen Ebene des „Doppelgängers“ zur ethischen und religiösen der späteren Werke emporgehoben, d. h., was dort noch Real-Psychologie war, wird hier zur Transzendental-Psychologie sublimiert, wie D. ČYŽEVSKYJ in seinem oben erwähnten Aufsatz darlegt.

a) Plan zum „Leben eines großen Sünders“

Als Wurzel zu allen drei Spätwerken darf man zweifellos Dostojewskijs skralen, streng geheim gehaltenen Plan zu einem „gewaltig großen Roman“² mit dem Titel „Der Atheismus“ ansehen, von dem zum ersten Mal in einem Brief an seinen Freund Majkov (11./23. 12. 1868) die Rede ist, der Dostojewskij fortwährend beschäftigte und den er als eine Art Lebensbeichte ansah: „... napisat' etot poslednij roman, da choť-by i umeret' — ves' vyskažus'“³ — Und zwei Jahre später an denselben Adressaten: „Eto budet moj poslednij roman.“⁴ Im Verlaufe dieser Zeitspanne hatte der Titel eine Umänderung in Richtung der Konkretisierung erfahren: „Das Leben eines großen Sünders“. Doch die Grundidee, über die Dostojewskij im gleichen Briefe an den Dichter Majkov (25.3./6.4.1870) berichtet, blieb dieselbe:

„Glavnyj vopros, kotoryj provedetsja vo vseh častjach — tot samyj, kotorym ja mučilsja soznatel'no i bessoznatel'no vsju moju žizn' — eto suščestvovanie božie. Geroj vprodolženie žizni, to ateist, to verujuščij, to fanatik i sektator, to opjat' ateist.“⁴

Die unveröffentlichten Aufzeichnungen zu diesem geplanten Lebenswerk zielen alle in derselben Richtung: Der im Zentrum stehende Mensch ist ein chaotischer, stürmischer Typ, der zwischen den äußersten Extremen hin- und hergerissen wird; er vereinigt in sich sowohl den großen Sünder, als auch den großen Heiligen, den Gläubigen und den Atheisten.

¹ Den „Idioten“ nehme ich an dieser Stelle aus, da er für die hier behandelte Kategorie des Doppelgängertums wenig Anhaltspunkte bietet.

² Br. an A. N. Majkov, Florenz, 11. (23.) 12. 1868. (D.-Br. 2, 150.)

³ „... ich muß diesen letzten Roman schreiben, dann kann ich ruhig sterben — ich werde mich endlich ganz aussprechen.“

⁴ Br. an Majkov, Dresden, 25. 3. (6. 4.) 1870. (D.-Br. 2, 263.)

„Das wird mein letzter Roman sein.“

„Das Hauptproblem, welches sich durch alle vier Teile hindurchzieht, ist dasselbe, das mich sowohl bewußt als auch unbewußt mein Leben lang gequält hat — es ist die Existenz Gottes. Der Held ist im Verlaufe seines Lebens bald Atheist, bald gläubiger Christ, bald Fanatiker und Sektierer, bald wiederum Atheist.“

Leider ist dieses, der Absicht nach zu urteilen, hochinteressante Lebenswerk Dostojevskijs, das wohl zu monumental angelegt war, um verwirklicht zu werden — ähnlich Gogol's Gesamtanlage der „Toten Seelen“ —, nie zur Ausführung gelangt. Doch ist die „Idee“, welche Dostojevskij zum „Ziel seiner ganzen literarischen Laufbahn“⁵ machte, sind die Hauptelemente der oben erwähnten Entwürfe ganz unverkennbar in die drei späten Romane „Die Dämonen“, „Der Jüngling“ und „Die Brüder Karamazov“ eingegangen. Dostojevskij plante ursprünglich „fünf einzelne... durchaus selbständige... in sich geschlossene Werke“⁶, welche alle durch die Hauptidee und den Typ des „großen Sünders“ innerlich verbunden sein sollten. Nun könnte man wirklich die drei Spätwerke Dostojevskijs als Teile eines großen Ganzen ansehen, obwohl die Kontinuität der Handlung unterbrochen, der Name des Helden verändert ist. Namentlich ist es die Idee des Kampfes zwischen dem Absolut-Guten und dem Absolut-Bösen sowie der Charakter des Helden, was die drei Werke verbindet. Wirklich verkörpern Versilov, Stavrogin und Ivan Varianten ein und desselben Typus: eben des großen Sünders und Gottesleugners, der einen Heiligen und Gläubigen in sich birgt; sie stehen in einem tiefen inneren Zusammenhang und zeugen von der Einheit der künstlerischen Intuition. — Wiederholungen ein und desselben Sujets oder Motivs, derselben Gestalten sind für Dostojevskij überhaupt charakteristisch⁷. So sind eigentlich in jedem Werk Dostojevskijs alle anderen potentiell eingeschlossen; in ganz besonderem Maße gilt dies aber für die drei Spätwerke, die ihre einheitliche, gemeinsame Entstehungsquelle vor allem im Charakter des entwurzelten⁷, seinem Egozentrismus und Solipsismus verfallenen Menschen manifestieren. Dieser Mensch ist besessen von der Frage nach dem wahren Ich, er ist somit dauernd auf der Suche nach seinem Selbst, zugleich aber erfüllt vom Grauen vor der unendlichen menschlichen Selbstheit, verzweifelt über die Ohnmacht, diese zu bekämpfen. Die Fragen nach Gott und dem Teufel sowie nach der Möglichkeit des Glaubens überhaupt sind für ihn von zentraler Bedeutung und bedingen sein ganzes Sein⁸. In diesem Sinn ist der Mensch Dostojevskijs wirklich als eine Art „Everyman“, „Allmensch“ oder „všečlovek“ anzusprechen, wie ihn P. BICILLI charakterisiert⁹, da es zutiefst ganz allgemein menschliche Probleme sind, die seine Existenz bestimmen.

Aus diesem Grunde habe mich dazu entschlossen, die drei Spätwerke hier zusammen zu behandeln, da der Typ des sich spaltenden Helden sowie der Vorgang der Verdoppelung selbst im wesentlichen in allen drei Romanen übereinstimmt.

⁵ Br. an N. N. Strachov, Dresden, 24. 3. (5. 4.) 1870 (D.-Br. 2, 258.)

⁶ Man denke z. B. an die „infernale Frau“, die Frau reinen Herzens, die Erniedrigten und Beleidigten, den freiwilligen Narren, den Gottesleugner und Gottsucher usw.

⁷ „... wir vom Erdboden Losgerissene...“

Dostojevskij F. M.: Sämtliche Werke. München 1916 f. 1. Abt., Bd. 6, S. 517 ff. 1. Anhang: Material zum Roman Die Dämonen. 1. Jan. 1870.

⁸ „... wer kann denn glauben? ... k a n n man überhaupt glauben? ...“ ebenda S. 520–27.

Innerhalb von wenigen Seiten tritt diese lebenswichtige, alles andere überragende Frage siebenmal auf.

⁹ P. BICILLI: K voprosu o vnutrennej forme romana Dostoevskogo.

Ferner P. BICILLI: Počemu Dostoevskij ne napisal „žitija velikoga grešnika“. In: O Dostoevskom. Sbornik statej pod red. A. L. Bema. Bd. 2, Prag 1933. S. 26, 27 f.

b) Die eigentliche Spaltung: Der Doppelgänger

„Der Jüngling“

Dostojewskij spürte mit seinem hochentwickelten Sinn für alles Irrationale, daß das Handeln des Menschen sehr oft unabhängig ist von der Kontrolle des „gesunden Menschenverstandes“, ja sogar häufig diametral entgegengesetzt zu letztem verläuft, wenn es nämlich von irrationalen Beweggründen bestimmt wird. Die Unvereinbarkeit dieser beiden Schichten in der menschlichen Seele bedingt denn auch Spaltung und Doppelheit des Menschen, die aufs engste mit dem „podpol'e“ — dem Untergrund — verknüpft ist.

So verläuft auch Versilovs Zerfall in einen klugen, gefaßten Familienvater und dessen sinnlosen Doppelgänger außerhalb einer logischen Folgerungsgesetzlichkeit. Denn die Unstabilität des Ich, die sich in der Doppelheit sowohl einzelner Taten, als auch des ganzen Verhaltens Versilovs äußert und zu einer richtigen Spaltung des Willens führt, ist keineswegs erklärbar durch eine äußere oder auch psychologische Schwäche des Typus, da Versilov ein kräftiger und vollendeter Charakter ist. Dostojewskij selbst gibt uns eigentlich keinen Schlüssel zur Auflösung dieses Rätsels; er konstatiert bloß den Zustand dieser unseligen Spaltung¹⁰, und zwar, zur Steigerung der Wirkung, nicht von außen her als ein Dritter, objektiver Betrachter, sondern er legt die Beschreibung dieser Verdoppelung Versilov selbst in den Mund:

„Znaete, mne kažetsja, što ja ves' točno razdvaivajus', — . . . Pravo, myslenno razdvaivajus' i užasno etogo bojus'. Točno podle vas stoit vaš dvojniki; vy sami umny i razumny, a tot nepremenno chočet sdelat' podle vas kakuju-nibud' bessmyslicu, i inogda preveseluju vešč'; i vdrug vy zamečate, što eto vy sami chočite sdelat' etu veseluju vešč'. Bog znaet začem, to-est' kak-to nechotja chočite, soprotivljajas', iz vsech sil chočite.“¹¹

Als Beispiel führt dann Versilov den Fall eines Arztes an, „der bei der Beredigung seines Vaters in der Kirche plötzlich zu pfeifen anfing“ — man beachte: gegen seinen eigenen Willen — oder besser gesagt, es verhält sich so, als ob auf einmal im selben Menschen zwei entgegengesetzte Willenskräfte nebeneinander existierten.

Symbolik des Heiligenbildes. Eine symbolische Rolle, wie Dostojewskij selbst betont, spielt in diesem Zusammenhang das Heiligenbild, das während des ganzen Gesprächs Versilovs Aufmerksamkeit mit magischer Gewalt auf sich zieht¹², bis er es in einer unerklärlichen Gemütsaufwallung ergreift und mit aller Kraft an den Ofen schleudert: „A, vpročem, primi choť i za allegoriju; ved' eto nepremenno bylo tak! . . .“¹³

¹⁰ Vgl. D. ČYZEVSKYJ: K probleme Dvojnika.

¹¹ D. 8, 521.

„Wissen Sie, es scheint mir, als ob mein ganzes Ich sich gleichsam spalten würde, — . . . Wirklich, meine Gedanken spalten sich, davor habe ich eine furchtbare Angst. Es ist genau so, als ob mein Doppelgänger neben mir stehen würde; man ist selbst klug und vernünftig, jener andere aber will neben einem unbedingt irgendeinen Unsinn begehnen, manchmal sogar etwas sehr Ausgelassenes; und plötzlich bemerkt man, daß man selbst es ist, der diesen Unsinn begehnen will. Gott weiß wozu, d. h. man will es irgendwie, ohne es zu wollen, man sträubt sich dagegen und will es doch mit aller Gewalt.“

¹² D. 8, 521.

¹³ D. 8, 522.

„Uebrigens, fass es meinerwegen auch als Allegorie auf; denn so war es nun einmal unbedingt! . . .“

Diese Problematik der Spaltung verdichtet sich gegen den Schluß des Romans mehr und mehr: Immer wieder ist vom Doppelgänger Versilovs die Rede¹⁴, wenn er auch nicht in so konkreter Form auftritt wie derjenige Goljadkins oder auch Stavrogins und vor allem Ivans. — Das Symbol des zerstückten Heiligenbildes als Sinnbild der Entzweiung der innermenschlichen Beziehungen wird auch weiterhin als eine Arabeske fortgesponnen: „... A dvojník? Ved' už on razbil v moich glazach obraz!“¹⁵

Natürlich ist dieses Bild zugleich auch als eine Zerstreuung von Versilovs religiösem Gefühl aufzufassen, von seinem Gottsuchertum, das den letzten Ruhepol nicht zu finden vermag und daher in verschiedene Richtungen auseinander gesprengt ist.

Der Doppelgänger, der auf diese Weise gleich einem schillernden, unfaßbaren Chamäeon die verschiedensten Spaltungsmöglichkeiten symbolisieren kann, wird von Dostojevskij anschließend an die konkreten, anschaulichen Beispiele endlich noch theoretisch definiert, wobei er selbst einen gewissen Zusammenhang mit der damaligen psychiatrischen Literatur andeutet¹⁶.

Unbefriedigende Lösung. Was schließlich die Auflösung des Doppelgängerproblems im „Jüngling“ betrifft, so erfolgt sie am Schluß des Romans ziemlich unvermittelt und wirkt daher nicht restlos befriedigend. Die Erzählung, welche auf 500 Seiten von der Dualität und Entzweiung, vom Schwanken des Helden handelt, will auf den letzten knappen 20 Seiten plötzlich eine positive Lösung — eine Läuterung und Vereinheitlichung Versilovs — glaubhaft machen. Es ist übrigens einer der wenigen Romane Dostojevskijs, der mit einer beruhigenden Harmonie auf irdischem Plan abschließt; gerade in dieser Pointe scheint mir aber auch sein schwächster Punkt zu liegen. Denn wie durch einen deus ex machina wird der böse und unsinnige Doppelgänger am Schluß des vorletzten Kapitels aus dem Felde geräumt, indem Versilov die für seine Geliebte bestimmte Kugel gegen sich selbst abfeuert. Es ist dies ein äußerst beliebtes und effektvolles Motiv der Doppelgängerliteratur: die Tötung seiner selbst durch die Vernichtung des Doppelgängers¹⁷ — hier tritt es allerdings als weniger übliche Variante mit vertauschten Vorzeichen auf: Die gegen sich selbst gerichtete Kugel führt zur Vernichtung des Doppelgängers und damit zur Befreiung vom zweiten, bösen Ich, welches auf immer verschwindet; denn gleich zu Beginn des folgenden und damit letzten Kapitels trifft man „nur noch die Hälfte des früheren Versilov“¹⁸ an, so „daß alles, was an Idealem in ihm war, jetzt noch stärker hervortritt“¹⁸. — Und doch vermag Versilov sogar jetzt gerade in der wichtigsten Sphäre, nämlich der religiösen, mit welcher das Doppelgängermotiv bei Dostojevskij unvermeidlich verbunden ist, keine endgültige, einheitliche Entscheidung zu treffen: „Druz'ja moi, ja očen' ljublju Boga, no — ja k etomu nesposoben.“¹⁹ Dieser Stoßseufzer scheint mir,

¹⁴ D. 8, 523, 524, 525, 527, 563, 564, 565, 569, 570.

¹⁵ D. 8, 527.

„... Und der Doppelgänger? Hatte er doch schon vor meinen Augen das Heiligenbild zertrümmert!“

Den Zusammenhang des zerspaltenen Heiligenbildes mit dem Doppelgänger deuten ferner noch folgende Stellen an: D. 8, 570.

¹⁶ D. 8, 569, 570.

¹⁷ S. o. S. 70.

¹⁸ D. 8, 570, 571.

¹⁹ D. 8, 571.

„Meine Freunde, ich liebe Gott sehr, und trotzdem — dazu bin ich unfähig.“

trotz der scheinbaren Lösung, für die ganze Unabgeklärtheit der Schlußsituation zu zeugen²⁰.

„Die Dämonen“

Die religiöse Problematik. Die vom Doppelgängermotiv nach allen Richtungen hin ausstrahlende religiöse Problematik, die im „Jüngling“ durch das Heiligenbild veranschaulicht wurde und in manchen Gesprächen andeutungsweise zum Vorschein kam, wird in den „Dämonen“ und dann vollends in den „Brüdern Karamazov“ in seiner ganzen Tiefe ausgeschöpft.

Um zunächst noch auf rein theoretischer Ebene zu bleiben, möchte ich vorerst auf das Ideengut Kirillovs, wohl der abstraktesten Gestalt des Werkes, hinweisen, der durch einen völlig freiwilligen Selbstmord „seine Idee“, nämlich das Nichtsein Gottes und damit eine absolute Freiheit des Menschen, beweisen will. Er ist einer jener Gottesleugner aus Glaubensehnsucht, die im Werke Dostojevskijs so häufig auftreten: Für ihn ist der Mensch das Ein und Alles der Schöpfung – und nur infolge seiner eigenen Schwäche und Furcht projiziert dieser Mensch die ihm selbst eigenen, immanenten „Momente“ aus sich heraus auf ein außerempirisches, metaphysisches Wesen – auf Gott:

„Der Mensch hat es einfach nicht gewagt, alle seine starken und erstaunlichen Momente sich zuzusprechen – er hat sie als passiv erlitten, als Überwältigungen konzipiert. Die Religion ist die Ausgubert des Zweifels an der Einheit des Ich, eine Spaltung der Persönlichkeit. Indem er alles Große und Starke als fremd, als übermenschlich auffaßte, verkleinerte sich der Mensch, er zerlegte die zwei Seiten, eine sehr erbärmliche, schwache und eine starke und erstaunliche in zwei Sphären, hieß das erste Mensch und das zweite Gott.“²¹

*Der Teufel als Doppelgänger*²². Die Gedanken, die im Bewußtsein Kirillovs einzig um das Sein oder Nichtsein Gottes kreisen, wenden sich in der Seele seines Gegenspielers Stavrogin, des eigentlichen Helden – oder „Antihelden“²³ – des Romans, dem anderen metaphysischen Pol, dem Teufel, zu. Vor-

²⁰ Dasselbe beweist eine zusammenfassende Beschreibung Versilovs auf der zweitletzten Seite des Buches. (D. 8, 581.)

²¹ Man stelle diese Philosophie Kirillovs neben diejenige von Ivan, welche ihm von seinem Doppelgänger, dem Teufel, präsentiert wird: „... vse eti miry, Bog, i daže sam satana, – vse eto dlja menja ne dokazano, suščestvuet li ono samo po sebe, ili est' tol'ko odna moja emanacija, posledovatel'noe razvitie moego ja, suščestvujuščego dovremenno i edinolično ...“

(D. 12, 761.)

„... Alle diese Welten, Gott, ja selbst Satan, – dies alles ist für mich nicht bewiesen, ob es an und für sich besteht, oder ob es bloß meine eigene Emanation ist, die folgerichtige Entwicklung meines Ich, welches zeitweilig und individuell existiert.“

Gott, der Teufel, ja der ganze Kosmos werden nach einer solchen Auffassung zur Emanation, zum Doppelgänger des Menschen. Vgl. dazu noch D. 12, 278, 283.

Es ist aufschlußreich, wie sich Dostojevskij selbst in seinen literarischen Entwürfen zur religiösen Existenz Ivan Karamazovs äußert: Vgl. dazu F. M. Dostojewski: Literarische Schriften. München 1920. S. 356.

²² Die zentrale Stellung, die das Teufelsmotiv in der Gesamtanlage des Romans einnimmt, wird schon durch den Titel „Die Dämonen“, dann auch durch die beiden Epigraphe des Werkes klar hervorgehoben: Das erste ist Puškins Gedicht „Besy“ („Die bösen Geister“) entnommen, in welchem die Menschen von Teufeln und Dämonen genarrt werden (A. Puškin: Polnoe sobranie sočinenij. Moskau–Leningrad 1949. Bd. 3, S. 173, 174). Das zweite dagegen zitiert aus dem Evangelium die Stelle von der Teufelsaustreibung (Luk., Kap. VIII, 32–37). Diese selbe Begebenheit wird am Schluß des Werkes an gewichtiger Stelle nochmals wörtlich wiederholt (D. 7, 630).

²³ Dostojevskij selbst verwendet den auch im Russischen nicht gerade literaturfähigen Ausdruck „anti-geroj“ (D. 3, 2. T., 177. Zapiski iz podpol'ja).

züglich ist es die Beichte Stavrogins beim Vater Tichon, die für das Motiv des Teufels als Doppelgänger des Menschen das reichste Material bietet. Für Stavrogins Empfinden sind Gott und Teufel zwei sich gegenseitig bedingende Teile eines Ganzen, und der Glaube an den einen schließt auch den Glauben an den anderen in sich: „A možno l' verovat' v besa, ne veruja v Boga? . . .“²⁴ — Die ganze Welt der Phantome und „Domänen“ hat für Stavrogin jedoch eine viel zu konkrete Bedeutung, als daß sie im reinen Sinn der Abstraktion, wie Kirillovs Gottesbegriff, verbleiben könnte²⁵. — Der Teufel trägt für Stavrogin, wie auch für Dostojevskij selbst, Persönlichkeitscharakter — und er trägt nicht nur Persönlichkeitscharakter, sondern er erscheint ihm sogar als sein eigenes, zweites Selbst, als sein Doppelgänger, der ihn maßlos ärgert²⁶.

Doch nicht nur Ärger empfindet Stavrogin angesichts dieses unheimlichen Besuchers, sondern vor allem „Angst“ und Grauen vor „seinem Gespenst“²⁶, das er ganz offen als Emanation seines eigenen Ich charakterisiert: „. . . Eto ja sam v raznych vidach, i bol'she ničego. . . vy naverno dumaete, čto ja vse ešče somnevajus' i ne uveren, čto eto ja, a ne v samom dele bes.“²⁶

Im gesamten weist diese ganze Beschreibung des Teufels von Stavrogin große Ähnlichkeiten mit derjenigen des Teufels von Ivan auf. Sogar der Beginn des der Beichte vorangehenden Kapitels, der Stavrogin noch daheim zeigt, wo er die ganze Nacht auf dem Diwan sitzend zubringt, den „starrenden Blick auf einen Punkt in der Ecke bei der Kommode gerichtet“²⁷, offenbar haargenau dieselbe Situation, wie man sie in den „Brüdern Karamazov“ in der Begegnung Ivans mit dem Teufel vor sich hat²⁸.

Noch deutlicher weisen die Gespräche, in denen Stavrogin Daša das Erscheinen seines Doppelgänger-Teufels schildert, auf Ivans Teufel voraus. Da diese Szene dann fast wörtlich in die „Brüder Karamazov“ eingegangen ist, hat sie Dostojevskij für die endgültige Fassung der „Dämonen“ unterdrückt.

„Ja opjat' ego videl, . . . Snačala zdes' v uglu, vot tut u samogo škafa, a potom on sidel vse rjadom so mnoj, vsju noč, da i posle moego vychoda iz domu . . .“

„. . . Teper' načnetsja rjad ego poseščenij. Včera on byl glup i derzok. Eto glupyj seminarist, samodovol'stvo šestidesjatyh godov, lakejstvo mysli, lakejstvo sredy, duši, razvitija, s polnym ubeždeniem v nepobedimosti svoej krasoty . . . ničego ne moglo byt' gaže. Ja zlišja čto moj sobstvennyj bes mog javit'sja v takoj drjannoj maske. . . . Ja vpročem vse molčal, naročno; ja netol'ko molčal, ja byl nepodvižen. On za eto užasno zlišja, i ja očen' rad čto on zlišja.“ „O, net, ja v nego ne verju, . . . Poka ešče ne verju. Ja znaju, čto eto ja sam v raznych vidach, dvojus' i govorju sam s soboj. No vse-taki on očen' zlišja; emu užasno chočetsja byt' samostojatel'nym besom i čtob ja v nego uveroval v samom dele.“

„Besov bylo užasno mnogo včera! . . . užasno mnogo! izo vseh bolot polezli. Odin predlagal mne včera na mostu . . .“²⁹

²⁴ F. M. Dostojevskij: *Ispoved' Stavrogina*. München 1922. S. 15. „Kann man denn an den Teufel glauben, wenn man an Gott nicht glaubt? . . .“

²⁵ D.: *Ispoved' Stavrogina*. 14.

²⁶ D.: *Ispoved' Stavrogina*. 12, 13.

„. . . Das bin ich selbst in verschiedenen Gestalten, und weiter nichts. . . . Sie glauben bestimmt, daß ich immer noch zweifle und nicht überzeugt bin, daß ich es bin und nicht tatsächlich der Teufel.“

²⁷ D.: *Ispoved' Stavrogina*. 7.

²⁸ Vgl. D. 12, 751, 752.

²⁹ Dieser ganze Abschnitt ist abgedruckt worden in der Sammlung F. M. Dostojevskij. *Stat'i i materialy*. Pod red. A. S. DOLININA. Bd. 2, Leningrad 1924.

S. 544–556: *Stranicy iz "Besov"* (v kanoničeskij tekst ne vključennye). (Zitat S. 544/45.)

Vgl. dazu auch D. ČYŽEVSKYJ: *K probleme Dvojnika*.

„Die Brüder Karamazov“

Ivans Teufel^{29a}. Vergleicht man nun die eben angeführte Stelle mit dem ganzen 11. und 12. Kapitel der „Brüder Karamazov“, so wird man wirklich vieles daraus hier wiedertreffen, oft bis in die einzelnen Ausdrücke hinein. Wie Stavrogin, so regt sich auch Ivan maßlos auf über seine Erscheinung, auch er schimpft seinen Teufel immerfort einen „Dummkopf“³⁰, einen ungebildeten „Lakaien“³⁰. Denn auch Ivan kämpft verzweifelt gegen das Akzeptieren seiner Halluzination als eines selbständigen, reellen Teufels an; als scharfsinniger Skeptiker und Rationalist weigert er sich, seinen Traum als etwas Wirkliches, in der Ordnung der Dinge Seiendes anzuerkennen. Denn der Teufel vermag Ivan absolut nichts Neues, Originelles mitzuteilen: Er ist keine schöpferische Kraft, sondern eine reproduktive, die lediglich das wiederkaut, was Ivan selbst jemals durchdacht hatte; alle früheren Lebensstadien Ivans, seine bereits überwundenen philosophischen Ansichten, sogar die einst, vor langer Zeit, erdachte Anekdote vom Jenseits — all dies kehrt nun im Doppelgänger Ivans wieder, der, sich mit den Federn seines Urbildes schmückend, für eine eigenständige Macht sich ausgibt, wogegen Ivan sich mit allen Kräften wehrt, da es ihn empört, eine Wiederholung seines früheren Ich als selbständige Emanation im wirklichen Leben wiederzutreffen:

„... potomu čto eto ja, ja sam govorju, a ne ty!“ — „No ja ne bojus' tebja. Ja tebja preodoleju.“ — „Ni odnoj minuty ne primaju tebja za real'nuju pravdu, kak-to jarostno daže vskričal Ivan. — Ty lož', ty bolezn' moja, ty prizrak. . . Ty moja gallucinacija. Ty voploščenie menja samogo, tol'ko odnoj, vpročem, moej storony . . . moich myslej i čuvstv, tol'ko samych gadkich i glupych.“³¹

So schmarotzt der Teufel an Ivans Ich und erscheint beinahe als eine Parodie auf dessen Lebensphilosophie, die der Doppelgänger ad absurdum führt³².

Trotz all der Beteuerungen, durch die sich Ivan selbst vom „Nichtsein“ seines Teufels zu überzeugen sucht³³, vermag er den Glauben an einen reellen, selbst-

„Ich sah ihn schon wieder . . . zuerst hier in der Ecke, gerade da beim Schrank, dann aber saß er immerfort neben mir, die ganze Nacht, ja sogar auch nachdem ich das Haus verlassen hatte.“ — „Nun beginnt eine ganze Serie seiner Besuche. Gestern war er dumm und frech. Es ist ein stumpfer Seminarist, Selbstzufriedenheit der Sechzigerjahre, Kriechertum des Gedankens, Kriechertum des Herzens, der Seele, der Entwicklung, mit der vollen Überzeugung der Unbesiegbarkeit der eigenen Schönheit . . . es konnte nichts Gräßlicheres geben. Ich regte mich auf, daß mein eigener Teufel in einer so gemeinen Maske erscheinen konnte . . . Übrigens schwieg ich ununterbrochen — absichtlich; aber ich schwieg nicht nur, ich war unbeweglich. Darüber regte er sich furchtbar auf, ich aber bin sehr froh, wenn er sich aufregt . . .“ — „Ich glaube nicht an ihn . . . Vorläufig noch nicht. Ich weiß, ich spalte mich selbst in verschiedene Gestalten und spreche mit mir selbst. Aber doch, er regte sich sehr auf; er möchte furchtbar gerne ein selbständiger Teufel sein, und daß ich wirklich an ihn glaube . . .“ — „Gestern gab es furchtbar viele Teufel! — furchtbar viele! Sie krochen aus allen Sümpfen empor. Einer machte mir gestern auf der Brücke den Vorschlag, . . .“ (zu ergänzen wäre: „Lebjadkin und Mar'ja Timofeevna zu erdolchen“. Vgl. dazu S. 94 dieser Arbeit.)

^{29a} Vgl. E. LUCKA: Dostojewski und der Teufel. Literarisches Echo 16 (1913).

³⁰ D. 12, 755.

³¹ D. 12, 754, 755.

„. . . denn du bist ich, ich selbst spreche, und nicht du!“ — „Aber ich fürchte dich nicht. Ich werde dich überwinden.“ — „Keinen Augenblick akzeptiere ich dich als reale Wahrheit“, schrie Ivan geradezu wütend auf, „Du bist eine Lüge, du bist meine Krankheit, ein Gespenst bist du. . . . Du bist meine Halluzination. Du bist die Verkörperung meiner selbst, allerdings bloß eines Teiles meines Ich . . . meiner Gedanken und Gefühle, doch nur der gemeinsten und dümmsten.“

³² D. 12, 768.

³³ Vgl. dazu noch D. 12, 755, 758, 759, 761, 764.

ständigen Teufel doch nicht vollständig aus seiner Seele zu verdrängen, was der Teufel mit zynischer Konsequenz ihm auch hämisch lachend hinwirft: „Koli pinki, značit, veriš' v moj realizm, potomu što prizraku ne dajut pinkov.“³⁴ ³⁵ „Po azartu, s kakim ty otvergaeš' menja, ja ubeždajus', što ty vse-taki v menja veriš'!“³⁶ Und schließlich trägt der Teufel auch wirklich den Sieg davon, denn er bringt Ivan wenigstens zu dem Geständnis: „Ja, vpročem, želal by v tebe poverit'!“³⁷ Dies ist schon eine erste Stufe zum Glauben. Gerade diesen Glauben an die Realität des Teufels ersehnt Ivan aber aus der Hoffnung heraus, damit auch den Glauben an den Gegenpol, an Gott, zu erringen. Wie für Stavrogin, so ist auch für Ivan die Existenz des Teufels zugleich schon ein Beweis der Existenz Gottes. Doch auch dieses Positivum ex negativo sucht ihm der Teufel auszureden³⁸ und leitet Ivan geschickt „zwischen Glauben und Unglauben hin und her“³⁹, da er weiß, daß dies die größte Qual für den Menschen bedeutet³⁹. „Das Schwanken, das Zweifeln, die Unruhe, der Kampf des Glaubens mit dem Unglauben“³⁹ bildet denn auch den eigentlichen Inhalt des ganzen Auftritts mit dem Doppelgänger-Teufel.

Aus noch einem Grunde wünscht Ivan übrigens, daß der Teufel selbständige Realität und nicht bloß ein Teil seines Ich wäre⁴⁰. Er vermag es nämlich nicht zu ertragen, daß sein eigener Teufel ein so gemeiner, banaler, dummer Kerl sein soll: ein ganz alltägliches, unheroisches Beelzebübchen: „Net, ja nikogda ne byl takim lakeem! počemu že duša moja mogla porodit' takogo lakeja, kak ty?“⁴¹ Dies beleidigt Ivans übermenschlichen Ehrgeiz an der empfindlichsten Stelle, und sein Teufel hat wohl recht, wenn er behauptet:

„Voistinu ty zliš'sja na menja za to, što ja ne javilsja tebe kak-nibud' v krasnom sijanii, ‚gremja i blistaja‘, s opalennymi kryl'jami, a predstal v takom skromnom vide.“ — „Kak, deskat', k takomu velikomu človeku mog vojtı takoj pošlyj čort?“⁴²

Dies ist denn auch der springende Punkt und ein genialer Einfall Dostojevskijs, den Teufel nicht als den dämonischen, anziehenden Geist der Verneinung, als den übermenschlichen Satanas selbst darzustellen, sondern als dessen Usur-

³⁴ D. 12, 755.

„Da du mir Fußstritte gibst, so glaubst du also an mein wirkliches Bestehen, denn einem Fiebergespinst gibt man doch keine Fußstritte.“

³⁵ Vgl. noch: „Sam že menja sčitaet za son i kidaetsja stakanami v son!“

(D. 12, 770.)

„Selbst hält er mich für einen Traum und wirft mit Gläsern nach dem Traum!“

³⁶ D. 12, 764.

„Die Heftigkeit, mit der du mich ablehnst, beweist mir, daß du dennoch an mich glaubst!“

³⁷ D. 12, 764.

„Übrigens wünschte ich an dich zu glauben!“

³⁸ D. 12, 754.

³⁹ D. 12, 764.

⁴⁰ „... ja by očen' želal, čtob on v samom dele byl o n, a ne ja!“

(D. 12, 773.)

„... ich wünschte sehnlichst, daß er tatsächlich er wäre und nicht ich!“

⁴¹ D. 12, 768.

„Nein, nie bin ich ein solcher Lakai gewesen! Wie konnte denn meine Seele einen solchen Lakaien wie du hervorbringen?“

⁴² D. 12, 766.

„Wahrlich, du ärgerst dich ja im Grunde nur deswegen über mich, weil ich dir irgendwie in roten Flammen, ‚donnernd und blitzend‘ und mit versengten Schwingen erschienen bin, sondern mich in so bescheidener Gestalt vorgestellt habe.“ — „Wie konnte — so denkst du dir — zu einem so großen Manne ein so trivialer Teufel kommen?“

pator, als einen kleinlichen Spießler, der sich gegen die Pocken impfen läßt, an Rheumatismus leidet und dem es „Spaß macht, in die öffentliche Badstube zu gehen und mit Kaufleuten und Popen Schwitzbäder zu nehmen“⁴³, ja dessen innigste Sehnsucht es ist, „in irgendeine dicke, sieben Pud schwere Kaufmannsfrau“ sich zu verkörpern „und an alles zu glauben, woran sie glaubt . . . in die Kirche zu gehen und dort von ganzem und reinem Herzen einem Heiligen ein Licht stellen zu können“⁴⁴. Im übrigen parliert er geläufig französisch, weiß einen lateinischen Spruch einzuflechten und handelt überhaupt nach dem Paradoxon: „Satanas sum et nihil humani a me alienum puto.“⁴⁵ Dazu paßt auch sein ganzes Äußeres, welches so recht das Ivan verhaßte goldene Mittelmaß zum Ausdruck bringt⁴⁶.

Diese kleinbürgerliche Tarnung des Objektiv-Dämonischen erzielt eine groteske Wirkung in der Mischung des Komischen mit dem Teuflischen, was auch eines der Hauptkennzeichen Hoffmanns ist. Dieser Teufel ist somit nicht nur ein Doppelgänger Ivans als Widerspiegelung von dessen Gedanken, er ist zugleich in seiner Trivialität als platter Alltags-teufel ein Doppelgänger, eine klägliche Parodie des Urbösen an sich, des metaphysischen Dämons: „No on ne satana, eto on lžet. On samozvanec. On prosto čort, drjannoj, melkij čort.“⁴⁷ Diese Abstufung innerhalb des Teuflischen selbst ist recht interessant. Sie zeigt deutlich, wie nicht nur das Menschliche sich zersetzt und damit den Doppelgänger erzeugt, sondern wie sogar innerhalb des Metaphysisch-Bösen eine Spaltung und Teilung eintritt.

Dieser unromantische, menschlich-allzumenschliche Teufel entwickelt in seiner Gewöhnlichkeit, in seinem Konservativismus die Theorie der ewigen Wiederholung: „. . . — ved' eto razvitie, možet, uže beskonečno raz povtorjaetsja, i vse v odnom i tom že vide, do čertočki. Skučišča nepriličnejšaja . . .“⁴⁸ Diese Theorie der sinnentleerten, mechanischen Wiederholung muß wahrhaft eine teuflische Erfindung sein, denn in ihr liegt eine maximale Negierung der individuell-konkreten Existenz. Das ethische Subjekt verliert auf diese Weise seine göttliche Einmaligkeit und Unwiederholbarkeit und damit jegliche persönliche Verantwortung. Es ist der Weg, der zum Nihilismus führt, denn das ganze Sein wird zu einer leblosen Maschinerie degradiert, was schon der Übergang vom Doppelgängertum zum „Polygängertum“ deutlich zeigte.

Der Großinquisitor. Die Teufelerscheinung, die Ivan gegen Schluß des Romans halluzinatorisch erlebt, hatte er noch viel früher in einer großartigen, alles Grotesken entkleideten, visionären Dichtung objektiviert: in der „Legende vom Großinquisitor“. — Was im „Doppelgänger“, in Raskol'nikov, Versilov und Stavrogin, ja in Ivans eigenem persönlichen Teufel noch seelischer, mehr oder

⁴³ D. 12, 756.

⁴⁴ D. 12, 756.

⁴⁵ D. 12, 757.

⁴⁶ D. 12, 752.

⁴⁷ D. 12, 773.

„Aber er ist nicht Satan, das lügt er. Er ist ein Usurpator. Er ist ganz einfach ein Teufel, ein lumpiger, kleiner Teufel.“

⁴⁸ D. 12, 763.

„. . . Diese ganze Entwicklung hat sich ja vielleicht schon unzählige Male wiederholt, und immer bis aufs Tüpfelchen genau in ein und derselben Form. Eine Lange- weile ist das, geradezu unanständig . . .“ Vgl. dazu auch D. ČYŽEVSKYJ: K probleme Dvojnika.

weniger individualpsychologischer Dualismus war, wird hier nun vollends zu einem absoluten, urmenschlichen, das All umfassenden, metaphysischen Dualismus erweitert. Es sind hier nicht mehr die Gegensätze einer einsamen Einzelseele, die gegeneinander ausgespielt werden, sondern die ganze Menschheit ist nun in ihre Extreme, in ihre Urelemente zerfallen: in Christus und in dessen Doppelgänger, den Antichrist oder den Teufel, die die beiden Ich-Pole der Menschheit bilden.

Um dies vollends verstehen zu können, ist es notwendig, sich von allem Anfang an klar vor Augen zu führen, daß der Großinquisitor nach Dostojevskijs Konzeption das Prinzip des Urbösen, Antichristlichen, also den Teufel verkörpern soll. Denn Christus, der „in Seinem unermesslichen Mitleid“ zur Zeit der schrecklichsten Inquisition in Spanien zu den Flehenden herabsteigt und stille durch die Straßen Sevillas wandelt, wird vom 90jährigen Großinquisitor als Störenfried und Ketzer bezeichnet⁴⁹.

Und diese feindliche Haltung des Großinquisitors gegen Christus geht als ein Grundgedanke durch die ganze Legende: „K čemu že teper' prišel nam mešat'?"⁵⁰ In allem und jedem wendet sich der Großinquisitor in seinem erhabenen Monolog gegen Christus: Er klagt Christus an, Er habe den Menschen das unerträglichste und quälendste aller Geschenke gebracht — die Freiheit, die nur den wenigen Starken ersprießlich sein könne⁵¹.

Der Großinquisitor war früher ein glühender Anhänger Christi gewesen; wie der Engel vor seinem Fall wollte er zu den „Starken und Auserwählten“ gehören — doch wie der gefallene Engel wird er dann zum Empörer gegen Gott⁵². Seine Gottlosigkeit ist sein ganzes Geheimnis⁵³. Denn ganz offen gesteht er Christus, aber nur diesem, sein großes Geheimnis:

„My ne s Toboj, a s nim, vot naša tajna! My davno uže ne s Toboju, a s nim ... my vzjali ot nego to, čto Ty s negodovanijem otverg...“⁵⁴ — „Strašnyj i umnyj duch, duch samouničtoženija i nebytija, ... velikij duch govoril s Toboj v pustyne ... I možno li bylo skazat' čot' čto-nibud' istinnee togo, čto on vozvestil Tebe v trech voprosach, i čto Ty otverg...?“⁵⁵

Den drei Versuchungen Satans, denen Christus widerstanden hat, ist nach Dostojevskijs Ansicht der römische Katholizismus erlegen. Die hohe Idee Roms, die der Großinquisitor verkörpert, ist für ihn daher das eigentliche Antichristentum, Verrat am wahren Glauben, an Gott. Denn der Großinquisitor hat sich dem furchtbaren und wissenden Geist ergeben, eine von dessen Möglichkeiten er nun selbst darstellt. Aus seinen Händen hat Rom „die drei Mächte“ erhalten, „die einzigen drei Mächte auf Erden, die das Gewissen dieser kraftlosen Empörer zu ihrem Glück auf ewig besiegen und bannen können, — das sind: das Wunder, das

⁴⁹ D. 12, 296, 297.

⁵⁰ D. 12, 305, 309.

„Wozu bist du nun gekommen, uns zu stören?“

⁵¹ D. 12, 304.

⁵² D. 12, 306.

⁵³ D. 12, 310.

⁵⁴ D. 12, 305.

„Wir sind nicht mit Dir, sondern mit ihm (d. h. mit dem Teufel), das ist unser ganzes Geheimnis! Schon lange sind wir nicht mit Dir, sondern mit ihm... wir haben nämlich das von ihm empfangen, was Du mit Entrüstung von Dir gewiesen hast...“

⁵⁵ D. 12, 299.

„Der furchtbare und kluge Geist, der Geist der Selbstvernichtung und des Nichtseins, ... der große Geist sprach zu Dir in der Wüste... Und war es möglich, etwas Wahreres zu sagen, als das, was er Dir in seinen drei Fragen verkündet hat und was Du von Dir gewiesen hast...?“

Geheimnis und die Autorität⁵⁶. Um das Gewissen der schwachen Menschen zu beruhigen, nimmt der Großinquisitor die furchtbare Last der Freiheit von ihnen und lädt sie sich selber auf: Er ist der Anwalt des menschlichen Glücks gegen die menschliche Freiheit, der irdischen Brote gegen das himmlische Brot. Und schließlich ergreift er auch die letzte Gabe: das Schwert der Cäsaren⁵⁷.

Am Schluß faßt Ivan nochmals die Tendenzen des Großinquisitors zusammen, der Lüge und Betrug auf sich genommen hat⁵⁸. Das Furchtbare der Täuschung, das Doppelgängerhafte, liegt aber gerade darin, „daß der Betrug im Namen desjenigen geschieht, an dessen Idealgestalt der Greis sein Leben lang so leidenschaftlich geglaubt hat“⁵⁸. Der Antichrist kleidet sich als der wahre Doppelgänger Christi ganz in dessen äußere, ja, sogar innere Erscheinung, er bedient sich derselben Gedanken und Worte, die Christus einst in die Welt gebracht hatte, um auf diese Weise die Menschen zu täuschen. Wie Ivans Teufel, so vermag auch der Großinquisitor-Antichrist nichts Eigenes, Ursprüngliches zu schaffen; er öffnet das Urbild nach und wird so sehr zum Doppelgänger Christi, daß er im Volke als dessen wahrster Vertreter gilt, da ja alles „in Seinem Namen“ geschieht: „No my skážem, što poslušny Tebe i gospodstvuem vo imja Tvoe. My ich obmanem opiat', ibo Tebja my už ne pustim k sebe.“⁵⁹

Der Großinquisitor ist das böse Prinzip in seiner höchsten Entwicklung, in seiner rein geistigen Struktur: Während dieser Ehrfurcht gebietende Greis scheinbar die lautere Lehre Christi verkündet, erscheint er als der eigentliche Wolf im Schafspelz. Er tarnt sein Antichristentum mit einem angeblichen Christentum und weiß es so geschickt auszuschnücken, daß dem Menschen die Unterscheidung allzuschwer fällt, zumal ja der Teufel dem Menschen sein irdisches Glück gönnt, ja dieses sogar fördert, indem er seinen leiblichen Hunger stillt, sein Gewissen erleichtert, d. h. die Sünden auf sich nimmt und schließlich eine feste Autorität zur universellen Vereinigung aller schafft. Auf diese Weise glaubt er aufrichtig, das Werk Christi „zu verbessern“⁶⁰. Er will nämlich tatsächlich das Paradies auf Erden errichten, doch gerade dieser Gedanke tötet das wahre Christentum, denn „Gottes Reich ist nicht von dieser Welt“. Indem der Großinquisitor dem Armen, Hungernden und Beladenen alles irdische Glück gewährt, entzieht er ihm seine „Göttlichkeit“, d. h. seine Freiheit in der Entscheidung zwischen Gut und Böse⁶¹.

Der Teufel als ein Doppelgänger Jesu ist übrigens keine Erfindung Dostojewskijs. Verschiedene Kirchenväter, u. a. Justin, Martyr und Tertullian, nannten den Satan bereits einen „Affens Gottes“⁶². — So wie das sittliche Bewußtsein des einzelnen Menschen den Doppelgänger bildet, so bildet dasjenige der gesamten Menschheit den Teufel, welcher dadurch gewissermaßen zu einem Doppelgänger

⁵⁶ D. 12, 303.

⁵⁷ D. 12, 306.

⁵⁸ D. 12, 311.

⁵⁹ D. 12, 301.

„Wir aber werden sagen, daß wir Dir gehordten und in Deinem Namen herrschten. Wir werden sie wieder betrügen, denn Dich werden wir nun nicht mehr zu uns einlassen.“

Vgl. ferner: D. 12, 298, 300, 305.

⁶⁰ D. 12, 305, 309.

⁶¹ Es ist dies ja ein uraltes Motiv, daß der Teufel dem Menschen das irdische Glück, sei es in Form von Geld, Macht, Ruhm oder Liebe, um den Preis der ewigen Glückseligkeit, um den Preis seiner Seele verschafft.

⁶² E. LUCKA: Verdoppelungen des Ich. Preuß. Jb. 115, 1 (1904) 65.

der Menschheit wird. Der Teufel ist die vollkommenste Hypostase aller Furchtvorstellungen, aller bösen Triebe, aller Schuldgefühle, der Unfreiheit; er ist als das über alle Individualität erhabene summum malum die Personifizierung des Bösen in der ganzen Menschheit, so wie der Doppelgänger die Verkörperung des Bösen im Individuum darstellt. Bereits Angelus Silesius weist auf diesen Zusammenhang zwischen Doppelgänger und Teufel hin:

„Mensch, solltest du in dir das Ungeziefer schauen,
Es würde dir vor dir als vor dem Teufel grauen.“

Auch in Dostojevskijs „Doppelgänger“ ist dieser Zusammenhang indirekt im Judaskuß Goljadkin des Jüngeren angedeutet: Schon in diesem frühen Werk dämmert dadurch die Ahnung auf, was der Doppelgänger im tiefsten eigentlich ist: der Teufel. Denn Judas ist ja der Verräter an Gott, das Teuflische im Menschen, das gegen Christus rebelliert.

Ivan war der Satan zweimal begegnet: in Gestalt des Großinquisitors und als trivialer Alltagsteufel. Es sind dies die entscheidenden Augenblicke seines Lebens, in denen sich die beiden daseinsbestimmenden Urkräfte bis zu physischer Realität herauskristallisieren und den Kampf ausfechten. Es sind dies Augenblicke der inneren Krisis und Katharsis zugleich. Doch auch Ivan, der Ringer um die ewigen Wahrheiten, vermag, wie der kleine Beamte, dem Doppelgänger auf die Dauer nicht zu widerstehen. Wie Goljadkin verfällt er dem Wahnsinn.

II. Der Doppelgänger im weiteren Sinn: Zwei reelle Personen als mystische Einheit

Diese zweite Kategorie des Doppelgängertums bildet ein Gegenstück zur ersten: Während es sich dort um eine Bewußtseinspaltung eines einzigen, ursprünglich einheitlichen Individuums handelte, haben wir hier eine Bewußtseinskontaminierung zweier von vornherein getrennter, selbständiger Wesen vor uns. Die Spannweite erstreckt sich von der noch realistischen Ebene des bloß Gegenspielerhaften bis zur mystischen Stufe der völligen Identifikation zweier gesonderter Subjekte. Mereškovskij, der das Doppelgängermotiv als Dostojevskijs Zentralproblem bezeichnete, bemerkt dazu folgendes:

„Nicht nur die Gespenster verfolgen bei Dostojewski die Lebenden, sondern die Lebenden verfolgen und erschrecken einander wie Gespenster, wie eigene Schatten, wie Doppelgänger. – So entpuppen sich bei Dostojewski alle tragischen, kämpfenden Paare, durch und durch lebendige, reale Menschen, die sich selbst und andern als einige, ganze Wesen erscheinen, tatsächlich nur als zwei Hälften eines dritten gespaltenen Wesens, als Hälften, die sich gegenseitig wie Doppelgänger suchen und verfolgen.“¹

1. „Die Dämonen“

Den eigentlichen Höhepunkt erreicht die mystische Einheit äußerlich unabhängiger, reeller Personen in den beiden Spätwerken „Die Dämonen“ und „Die Brüder Karamazov“, was bereits von D. ČYŽEVSKYJ hervorgehoben wurde².

In den „Dämonen“ sind es die wechselseitigen Beziehungen zwischen Stavrogin einerseits und Petr Verchovenskij, Šatov, Kirillov und Fed'ka dem Sträfling andererseits, die das Problem von einer ganz neuen Seite her erhellen. In Stavrogin liegt ein „mächtiger, doch zerstreuter seelischer Reichtum, der eben auseinandergesprengt ist“² auf seine Mitmenschen, „die ihm folgen, deren jeder ihn für etwas anderes hält, als er in Wirklichkeit ist“², deren jeder aus Stavrogins geistiger Fülle das ihm selbst Entsprechende entnimmt. So besitzt der „Allmensch“ Stavrogin „genügend geistige Stärke, um sowohl Ideologe des religiösen Slavophilentums von Šatov^{3 4} zu werden, als auch des kämpferischen Atheismus von Kiril-

¹ D. MERESCHKOWSKI: Tolstoi und Dostojewski. Berlin 1919. S. 280, 281.

² D. ČYŽEVSKYJ: K probleme Dvojnika. S. 19, 20, 24, 25. Im folgenden sind die Untersuchungen von D. ČYŽEVSKYJ zusammengefaßt.

Vgl. dazu auch P. BICILLI: K voprosu o vnutrennej forme romana Dostoevskogo.

³ Šatov, Kirillov und Stavrogin:

Šatovs Dialog mit Stavrogin: „... v to že samoe vremja, kogda vy nasaždali v moem serdce Boga i rodinu, v to že samoe vremja, daže, možet-byt', v te že samye dni, vy otravili serdce etogo nesčastnogo, etogo man'jaka, Kirillova, jadom . . . Vy utverždali v nem lož' i klevetu i doveli razum ego do istuplenija . . . Podite, vzgljanite na nego teper', eto vaše sozdanie . . .“

(D. 7, 240.)

„... zur selben Zeit, als Sie in mein Herz Gott und Heimat pflanzten, zu derselben Zeit, vielleicht sogar in denselben Tagen, haben Sie das Herz dieses Unglücklichen, dieses irren Kirillov vergiftet. . . Lüge und Verleumdung haben Sie in ihm befestigt und seinen Verstand bis zur Verzückung gebracht. . . Gehen Sie, schauen Sie sich ihn jetzt an, das ist nun Ihr Geschöpf. . .“

lov⁶; er ist der Inspirator von Petrs revolutionärem Gedankengut² und indirekt auch mitschuldig an der Ermordung seiner Frau durch Fed'ka den Sträfling. „Alle vier sind eigentlich Emanationen von Stavrogins geistigem Prinzip, in deren Mitte er lebt wie in einer Welt von Phantomen“², von splitterhaften Nachahmungen seines Ich, welche seine „Dämonen“ bilden. „Stavrogin selbst aber lebt eigentlich nicht, er ist unreal, ein ‚samozvanec‘, ein ‚Ivan-Carevič‘: andere Leben von ihm, für ihn und durch ihn.“^{2 6} — Für die Rückbezüglichkeit zwischen Stavrogin und seinen Dämonen spricht auch die Tatsache, daß Stavrogin den „Freitod nicht nur seiner eigenen Verbrechen wegen wählt, sondern ebenso sehr infolge der allzu unschönen Verbrechen⁷ seiner Doppelgänger“² (Petr, Fed'ka der Sträfling). „Bezeichnenderweise kommen auch alle seine Doppelgänger, mit Ausnahme Petr Verchovenskijs, vor Stavrogins Selbstmord ums Leben.“² Dieser Umstand scheint symbolisch zu sein. Es ist ein typisches Motiv des Doppelgängertums überhaupt: Der Tod des Doppelgängers bedingt auch denjenigen des Prototyps.

⁴ *Šatov und Stavrogin:*

„Eto vaša fraza celikom, a ne moja. Vaša sobstvennaja . . .“

(D. 7, 239.)

„Das ist Ihr Ausspruch vom Anfang bis zum Ende, und nicht der meinige. Das sind Ihre eigenen Worte . . .“

Darauf antwortet ihm Stavrogin, dem es wie Ivan in seinem Gespräch mit dem Teufel unerträglich ist, mit seiner früheren, nun von ihm losgelösten, verselbständigten Philosophie konfrontiert zu werden: „Uverjaju vas, što na menja proizvodit sličkom neprijatnoe vpečatlenie eto povtorenje prošlych myslej moich. Ne možete-li vy perestati?“

(D. 7, 241.)

„Ich versichere Ihnen, diese Wiederholung meiner früheren Gedanken macht einen allzu unangenehmen Eindruck auf mich. Könnten Sie nicht aufhören?“

Šatov ist somit wie Kirillov Stavrogins Geschöpf, dem dieser Odem und Leben eingehaucht hat.

Vgl. dazu ferner D. 7, 243.

Für alle seine Doppelgänger ist Stavrogin ein Abgott, ein höheres Geschöpf, ein Übermensch, dem sie das Höchste zutrauen:

„Vy, vy odin mogli by podnjati' eto znamja! . . .“ — „Počemu eto mne vse navjazyvajut kakoe-to znamja? Petr Verchovenskijs tože ubežden, što ja mog by ‚podnjati' u nich znamja‘, . . .“

(D. 7, 245.)

„Sie, nur Sie allein könnten diese Fahne erheben! . . .“ — „Warum wollen mir denn alle irgendeine Fahne aufdrängen? Petr Verchovenskijs ist ebenfalls überzeugt, ich sei berufen, ‚seine Fahne zu erheben‘ . . .“

Ein Gott, wie es Stavrogin für seine „Geschöpfe“ ist, darf aber nicht enttäuschen, er muß immer dem hohen Ideal entsprechen, das sich ein jeder auf seine Art gebildet hat. Versagt er jedoch, fällt er in der Meinung seiner Doppelgänger, so sind sie es, die ihn züchtigen: wie z. B. Šatov mit der höchsten, demütigendsten Beleidigung, dem Schlag ins Gesicht, den Stavrogin ohne auch nur mit der Wimper zu zucken erträgt: „. . . Ved' vy menja za nee udarili!“ — „Ja za vaše padenie . . . za lož' . . . Ja za to, što vy tak mnogo značili v moej žizni . . . Ja . . .“

(D. 7, 232.)

„. . . Und deswegen haben Sie mich geschlagen?“ — „Ich habe es wegen Ihrer Erniedrigung . . . wegen Ihrer Lüge. . . Ich habe es deswegen, weil Sie so viel in meinem Leben bedeutet haben . . . Ich . . .“

Vgl. noch D. 7, 247.

⁵ *Kirillov und Stavrogin:*

D. 7, 224 ff.

Kirillov: „. . . Vspomnite, što vy značili v moej žizni, Stavrogin.“

(D. 7, 231.)

„. . . Rufen Sie es sich ins Gedächtnis zurück, was Sie in meinem Leben bedeutet haben, Stavrogin.“

Stavrogin und Petr. Die vollkommenste, mit genialem Einfühlungsvermögen geschilderte Doppelgängergestalt Stavrogins ist zweifellos dessen „Affe“ Petr Stepanovič Verchovenskij. Goljadkin der Jüngere, das handelnde Ich des träumenden Goljadkin des Älteren, ist nur eine Vorform zur unsterblichen Figur Petrs, dieses „schmächtigen Teufels“ von einem Kriecher und Schleicher („melkij bes“). — Gleich Fed'ka dem Sträfling, der letzten und niedrigsten Ausführungsinstanz, diesem gedungenen Mörder, ist Petr nur die Tat von Stavrogins Gedanken⁸. Wie für Šatov und Kirillov verkörpert Stavrogin für Verchovenskij ein Absolutum, die höchste denkbare, schon beinahe metaphysische Instanz⁹:

„... Slušajte: papa budet na zapade, a u nas, u nas budete vy!“ — „... ja ljublu idola! Vy moj idol! ... Vy predvoditel', vy solnce, a ja vaš červjak ...“¹⁰

„Zatumanitsja Rus', zaplačet zemlja po starym bogam ... Nu-s, tut-to my i pustim ... Kogo?' — ‚Kogo?' — ‚Ivana-Careviča.' — ‚Kogo-o?' — ‚Ivana-Careviča; vas, vas!' — Stavrogin podumal s minutu. — ‚Samozvanca?' ...“¹¹

„... Ja vas s zagranicy vydumal ...“¹²

Das Problem der Unsterblichkeit, d. h. des „eigenen Platzes in der Zeit“, welches parallel mit demjenigen des „eigenen Platzes im Raum“ verläuft, ist eine der quälendsten Fragen bei Dostojevskij, vor allem für die Theoretiker Ivan und Stavrogin. Kirillov mit seiner fixen Idee, die ihm zur Manie geworden ist, glaubt es mittels der absoluten Freiheit des Menschen, der Beseitigung Gottes, gelöst zu haben. Doch — es ist eben nur eine scheinbare, ganz individuelle Lösung, die nur für ihn allein gelten kann, denn in Kirillov hat man einen Menschen vor sich, der völlig beziehungslos geworden ist, der immer mehr in seinem eigenen krankhaften Ich versinkt, gleich seinem Doppelgänger Stavrogin. Die Spaltung erlebt er, wie nicht anders zu erwarten ist, auf religiöser Ebene:

„... Bog neobchodim, a potomu dolžen byt'. ... No ja znaju, čto Ego net i ne možet byt'. ... Neuželi ty ne ponimaeš', čto čeloveku s takimi dvumja mysljami nel'zja ostavat'sja v živych?'“

(D. 7, 594.)

„... Gott ist unentbehrlich, und deshalb muß Er sein. ... Aber ich weiß, daß Er nicht existiert und nicht existieren kann. ... Verstehst du denn nicht, daß ein Mensch mit zwei solchen Gedanken nicht weiterleben kann?'“

⁶ D. 7, 279.

⁷ Der Gedanke von der Unschönheit des Verbrechens ist ein verbreitetes Motiv bei Dostojevskij. Vgl. D. ČYŽEVSKYJ: K probleme Dvojnika.

⁸ Vgl. das analoge Verhältnis von Smerdjakov und Ivan sowie von Viktorin und Medardus bei Hoffmann. — Heine, in dessen Werk das Doppelgängermotiv überhaupt eine nicht unbedeutende Rolle spielt (vgl. „Ratcliff“, „Florentinische Nächte“ und manche Gedichte), bringt dieselbe Idee im 6. Kap. von „Deutschland. Ein Wintermärchen“ zum Ausdruck:

„...
Doch wisse: was du eronnen im Geist,
Das führ' ich aus, Das thu' ich.

Du denkst, und ich, ich handle.

..... ich bin
Die That von deinem Gedanken.“

(H. Heine: Sämtl. Werke. Hamburg 1885. Bd. 2, S. 229–231.)

⁹ „... vy značili stol'ko v sud'be moej! ... Ja že imeju teper' velikie strachi, i ot vas odnogo tol'ko i ždu i soveta i sveta.“

(D. 7, 255.)

„... Sie haben so viel für mein Schicksal bedeutet! ... Ich aber bin jetzt in großen Ängsten, und von Ihnen allein erwarte ich nur noch Rat und Heil.“

¹⁰ D. 7, 406.

„... Hören Sie: der Papst wird im Westen sein, bei uns aber, bei uns werden wir Sie statt dessen haben!“ — „... ich liebe ein Idol! Und Sie sind mein Idol! ... Sie sind der Anführer, Sie sind die Sonne, ich aber bin Ihr Wurm ...“

¹¹ D. 7, 408.

„Verfinstern wird sich Rußland, weinen wird die Erde über die alten Götter ...“

Petr läßt nicht ab von seinem Prototyp: Wie ein Hündchen rennt er hinter Stavrogin her durch die Nacht, zieht ihn am Ärmel, hüpfte auf der Straße neben ihm weiter, sobald Stavrogin absichtlich die ganze Trottoirbreite in Anspruch nimmt¹³. Es ist dies eine typische Doppelgängersituation: Auch Goljadkins Doppelgänger verfolgt den Helden, ebenso wie Liputin in derselben erniedrigenden Stellung, mit einem Fuß auf dem Trottoir, mit dem anderen auf der Straße, hinter Petr herrennt¹⁴. Dieser Liputin ist somit der ganzen Konzeption nach, vor allem aber in dieser Episode, ein Doppelgänger von Petr, also ein Doppelgänger zweiten Grades. Wie man sieht, sind hier einige Abstufungen der Ich-Emanation zu unterscheiden; oft fragt man sich mit Recht, wer eigentlich wessen Doppelgänger ist: ob Petr eine Emanation von Stavrogin darstellt, wie oben ausgeführt wurde, oder aber, ob Stavrogin als Produkt von Peters Träumen¹⁵ als dessen Doppelgänger aufzufassen ist. Es handelt sich um eine Art gegenseitigen Doppelgängertums, wobei aber Stavrogin natürlich immer das herrschende, übergeordnete Prinzip, Petr nur dessen Abklatsch und Karikatur darstellt: „Stavrogin vdrug rassmejalsja. — ‚Ja na obez'janu moju smejuš' . . .‘“¹⁶ Der Affe symbolisiert das Triebwesen im Menschen, das sich der Leitung der Vernunft entzieht und seinen wilden Instinkten folgt; er stellt durch seine mechanische Wiederholung der menschlichen Bewegung als Doppelgänger den Menschen in widerwärtiger Verzerrung dar. In der häßlichen Tierfrazee taucht die Idee der Karikatur auf: Karikatur des Doppelgängers überhaupt — Karikatur des Teufels im besonderen^{17 18 19}. — Auch für Nietzsche ist der Mensch nur ein „Affe“, eine „quälende Schande“ des „Übermenschen“²⁰, so wie der „Affe“ Petr eine „quälende Schande“ des „Übermenschen“ Stavrogin darstellt. „Denn die ganze gran-

Nun, dann bringen wir ... Wen?' — ‚Wen?' — ‚Den Zarewitsch Ivan.' — ‚We-en?' — ‚Den Zarewitsch Ivan; Sie, Sie!' — Stavrogin dachte einen Augenblick nach. — ‚Den Usurpator? ...‘“

¹² D. 7, 410.

„... Ich habe Sie mir noch im Ausland ausgedacht ...“

¹³ D. 7, 403.

¹⁴ „Petr Stepanovič vdrug vspomnil, kak on ešče nedavno semenil točno tak že po grjazi, čtoby pospet' za Stavroginym, kotoryj, kak on teper', šagal posredine, zanimaja ves' trotuar. On pripomnil vsju etu scenu, i bešenstvo zachvatilo emu duch.“

D. 7, 532.

„Plötzlich kam es Petr Stepanovič in den Sinn, wie er selbst noch vor kurzem ebenso durch den Schmutz getrippelt war, um mit Stavrogin Schritt halten zu können, der ebenso, wie er jetzt, mitten auf dem Trottoir marschierte, dessen ganze Breite für sich beanspruchend. Diese ganze Szene kam ihm in den Sinn, und der Atem stockte ihm vor unermeßlicher Wut.“

¹⁵ „Ja-to šut, no ne choču, čtoby vy, glavnaja polovina moja, byli šutom!“ sagt Petr zu Stavrogin.

D. 7, 514.

„Ja, ich bin ein Narr, aber ich will nicht, daß Sie, meine wichtigste Hälfte, ein Narr sind!“

¹⁶ D. 7, 511.

„Stavrogin lachte plötzlich auf. — ‚Ich lache über meinen Affen ...‘“

¹⁷ Vgl. ebenfalls: E. T. A. Hoffmann: Nachricht von einem gebildeten jungen Mann (S. u. S. 177). W. Hauff: Der junge Engländer. E. A. Poe: Der Mord in der Spitalgasse.

¹⁸ Auch Kirillov nennt Petr wegen seines kriecherisch zustimmenden Wesens seinen Affen: D. 7, 595.

¹⁹ Zum Teufel als einem „Affen Gottes“ s. o. S. 87. Über das Verhältnis Affe — Teufel — Doppelgänger s. ferner E. LUCKA: Verdoppelungen des Ich. S. 65, 80, 81.

²⁰ Fr. Nietzsche: Werke. Stuttgart 1921. Bd. 6, 13 (Also sprach Zarathustra). Vgl. D. ČYZEVSKYJ: K probleme Dvojnika.

diose Vision einer Weltrevolution konnte nur als Abglanz der bedeutenden Persönlichkeit Stavrogins in der kleinlichen Seele Petr Stepanovič Verchovenskijs entstehen.“²

Der passive Mord: Savrogin und Fed'ka. In noch größerem Maße als Petr ist der Sträfling Fed'ka die Tat von Stavrogins Gedanken. Er stellt zwar nicht eine direkte, sondern eine verschobene Emanation von Stavrogins Geist dar. Das Verhältnis entspricht genau demjenigen von Ivan und Smerdjakov: Hier wie dort handelt es sich um die Verantwortung für ein heimlich gewünschtes, zwar nicht selbst vollbrachtes, doch auch nicht verhindertes Verbrechen². Fed'ka ist der Versucherteufel Stavrogins:

„Slušajte, Daša, ja teper' vse vižu privedenija. Odin besenok predlagal mne včera na mostu zarezat' Lebjadkina i Mar'ju Timofeevnu.“²¹ — „No vy tverdo uverenj, čto eto bylo privedenie? — ‚O, net, sovsem už ne privedenie! Eto prosto byl Fed'katoržnyj, razbojnik, bežavšij iz katorgi.‘“ — „Da sochranit vas Bog ot vašego demona . . . — ‚O kakoi moj demon! Eto prosto malen'kij, gaden'kij, zolotušnyj besenok s nasmorkom, iz neudavšichsja.‘“²² (Ganz wie Ivans Teufel!)

Dieses „skrophulöse Beelzebübchen“ wird infolge einer langen Kette von durch Petr geschickt inszenierten Verwicklungen²³ zum fatalen Exekutiv-Doppelgänger von Stavrogins unbewußtem, verdrängtem Wunschenken. Es handelt sich im Falle Stavrogins wie Ivans ausschließlich um eine Gewissensschuld, die durch keinerlei Gesetze geahndet werden kann²⁴.

Doch Stavrogin fühlt selbst nur allzugut, daß die eigentliche Hauptschuld nicht so sehr in der Ausführung, als im Gedanken, im Wunsch des Todes liegt:

„Eslj seičas čto-nibud' uslyšiš', Liza, to znaj: ja vinoven!“²⁵ Er gesteht: „Ja ne ubival i byl protiv, no ja znal, čto oni budut ubity, i ne ostanovil ubijc.“²⁶

Und am Schluß, kurz vor seinem Selbstmord, bekennt Stavrogin nochmals: „Podtverždaju, čto sovest'ju ja vinovat v smerti ženy.“^{27 28}

Die schwere Last der Verantwortung für die Tat eines anderen, und doch zugleich seiner selbst, seines zweiten Ich, seines Doppelgängers, treibt Stavrogin schlussendlich in den Tod. — Eigentlich ist keine ganz scharfe Linie zu ziehen zwischen Schuld und „Nicht-Schuld“, alles dreht sich auf der Messerspitze, und nur auf die Feinheit des Gewissens, auf das innerste Bewußtsein des Individuums kommt es an, ob es eine äußerlich scheinbar fremde Tat als eigenes Vergehen an-

²¹ S. o. S. 82, 83.

²² D. 7, 283, 284.

„Hören Sie, Daša, ich sehe jetzt immerfort Gespenster. Gestern auf der Brücke hat sich ein Unhold, ein Beelzebub anerboden, Lebiadkin und Mar'ja Timofeevna zu erdolchen.“ — „Sind Sie aber auch ganz sicher, daß es ein Gespenst war?“ — „Oh nein, ganz und gar kein Gespenst! Es war ganz einfach Fed'ka der Sträfling, ein Verbrecher, der aus der Katorga entwichen ist.“ — „Möge Sie Gott vor Ihrem Dämon beschützen . . . — ‚Ach was, Dämon! Es ist einfach ein kleines, garstiges skrophulöses Beelzebübchen, und dazu mit Schnupfen, ein mißlungenes Teufelchen.‘“

²³ D. 7, 507–509.

²⁴ D. 7, 509.

²⁵ D. 7, 507.

„Wenn du jetzt dann etwas erfahren wirst, Lisa, so wisse: ich bin schuldig!“

²⁶ D. 7, 513.

„Ich habe nicht getötet und ich war dagegen, aber ich wußte, daß man sie töten würde, und ich habe den Mord nicht verhindert.“

²⁷ D. 7, 649.

„Ich bestätige, daß ich mit dem Gewissen am Tode meiner Frau schuld bin.“

²⁸ Das Motiv des passiven Mordes hat S. Maugham, zweifellos unter dem Einfluß Dostojevskijs, in seinem „König Tula“ wieder aufgenommen.

erkennen will oder nicht²⁹. Die Grenzen verschwimmen in diesem Bereich der sublimsten Empfindungen, wie D. ČYŽEVSKYJ in seinem Aufsatz „K probleme Dvojnika“ anschaulich darlegt.

Das Generationenproblem. Noch auf ein letztes Motiv der Doppeltheit in den „Dämonen“ sei hier kurz hingewiesen. Stepan Trofimovič, dieser liebenswürdige Libertin und Causeur, diese rührend hilflose, galante Gestalt aus einem früheren Jahrhundert, sät durch sein Spiel mit den „neuen Ideen“, durch sein verantwortungsloses Geschwätz den revolutionären Nihilismus in der Seele seines Sohnes, im Bewußtsein der ganzen jungen Generation. Auch hier, wenn auch in weit geringerem Maße als im Verhältnis Stavrogins zu seinen Doppelgängern, ist die Frage aufgeworfen, wie sehr ein Mensch durch seine Gedanken, durch sein ganzes Wesen zum Verantwortlichen für fremde, von ihm, wenn auch nicht willentlich, beeinflusste Handlungen werden kann. Denn Stepan Trofimovič ist mitschuldig an der ganzen Entwicklung der jungen Generation; es quält ihn ja selbst der Gedanke, daß „seine Idee“ so falsch in die Breite gewirkt hat³⁰.

Es ist das ewige Problem Väter und Söhne, das hier angeschnitten wird: Der Sohn Petr Stepanovič ist ein „entstellter“, lächerlicher Doppelgänger seines Vaters Stepan Trofimovič, so wie die ganze junge Generation einen fast nicht wiederzuerkennenden Zerrspiegel der Väter mit ihren „hohen Idealen“ darstellt³¹.

²⁹ Das Problem der schweren Schuld, die darin liegt, daß man jemandem heimlich den Tod wünscht, hat seine unterirdischen Wurzeln in Dostojevskijs eigenem Leben: Die grausame Ermordung seines Vaters durch aufständische Bauern erschütterte das ganze Sein des Achtzehnjährigen, wie er selbst berichtet. Er hatte seinen Vater eigentlich nie geliebt und unbewußt dessen Tod gewünscht, was ihm erst nach jenem tragischen Ereignis zu Bewußtsein kommt.

Für die biographischen Anhaltspunkte verweise ich auf K. MOČUL'SKIJ: Dostoevskij. Žizn' i tvorčestvo. Paris 1947. (Das Verhältnis des Dichters zu seinem Vater sowie dessen furchtbare Ermordung ist auf den Seiten 10 bis 13 behandelt.)

³⁰ D. 7, 293.

³¹ Stepan Trofimovič spricht übrigens, abgesehen von seinem Doppelgängertum mit seinem Sohn, auch von einer ganz persönlichen, individuellen Spaltung: „Teper' ja razbil sebja popolam: tam – bezumec, mečtavšij vzletet' na nebo, vingt deux ans! Zdes' – ubityj i ozjabšij starik-guverner . . .“

(D. 7, 519.)

„Jetzt habe ich mich in zwei Hälften zerspaltet: dort – der Wahnsinnige, der vom Himmel träumte, vingt deux ans! Hier – der vernichtete, erfrorene Greis als Hauslehrer . . .“

2. „Die Brüder Karamazov“

*Ivan und Smerdjakov*¹. Ivan ist eine ähnliche Gestalt wie Stavrogin: Wie Stavrogin in Petr Verchovenski und Fed'ka dem Sträfling, so hat auch Ivan in seinem illegitimen Halbbruder Smerdjakov einen Exekutiv-Doppelgänger. Doch wie in den „Dämonen“, so wird auch in diesem letzten Meisterwerk Dostojevskijs die Tat zur Karikatur des sie erzeugenden Gedankens. Denn Smerdjakov ist nichts weiter, als ein verplatteter und in seiner Vulgarität fast nicht wiederzuerkennender Ivan. Ivans „Affe“ vermag den Höhenflug der Ideen des großen Genius nicht zu erfassen: Als geborener Schleicher zieht er alles, was an Hohem und Edlem in Ivans Wesen ist, durch Anbetung in den Schmutz. Der aufklärerisch kritische Rationalismus, Hochmut und Verachtung, die bei Ivan der Größe nicht entbehren, werden in der Widerspiegelung von Smerdjakovs kleinlicher Seele zum niedrigen Utilitarismus, zu blöder Überheblichkeit „verplattet“. Der innere, beinahe metaphysische Zusammenhang zwischen Ivan und Smerdjakov wird in ihrer abendlichen Begegnung vor dem Tor des väterlichen Hauses, welche das ganze Kapitel „Ein vorläufig noch sehr unklares Gespräch“ ausfüllt, zum ersten Mal deutlich^{1a}. — Die Gefühle Ivans für seinen Doppelgänger sind gemischt aus unerklärlicher Angst, Ärger, Zorn und Wut, die sich bisweilen bis zu maßlosem Haß steigern und auf reeller Ebene rational nicht zu begründen sind, ferner aus Abscheu, Ekel und tiefster Verachtung:

„Ivan Fedorovič s pervogo vzgljada na nego ponjal, što i v duše ego sidel lakej Smerdjakov i što imenno etogo-to čeloveka i ne možet vynesti ego duša.“²

Erst durch diese innere Beziehung wird Ivans Feindschaft Smerdjakov gegenüber plausibel, der alles Niedere und Gemeine in Ivans eigenem Wesen symbolisiert. Der Philosoph des Übermenschlichen hatte in des Halbbruders Lakaienseele seine hohen Ideen gepflanzt; doch wie er nun die Saat aufsprießen sieht, gewahrt er mit Schrecken und Abscheu, daß sein eigener hoher Geist nichts als unbedeutendes Unkraut hervorzubringen vermocht hat: Denn in Smerdjakov erblickt er empört das ihm entgegengrinsende Zerrbild seines eigenen Ich³ ⁴. Ganz besonders reizt ihn „eine gewisse widerliche und besondere Familiarität, die sich der Diener ihm gegenüber, je länger desto unverschämter, herausnahm“⁵.

Durch eine ähnliche Übermenschentheorie, wie sie Raskol'nikov entwickelt, setzt Ivan gleichsam gegen seinen eigenen Willen, wie in flüchtigem Spiele in Smerdjakov die Idee fest, daß für die „Auserwählten“ „alles erlaubt“ sei¹. Der engstirnige Lakai glaubt darin einen ihm sehr willkommenen Beweis des Rechtes auf die Todsünde zu erblicken und beschuldigt später ganz offen seinen Lehrer, in ihm diese Überzeugung gezüchtet zu haben⁶.

Weil aber Ivan es ist, der Smerdjakov diese Idee des „Rechtes auf das Verbrechen“ eingeimpft hat, so ist er folgerichtig, der inneren Verantwortung nach,

¹ Vgl. D. ČYŽEVŠKYJ: K probleme Dvojnika.

^{1a} D. 12, 315–326.

² D. 12, 316.

„Ivan Fedorovič wurde sich im selben Moment, wie er ihn erblickte, bewußt, daß auch in seiner Seele dieser Lakai Smerdjakov steckte und daß eben diesen Menschen seine Seele nicht ertragen konnte.“

³ D. 12, 316.

⁴ Es ist derselbe beleidigte Ehrgeiz, den Ivan auch angesichts seines lumpigen Teufels empfindet.

⁵ D. 12, 317, 721.

⁶ D. 12, 748, 739.

auch der Hauptschuldige an dem von seinem Doppelgänger verübten Verbrechen, wessen ihn Smerdjakov auch mit verschlagener Frechheit anklagt:

„Vy ubili, vy glavnyj ubivec i est', a ja tol'ko vašim prispešnikom byl, . . . , i po slovu vašemu delo eto i soveršil.“^{7 8}

So wird Ivan gegen seinen bewußten Willen ein Mitschuldiger Smerdjakovs am Mord seines Vaters. Nach dem Verbrechen erkennt Ivan auch selbst, daß er irgendwie, zwar nicht empirisch, so doch in höherem Sinn, für Smerdjakovs Tat verantwortlich ist, gerade wegen ihrer beider inneren Verwandtschaft, weil „auch in seiner Seele der Lakai Smerdjakov steckte“, weil, zwar nicht durch die Tat, so doch durch Gedanken und Wunsch, auch er ein Mörder ist. Die Scham dringt tief in Ivans Herz und öffnet es für die Erkenntnis seiner Mitschuld¹:

„Ubil otca on, . . . On ubil, a ja ego naučil ubit' . . . Kto ne želaet smerti otca? . . .“ — „Uspokojtes', ne pomešannyj, ja tol'ko ubijca!“⁹

Smerdjakov wird so sehr zum Doppelgänger Ivans, daß er in dessen Augen seine Realität als selbständiges Individuum verliert und sich bisweilen sogar bis zum Gespensterhaften verflüchtigt: „. . . ja bojus', čto ty son, čto ty prizrak predo mnoj sidiš?“¹⁰ In dieser Beziehung spielt er für Ivan dieselbe Rolle wie der Teufel, dessen anderer Doppelgänger. Das Dreieckverhältnis zwischen Ivan, Smerdjakov und dem Teufel wird ferner dadurch hergestellt, daß Ivan ganz intuitiv, in sich selbst, ohne davon noch von außen her Kenntnis erhalten zu haben, den eben vollbrachten Selbstmord Smerdjakovs fühlt; er glaubt nämlich, der Teufel habe ihm diese Kunde zugetragen¹¹.

In Wirklichkeit fühlt Ivan den Tod seines Doppelgängers in seinem Innern, so wie man die Amputation seiner eigenen Gliedmaßen spürt, denn sowohl der Teufel, wie auch Smerdjakov entwachsen Ivans Seele, sind seine Emanationen. Nicht zufällig ruft ja Ivan auch vor Gericht — bei seiner Beschuldigung Smerdjakovs und damit seiner selbst als Mörder — den Teufel zum einzigen Zeugen auf, denn dieser allein hatte das die letzten Dinge aufdeckende Zwiesgespräch Ivans mit Smerdjakov belauscht¹².

⁷ D. 12, 737.

„Sie haben getötet, Sie sind der Hauptmörder, ich aber war nur Ihr Gehilfe, . . . und Ihrem Wunsch gemäß habe ich die Sache vollbracht.“

⁸ Vgl. ferner: „Vsego tol'ko vmeste s vami; s vami vmeste ubil-s. . . .“

D. 12, 739.

„Nur mit Ihnen zusammen; zusammen mit Ihnen habe ich ihn erschlagen . . .“

„. . . čto glavnyj ubivec vo vsem zdes' edinyj vy-s, a ja tol'ko samyj ne glavnyj, čot' eto i ja ubil. A vy samyj zakonnyj ubivec i est'!“

D. 12, 742.

„. . . daß hier der Hauptmörder nur Sie alleine sind, ich aber am allerletzten der Hauptmörder zu nennen bin, wenn ich ihn auch getötet habe. Sie aber sind der eigentliche rechtmäßige Mörder!“

Auf die Beziehung zwischen Gedanken und Tat weisen noch folgende Stellen hin: D. 12, 726, 727, 728, 729.

⁹ D. 12, 813, 814.

„Er ist es, der den Vater erschlagen hat, . . . Er hat ihn getötet, ich aber habe ihn zu töten gelehrt . . . Wer wünscht denn nicht seines Vaters Tod? . . .“ — „Beruhigen Sie sich, kein Wahnsinniger bin ich, sondern bloß ein Mörder!“

Vgl. noch D. 12, 711, 712, 731, 732, 819.

¹⁰ D. 12, 738.

„. . . ich fürchte, du seist ein Traum, du seist ein Gespenst, das da vor mir sitzt?“

¹¹ D. 12, 771, 775.

¹² D. 12, 814.

Die übrigen Karamazov-Beziehungen. Aus weit feineren Fäden als das Verhältnis Ivan—Smerdjakov sind die übrigen Bruderbeziehungen der Karamazovs gewoben. Da die Verhältnisse Ivan—Mitja, Ivan—Aleša, Aleša—Mitja, Aleša—Smerdjakov und Mitja—Smerdjakov im Wesentlichen nicht über das Gegenspielerhafte hinausgehen und somit am Rande unseres Themas liegen, streife ich sie nur ganz kurz.

Ivan und Mitja. Hatte Ivan in Smerdjakov die Verzerrung seines Ich erblickt, so sieht er in Mitja berechtigterweise sein Komplementär-Ich, den absoluten Gegensatz seiner Persönlichkeit, weshalb er ihn nicht weniger haßt als Smerdjakov. Ist Ivan der spezifisch intellektuelle Typ, der raffinierte „Philosoph“ und Weltverächter, so ist Mitja im Gegenteil der brodelnd-chaotische Welt- und Sinnenmensch, eine leidenschaftliche, erdverwachsene, urtümliche Kraftnatur, doch mit einer nicht minder dem Leiden geöffneten tiefen Seele. Das Verhältnis Ivan—Mitja verdichtet sich vor allem in der Periode nach dem Vatermord, in welcher jeder den anderen direkt oder indirekt für den eigentlichen Mörder hält. Mitja, der nach dem Sachverhalt als der Mörder gilt, nimmt nach innerem Kampf, nach überwundener Auflehnung, die zwar äußerlich unverdiente Strafe willig auf sich, da er sie als Sühne für seine verbrecherischen Wünsche betrachtet. In dieser Beziehung hat er es leichter als Ivan, welcher sich innerlich ebenfalls als schuldig betrachtet, der aber straflos ausgeht und von allen weiterhin hoch geachtet wird, was für ihn nur um so quälender ist. Solange Ivan seinen Bruder für den wahren Mörder hält, ist ihm dessen Gegenwart ein ständiger Vorwurf, eine schmerzliche Mahnung an seine eigene Gewissensschuld:

„Zamečatel'no ešče i to, čto on, čuvstvuja, čto nenavidit Mitju s každyd dnem vse bol'se i bol'se, ponimal v to že vremja, čto ne za ‚vozvraty‘ k nemu Kati nenavidel ego, a imenno za to, čto on ubil otca!“¹³

In diesem Punkt ist Ivans Verhältnis zu Mitja ein analoges wie dasjenige zu Smerdjakov, denn Ivan fragt sich selbst, in seinem Herzen nach diesem abgrundtiefen Bruderhaß forschend: „Potomu li, čto v duše i ja takoj že ubijca?“¹⁴

Aleša, Mitja und Ivan. Das Verhältnis Alešas zu allen seinen Brüdern ist das einfachste, das am wenigsten zerrissene und zerquälte. Sowohl für Ivan als auch für Mitja bedeutet dieser „reine Knabe“, dem allerdings das Leiden, vor allem in Form des Mitleidens, auch nicht fremd ist, einen hohen Genius, einen Schutzengel: Er ist das bessere, geläuterte Ich der Karamazovs, er ist ihr Gewissen, der sie behütende Geist. Sein heiteres, verklärt-fröhliches Wesen strahlt Glück und Freude auf alle Mitmenschen aus, von allen wird er geliebt und verehrt, ein jeder ist bestrebt, ihm sein ganzes Herz auszuschütten, mit ihm seine intimsten Gedanken und Gefühle zu teilen; denn in seiner feinen, einführenden Art ist Aleša eines jeden Menschen Bruder, jedem ist er Freund und Helfer. — Mitjas Beichte zeugt von diesem innigen, alle menschlichen Schranken durchbrechenden Verhältnis der

¹³ D. 12, 733.

„Es ist ferner bemerkenswert, daß Ivan selbst den Grund für seinen sich von Tag zu Tag vermehrenden Haß gegenüber Mitja nicht in der Rückkehr Katjas zu seinem Bruder sah, sondern einzig und allein in dem Umstand, daß Mitja den Vater erschlagen hatte!“

¹⁴ D. 12, 733.

„Ist es denn nicht etwa deshalb, weil ich in meiner Seele ein ebensolcher Mörder bin?“

Brüder¹⁵. Ebenso ist Aleša der einzige, der Ivans geheimste Ideen, der Ivans ganzes Wesen und Sein zu fühlen, zu sehen und zu erkennen bestimmt ist¹⁶: Ihm allein vertraut Ivan seine „Legende vom Großinquisitor“, ihm allein berichtet er ausführlich von den Erscheinungen seines Doppelgänger-Teufels. Das Geheimste und Verborgenste ist diesem „Cherub“ bekannt, in dem aber trotz allem auch ein „kleiner Teufel“ steckt¹⁷. Auch ihn quält und beunruhigt das Karamazovsche Erbe des unersättlichen tierischen Lebensdurstes, der sinnlichen Leidenschaft. — Aber im gesamten stellt er doch den hellen Pol der Karamazovschen Existenzmöglichkeiten dar, ebenso wie Smerdjakov und der Vater Fedor Pavlovič deren dunkle Auswüchse bilden.

Smerdjakov, Aleša und Mitja. Smerdjakov ist denn auch der einzige, der vom unbeschwerten, hellen Zauber, der von Aleša auf alle ausstrahlt, nicht gefangen genommen wird. In seiner dumpfen Engstirnigkeit lehnt er das unmittelbare Leben, das ihm in Mitja und Aleša entgegenstrahlt, ab und vergräbt sich in seiner pseudophilosophischen Kasuistik. So ist die Brücke, die er zu Ivan hinüberschlägt, zu seinen andern Halbbrüdern undenkbar.

Fedor Pavlovič und seine Söhne. Dafür ist Aleša der einzige der Karamazov-Brüder, der Herz und Vertrauen des Vaters, Fedor Pavlovič Karamazovs, zu gewinnen weiß. Dieser abstoßende, in seiner greisenhaften Sinnlichkeit widerliche Lüstling, dieser Narr und Zyniker, dem nichts heilig ist als sein Magen und seine Begierde — er fühlt in Aleša vielleicht den einzigen Menschen auf der ganzen Welt, der ihn nicht verachtet und verurteilt. Sein krankhaftes Mißtrauen schwindet seinem Jüngsten gegenüber: durch ihn wird er wieder, wenn auch nur auf Stunden, zum Menschen, fühlt seinen eigenen Wert, denn er sieht in seinem Sohn Aleša wie in einem klaren Spiegel eine Möglichkeit seines eigenen verfehlten Lebens. — Ganz anders ist seine Beziehung zu seinem Ältesten, Mitja, die in offene Feindschaft ausartet; anders auch zu Ivan, den er zwar seines Geistes wegen achtet, doch auch nicht minder als Mitja fürchtet. Nicht umsonst, denn beide wünschen im geheimen den Tod ihres Vaters — ein Wunsch, den Smerdjakov, Fedor Pavlovičs illegitimer Sohn, in Tat umsetzt.

So spinnen sich die Beziehungsfäden zwischen den einzelnen Gliedern der Karamazov-Familie aus Haß und Liebe zu einem unentwirrbaren Knäuel; ein jeder ist ein in sich vollendeter, vollkommen reeller Mensch von Fleisch und Blut — und doch ist er zugleich auch im Widerspiel mit seinen Brüdern, als Spiegelung, Verzerrung oder Negierung von dessen Gedanken und Gefühlen der Teil eines unbekanntem Ganzen. Mehr oder weniger kann jeder Karamazov als Emanation eines anderen Karamazov aufgefaßt werden, da sie alle einander in verstärktem Maße durch das Prisma ihres eigenen Ich erfassen. — Wie oben ausgeführt, neigt Ivan, als der abstrakteste Typ, am meisten zur Zersplitterung seiner Persönlichkeit, zum Widerspiel mit beliebig welchem Bruder, das aber erst im Verhältnis

¹⁵ Ispoved' gorjačego serdca. V stichach
Ispoved' gorjačego serdca. V anekdotach
Ispoved' gorjačego serdca. Vverch pjatami
D. 12, 121–146.

¹⁶ Brat'ja znakomjatsja
Bunt
Velikij inkvizitor

D. 12, 270–315.

¹⁷ D. 12, 288.

zu Smerdjakov die reelle Ebene des Gegenspielerhaften verläßt und ins Metaphysische des Doppellängertums hineinragt.

Der Starec Zosima und die Familie Karamazov. Zum Schluß möchte ich noch auf das Verhältnis eines außerhalb des Hauses Karamazov Stehenden zur ganzen Sippe hinweisen: Der abgeklärte, heilige Greis Zosima erzählt kurz vor seinem Tode von seinem älteren Bruder, der jung gestorben war¹⁸. An seinem Lebensabend hat er nun Aleša getroffen, gleichsam als eine Wiederholung seines Bruders in der Jugend, eine Wiederholung seiner selbst im Alter. Die Parallelität ist auffallend: Von Zosima aus gesehen könnte Aleša als Emanation, als ein Produkt der Phantasie des Greises gelten. — Im weiteren Verlauf der Lebensbeichte Zosimas sieht man, daß er in seiner Jugend überraschend ähnliche Züge mit Dmitrij Karamazov aufwies¹⁹. Durch diesen Umstand erklärt sich auch die seltsame Szene, in welcher Zosima im Kloster vor Dmitrij auf die Knie fällt, sich verbeugt und alle Anwesenden um Vergebung bittet²⁰. Die Analogie junger Zosima-Mitja, alter Zosima-Aleša ist unverkennbar; sie führt uns zur Frage, ob vielleicht gar die ganze Familie Karamazov eine Emanation von Zosima sei. Auf alle Fälle ist der geheimnisvolle Unbekannte, der Zosima in seiner Jugend aufsucht und ihm beichtet^{21 22}, ebenfalls eine Emanation seines Innern: Er ist ein Doppellänger der ersten Etappe seines Lebensweges.

¹⁸ O junože brate starca Zosimy
D. 12, 341–345.

¹⁹ Vospominanie o junosti i molodosti starca Zosimy ešče v miru. Poedinok
D. 12, 351–358.

²⁰ D. 12, 90.

²¹ Tainstvennyj posetitel'
D. 12, 358–372.

²² Das Motiv der Beichte und des darauf folgenden Hasses des Beichtenden dem „Beichtvater“ gegenüber ist bei Dostojevskij sehr verbreitet: Außer diesem geheimnisvollen Gast, der Zosima nach der Beichte zu hassen beginnt, denke man etwa an Smerdjakovs Haß auf Ivan nach dem Geständnis des Mordes, man denke an Ivans Absicht, mit Aleša zu brechen, nachdem er ihm seine geheimsten sündhaften Wünsche anvertraut hat, man denke auch an Stavrogins aufkeimende Wut gegen Vater Tichon u. a. m.

3. Abschließende Definition des Doppelgängers

Abschließend ließe sich nun der Doppelgänger als Ergänzung zur anfänglichen provisorischen Definition vor allem in bezug auf die zweite Kategorie des reellen Doppelgängertums noch folgendermaßen kennzeichnen: Der Doppelgänger ist die extreme Verwirklichung dessen, was der Prototyp in sich selber haßt (Petr Verchovenskij, Fed'ka, Stavrogins und Ivans Teufel, der ewige Gatte Trusockij, Smerdjakov, Mitja, Fedor Pavlovič) oder aber dessen, worin er sein Ideal sieht (Goljadkin der Jüngere, Stavrogin, Ivan, Aleša, der Starec Zosima). Auf die zweite Möglichkeit beziehen sich Dostojevskijs eigene Worte in den „Dämonen“:

„... takogo-to človeka, naperekor vsemu, voploščajut vdrug v kakoj-to ideal, v svoju mečtu, sovokupljajut na nem vse nadeždy svoi, preklonjajutsja pred nim, ljubjat ego vsju žizn' ...“¹

Mag diese Vergötterung berechtigt sein oder nicht, das bleibe dahingestellt; wichtig ist nur, daß sie notwendiger Ausfluß einer unbewußten Erkenntnis, oder besser gesagt Ahnung, der eigenen Möglichkeiten in einem fremden Subjekt darstellt.

¹ D. 7, 185.

„... einen solchen Menschen erhebt man dann, allem zum Trotz, zu einem Idealbild, man sieht in ihm alle Träume verwirklicht, setzt alle Hoffnungen auf ihn, man beugt sich vor ihm, liebt ihn sein Leben lang ...“

Dostojewskijs Antwort auf die Persönlichkeitsspaltung

Die positiven Möglichkeiten des Doppelgängertums in der christlichen Überwindung des Dualismus

Die positiven Möglichkeiten in diesem ganzen Fragenkomplex bergen Aleša und Zosima in sich: Denn sind in Aleša und im Starcen Zosima die Elemente von Emanation und Doppelgängertum auch zweifellos vorhanden, so entbehren sie hier doch jeglicher pathologischen Zerrissenheit, der zum Irrsinn führenden, scharfen und unversöhnlichen, ausgewogenen Antithetik, wie man sie bei den andern Vertretern des Doppelgängertums getroffen hat.

Ich möchte an dieser Stelle versuchen, den Ausweg aufzuzeigen, den Zosima und Aleša und mit ihnen Dostojewskij selbst aus diesem ganzen Chaos von Schuld, Sünde, Unglauben und der damit verbundenen Selbstentzweiung des Menschen sah.

Daß der Urdualismus von Gut und Böse nicht einfach aus der Welt zu schaffen ist, war für Dostojewskij ein Axiom; doch wichtig ist die religiöse Bedeutung, die Dostojewskij in der metaphysischen Macht des Bösen erblickte und dadurch eine Brücke über den klaffenden Abgrund schlug: Für ihn liegt im Willen zum Bösen zugleich auch schon immanent der verborgene und unbewußte Drang zu maßlosem Leiden als Sühne für die gewollte Untat¹. Für solche „entwurzelte“, „vom Grund losgerissene“ Naturen ohne Glauben, wie Stavrogin z. B. eine darstellt, kann nur das schwerste Kreuz, die Hölle der durch eigene Schuld erzeugten Qualen Licht und Kraft bringen. Der große christliche Gedanke der Buße², der Läuterung und Zurückführung zu sich selbst nach dem Verbrechen durch das Leiden ist ein Grundpfeiler in Dostojewskijs Weltgebäude.

Dieselbe grundlegend religiöse Bedeutung, die das Böse im allgemeinen hat, weisen Zweifel, Unglauben und Gottesleugnung im besonderen auf dem Entwicklungswege des Menschen zu höherer Einheit auf: Denn nach Dostojewskijs Auffassung läßt sich die wahre, höchste Stufe des Glaubens nur durch schwere Gewissensnöte des Atheismus erkämpfen:

„... Auch in Europa gibt es keine solche Gewalt atheistischen Ausdrucks und hat es nie gegeben. Folglich glaube ich an Christus und bekenne ich mich zu diesem Glauben nicht wie ein Kind, sondern mein Hosianna ist durch das große Fegefeuer der Zweifel hindurchgegangen, wie in meinem letzten Roman der Teufel (Ivan) von sich sagt.“³

Und ferner:

„Die Schurken foppen mich mit meinem angeblich ungebildeten und rückständigen Glauben an Gott. Diese Tölpel haben sich eine solche Gottesleugnung noch nicht einmal träumen lassen, wie sie in meinem ‚Großinquisitor‘ und dem vorhergehenden Kapitel ausgedrückt ist und auf die das ganze Buch die Antwort gibt.“⁴

Somit sieht Dostojewskij in einem halben, nicht zu Ende gedachten, lauen und zersprengten Atheismus die Wurzeln des Zerfalls und der Auflösung. Z. T. ist

¹ D.: *Ispoved' Stavrogina*. München 1922. S. 40, 41.

² D.: *Ispoved' Stavrogina*. S. 36.

³ F. M. Dostojewski: *Literarische Schriften*. München 1920. S. 365.

⁴ F. M. Dostojewski: *Literarische Schriften*. S. 356.

die Erklärung des Ich-Verlustes in den Worten des alten Pilgers Makar Ivanovič im „Jüngling“ gegeben, wie D. ČYŽEVSKYJ in seinem Aufsatz „K probleme Dvojnika“ ausführt.

„... bezbožnika-to ja sovsem ne strečal ni razu, a strečal zamesto ego suetlivogo – vot kak lučše ob“javit' ego nado. Vsjakie eto ljudi, ... i vse sueta. Ibo čitajut i tolkujut ves' svoj vek, nasytivšis' sladosti knižnoj, a sami vse v nedoumenii prebyvajut i ničego razrešit' ne mogut. Inoj ves' raskidalsja, samogo sebja perestal zamečat'. ... a žit' bez Boga – odna liš' muka. ... I Boga otvergaet, tak idolu poklonitsja – derevjanomu, ili zlatomu, al' myslennomu. Idolopoklonniki eto vse, a ne bezbožniki ...“⁵

Im geläuterten Christentum sah Dostojevskij die einzige Rettung vor Spaltung und Verfall, im wahren Glauben die einzige Überwindung des metaphysischen Dualismus:

„Folglich enthält nur das Christentum allein das lebendige Wasser in sich, kann nur das Christentum allein den Menschen zu den Quellen des lebendigen Wassers bringen und ihn vor der Zersetzung und Auflösung bewahren; ohne Christentum aber würde sich die Menschheit auflösen und verkommen.“⁶

Gerade „Aleša ontologische Stabilität der Persönlichkeit liegt in seiner absoluten Verwurzelung in Gott“^{6a}. Seine Religion der Alliebe, des Allverstehens und Einfühlens führt ihn den Weg der Nächstenliebe, des Leidens und Mitleidens, denn der Grund seiner Ethik beruht auf dem liebenden Wort: „Urteilet nicht, auf daß ihr nicht verurteilt!“⁷ Es ist dies der krasseste Gegensatz zur heroischen Ethik der stolzen Einsamkeit, der hochmütigen Vereinzelung eines Stavrogin und Ivan, die beide den Weg des Ich-Verlustes, der Zersplitterung gehen. Aleša aber findet im Gegenteil durch die Auflösung seines Ich in der menschlichen Gemeinschaft eine höhere Form der Einheit der Persönlichkeit; er setzt nämlich eine von Dostojevskijs heiligsten Ideen in Tat um, zu deren Verkündiger der Starec Zosima geworden ist: Er kennt die ganze Abgründigkeit und Gemeinheit der menschlichen Seele und liebt den Menschen trotz oder gerade wegen seiner großen Sünde doch mit dem ganzen Feuer seines Herzens, er verachtet niemanden, denn sich selber betrachtet er alleweil als den Niedrigsten von allen⁸. Diese Haltung entspringt aus der tiefen Überzeugung, daß es keine „vereinzelte Schuld“ gibt, denn nach Dostojevskijs Auffassung ist ein jeder für die Schuld aller verantwortlich⁹:

„... čut' tol'ko sdelaeš' sebja za vse i za vseh otvetčikom iskrenno, to totčas že uvidiš', čto ono tak i est' v samom dele i čto ty-to i est' za vsch i za vsja vinovat.'“ – „Mnogoe na zemle ot nas skryto, no vzamen togo darovano nam tajnoe sokrovennoe

⁵ D. 8, 383, 384.

„... einen wirklichen Gottlosen habe ich überhaupt noch nie angetroffen, statt dessen bin ich nur dem Ruhelosen begegnet – so muß man ihn besser nennen. Es sind dies die verschiedensten Leute ... und alle sind sie ruhelos. Denn sie lesen und reden ihr Leben lang, selber aber bleiben sie ewig im Zweifel und können keine Lösung finden. Manch einer hat sich ganz auseinandergesprenget, so daß er sich selbst nicht mehr bemerkt ... ohne Gott zu leben aber ist nichts als Qual ... Wenn einer sich von Gott lossagt, so betet er statt dessen einen Götzen an – einen hölzernen oder goldenen oder auch einen gedanklichen. Götzendiener sind das alles, und nicht Gottlose ...“

⁶ Dostojevski: Sämtliche Werke. 1. Abt. 6, 526 (1. Anh.: Material zum Roman Die Dämonen).

^{6a} D. ČYŽEVSKYJ: K probleme Dvojnika.

⁷ D. 12, 381.

⁸ D. 12, 379.

⁹ Man denke vor allem an die Verteilung von gewünschtem und begangenen Verbrechen auf Doppelgänger gestalten wie Stavrogin-Petr, Stavrogin-Fed'ka, Ivan-Smerdjakov usw.

ošuščenje živoj svjazi našej s mirom inym, s mirom gornim i vyšim, da i korni našich myslej i čuvstv ne zdes', a v mirach inych.'¹⁰

Dieses allumfassende Band, das sowohl den Menschen, wie auch das letzte Pflänzchen und Sandkörnchen aus der Vereinzelung herausreißt und in eine alle Antagonismen absolut versöhnende Allverbrüderung hineinstellt, war es, was Dostojewskij als Überwindung des Dualismus vorschwebte: „... vse kak okean, vse tečet i soprikosaetsja, v odnom meste troneš', v drugom konce mira otdaetsja.“¹¹ Auf diese Weise wird einem jeder der Nächste. Der Grund zu dieser wirkenden Liebe und Nichtverachtung liegt in der religiösen Sphäre, in der neben Zosima und Aleša auch der bereits erwähnte Makar Ivanovič und ferner Vater Tichon verwurzelt ist¹². Dieser letzte wiederholt denn auch fast wörtlich Zosimas Lehre:

„... Sogrešiv, každyj čelovek uže protiv vsech sogrešil, i každyj čelovek čot' čem-nibud' v čužom greche vinovat. Grecha ediničnogo net.“^{12 13}

Durch dieses Sichschuldigfühlen für andere, durch diese Allversöhnung, Allliebe, durch das Allmitfühlen, Allmitleiden überwindet das Individuum seine Einsamkeit und Vereinzelung und den daraus resultierenden Zerfall der Persönlichkeit. Außerhalb dieser gemeinmenschlichen Wirklichkeit aber ist der Mensch dem Untergang geweiht: Er verfällt in Wahnsinn, wie Goljadkin, Procharčín, Ivan und so mancher andere Held Dostojewskijs — oder aber er endet mit Selbstmord wie Stavrogín, Kirillov, Smerdjakov u. a.. Denn die Selbstbehauptung seines Ich außerhalb der Relation mit der Außenwelt ist Sünde: Die Abgeschlossenheit der Einzelpersönlichkeit bedeutet eine Schuld vor der menschlichen Familie. Diese Schuld der sich spaltenden Typen bei Dostojewskij besteht darin, daß sie samt und sonders so leben, als ob sie allein auf der Welt wären. Sie stellen sich dadurch außerhalb des ewigen Kreises menschlicher Sünde und Vergebung, menschlichen Leidens und menschlicher Liebe.

Das gesamte Lebenswerk Dostojewskijs könnte man als Beichte kennzeichnen, wie er selbst sich wiederholt in Briefen darüber äußert¹⁴. Immer und überall interessieren ihn in der Hauptsache „isolierte Charaktere“, denen die Einsamkeit zur lästigen Gesellschaft eines Zweiten wird. In seiner tiefen, geheimnisvollen Meditation nach dem Sinn des Lebens zeichnet Dostojewskij diese Menschen, diese

¹⁰ D. 12, 380, 381.

„... wenn du dich nur aufrichtig für alles und alle verantwortlich machst, so wirst du sogleich sehen, daß es sich auch tatsächlich so verhält und daß du für alle und alles schuldig bist.“ — „Vieles auf der Welt ist uns verborgen, dafür ist uns aber ein geheimes, geheiligtes Gefühl der lebendigen Verbindung mit einer anderen Welt geschenkt, mit einer erhabenen, höheren Welt, denn unsere Gedanken und Gefühle wurzeln nicht auf dieser Erde, sondern in andern Welten.“

¹¹ D. 12, 380.

„... alles ist wie ein Ozean, alles fließt und berührt sich, du rührst an irgend etwas, und am andern Ende der Welt hallt es wider.“

¹² Zu diesem Fragekomplex der Überwindung des Doppelgängertums auf Grund der christlichen Ethik vgl. D. ČYŽEVŠKYJ: K probleme Dvojnika.

¹³ D.: Ispoved' Stavrogína. S. 50, Anm. 44.

„Jeder Mensch, wenn er sündigt, so sündigt er damit schon gegen alle, und jeder Mensch ist irgendwie an der fremden Sünde schuldig. Denn es gibt keine vereinzelte Schuld.“

¹⁴ Vgl. ebenfalls noch: D. 7, 621 (Besy), ferner: D. 8, 87 (Podrostok).

¹⁵ Z. B. schreibt Dostojewskij in bezug auf „Netočka Nezvanova“: „Eto budet ispoved' kak Goljadkin.“ Br. an seinen Bruder Michael, (Petersburg) Jan.-Febr. 1847. (D.-Br. 1, 108.)

„Das wird eine Beichte sein wie Goljadkin.“

Auswüchse seines eigenen Ich, wie sie träumend am Leben vorübergehen: Sie taumeln auf wie aus dem Schatten der Abenddämmerung und enthüllen das Grauen des Lebens, das der Leichtsinn des wachen Empfindens von sich gewiesen. Denn das scheue Nachtempfinden, das mit des Tages Schein erleicht, erscheint der wachen Seele wie trübe Ahnung. Dostojevskijs Helden sind einsam von ihrem Leben Träumende, Überflüssige, die an sich selbst und an ihren falschen Voraussetzungen und Voraussichten in bezug auf das Leben und die Welt zugrunde gehen — zugrunde gehen am ewigen Kreislauf eigener Gedanken, Phantasien, Wünsche, großer Träume, Hoffnungen und Ziele. Es sind an der Straße des Lebens kauernde Bettler, die durch das ihnen an innerem Reichtum geschenkte Maß Götter hätten werden können, denn im Tiefsten sind sie Mystiker und Gottsucher; doch geblendet vom eigenen großen und selbstherrlichen Verstande werfen sie sich nur allzuoft dem Rationalismus Europas in die Arme, wodurch sie zu „nervösen, zerquälten und gespaltenen Naturen“¹⁵ werden. Diese ganze Zerquält- und Gespaltenheit resultiert bei Dostojevskij, wie übrigens auch bei Hoffmann, aus der dialektischen Weltansicht, aus dem Grundprinzip des Kampfes, das alle ihre Werke mehr oder weniger bestimmt. — Beide kämpfen sie mit den Phantasmen des Bewußtseins, beide suchen sie die mystische Realität, für beide wird die mystische Angst zum metaphysischen Problem¹⁶, denn das Nichtseiende ist ihnen ein quälender Alptraum¹⁷. Dostojevskij wie Hoffmann hat einen erstaunlichen Spürsinn für die Halbrealität des Phantastischen, und auch in der reinen Phantastik — wie z. B. in Ivans Teufelerscheinung — wittert er die verborgene Wesenheit der Dinge, weil die Phantastik von allen Konventionen, von der Schwere des Realismus befreit und alle Grenzen wie spielerisch¹⁸ in feinem Hauche verschwimmen läßt^{19 20}.

In dieser Beziehung hat Dostojevskij viel von Hoffmann gelernt, in dessen Phantastik er ein seelenverwandtes Element erkannte:

„Ganz anders (als bei E. A. Poe) ist die Phantastik z. B. bei Hoffmann. Dieser verkörpert die Naturkräfte in Gestalten: er läßt in seinen Erzählungen Zauberinnen und Geister auftreten und sucht sogar zuweilen sein Ideal außerhalb des Dunkeln, in irgendeiner ungewöhnlichen Welt, welche er für die höhere Welt hält, als glaubte er selbst an die unbestreitbare Existenz einer Zauberwelt . . . was für eine Sehnsucht nach dem Schönen, was für ein liches Ideal!“²¹

Das Reich des „Dunkeln“ und das „lichte Ideal“ — das sind wiederum die beiden Pole, welche durch ihren Dualismus das Doppelgängermotiv überhaupt primär hervorbringen.

¹⁵ D. 7, 199 (Besy).

¹⁶ 1838 las Dostojevskij Hoffmanns „Magnetiseur“, der einen riesigen Eindruck auf ihn machte. In diesem Zusammenhang erwähnt er auch seine eigene Angst vor dem Wahnsinn, welche mit der eigenartigen „mystischen Angst“, die er in den „Erniedrigten und Beleidigten“ beschreibt, eng verbunden ist.

¹⁷ Man denke an Gestalten wie Svidrigajlov, Versilov, Stavrogin, Ivan usw.

¹⁸ Vor allem bei Hoffmann.

¹⁹ „ . . . sčitaju petersburgskoe utro, kazalos' by samoe prozaičeskoe na vsem zemnom šare, — čut'-li ne samym fantastičeskim v mire.“

D. 8, 139.

„ . . . ich halte den Petersburger Morgen, anscheinend den allerprosaichsten auf dem ganzen Erdball, geradezu für den phantastischsten auf der Welt.“

²⁰ Vgl. ferner die Kritik im Feuilleton der „St. Petersburgskie vedomosti“ (St. Petersburg Mitteilungen) zu Dostojevskijs Gestalt des Ordynov in der von Hoffmann beeinflussten frühen Novelle „Das junge Weib“ („Chozjajka“): „ . . . die gewöhnlichste, alltäglichste Kleinigkeit, die leerste, unbedeutendste Angelegenheit nimmt unverzüglich in seinem Geist ein phantastisches Kolorit an.“

²¹ F. M. Dostojewski: Petersburger Träume. München 1923. S. 155, 156.

ZWEITER TEIL:
E. T. A. HOFFMANN

I. Psychologisches Doppelgängertum

1. „Die Elixiere des Teufels“

Als klassische, ausgeprägteste Form des Doppelgängertums möge hier das gegenseitige Verhältnis zweier reeller Personen behandelt werden, welche infolge ihrer äußeren und z. T. inneren Ähnlichkeit, z. T. auch inneren Gegensätzlichkeit, die durch geheimnisvolle verwandtschaftliche Beziehungen bedingt ist, in „magischen Rapport“ miteinander gebracht werden und auf diese Weise gleichsam in ein unauflösbares Ganzes verschmelzen können, so daß man nicht mehr weiß, wo das geistige Prinzip einer Persönlichkeit aufhört, wo das der anderen anfängt. Denn das Ich des einen Menschen vermag bisweilen gänzlich in dasjenige des andern überzugehen, was ganz besonders für „Die Elixiere des Teufels“ zutrifft, denen Lewis' Roman „Der Mönch“ als literarisches Vorbild gedient hat¹.

a) *Exposition des Menschheitsdramas*

Dieser gleich nach der Erzählungssammlung „Phantasiestücke in Callots Manier“ 1814/15 in Leipzig und Berlin entstandene, 1815/16 erstmals im Druck erschienene, erste – und eigentlich in seiner Art einzige – große Roman Hoffmanns stellt eine einmalige Durchpsychologisierung des romantischen Polaritätsproblems dar. Der metaphysische Dreiklang der Menschheitsentwicklung – d. h. der Weg der gesamten Menschheit vom paradiesischen Urzustand der Unschuld durch das Zwischenreich des Abfalls vom Guten in die Sünde zum höchsten geläuterten, harmonischen Einklang aller Dinge – wird hier am Einzelschicksal des „sündigen Mönchs“ Medardus psychologisch dargestellt. Der Urkampf von Gut und Böse wird durch des Medardus Unbewußtes ständig immer wieder neu angeregt, das sich in der Gestalt des Doppelgängers Viktorin, eines Halbbruders des Helden, in Gestalt des gespenstischen Malers, seines Urahns, und des skurrilen Barbiers Belcampo objektiviert. Neben dieser Hauptgestalt haben auch die übrigen Figuren, wie vor allem Franzens Geliebte Aurelie, die ihm bisweilen als Heilige Rosalie erscheint, ihre Doppelgänger neben sich, so daß das Problem der Doppelbeziehungen, besonders gefördert durch die verflochtenen, fast nicht zu entwirrenden Verwandtschaftsverhältnisse, auf die Spitze getrieben wird. Auf diese Weise werden „Die Elixiere“ zum Doppelgängerwerk schlechthin, weshalb ihnen denn auch eine Zentralstelle in der vorliegenden Untersuchung eingeräumt werden soll, ähnlich wie dem „Doppelgänger“ im ersten Teil der Studie. Denn nicht allein führen sie das Doppelgängermotiv auf eine nicht wieder erreichte Höhe der Weltanschauung, sie berühren sich auch am tiefsten und wesenhaftesten von allen Schöpfungen Hoffmanns mit Dostojewskijs Gedankenwelt, vornehmlich mit seinem reifsten Meisterwerk, den „Brüdern Karamazov“, welches einerseits das Motiv ebenfalls in seiner reichsten und vielgestaltigsten Form ausschöpft und in dem andererseits die metaphysische Dualität von „Gut und Böse“ auch zum überragenden Gestaltungsprinzip geworden ist, wobei die das Werk tragende Grundstimmung des Dualismus zum Doppelgängerproblem führt.

¹ Matthew Gregory Lewis: *Ambrosio or the Monk* 1795. Vgl. dazu H. 2, 6–8, 192.

„Die Elixiere“ sind Hoffmanns eigenstes „Schuld-und-Sühne-Werk“, in dem er das Doppelgängermotiv als ausgezeichnetes Gestaltungsmittel des Kampfes von „Gut und Böse“ ausgewertet hat. Die beiden Dostojevskijschen Hauptkomponenten des Doppelgängertums — Aufspaltung eines Individuums in zwei Ich und Verschmelzung zweier ganz realer Personen zu einer mystischen Einheit — sind in den „Elixieren“, wie sonst nirgends so deutlich, gleichermaßen vertreten. Dieses Doppelgängertum hat, als Konkretisierung des Unbewußten, die Funktion, den Helden auf seinem Entwicklungswege vorwärtszutreiben, ihn zur Entscheidung über sein Schicksal zu zwingen, d. h. ihn aus dem seligen, passiv-statischen Zustand der unbewußten Unschuld herauszureißen, zunächst zur Sünde und durch diese zu einer neuen, nun bewußten, tätigen Hingabe an das Gute, an Gott zu leiten. Somit kommt den Gestalten des Unbewußten, diesen Doppelgängern, die sich vom Ich des Helden lösen und ihm als selbständige Wesen gegenüber treten, die in einer ständigen Auseinandersetzung von Bewußtsein und Unbewußtem die ganze Entwicklung des Menschen fördern und bestimmen, eine teleologische Bedeutung zu, weil nämlich alles auf die endgültige Wendung, auf die Entscheidung zwischen Gut und Böse zugespitzt ist. — Der dialektische Entwicklungsprozeß des göttlichen Geistes im Menschen, der in engstem Zusammenhang mit Hoffmanns gesamter Weltanschauung steht und unmittelbar aus der Polaritätsproblematik der klassischen und romantischen idealistischen Philosophie herausfließt², entspricht durchaus dem Entwicklungsweg, den Dostojevskij seinem „großen Sünder“ zgedacht hatte. Hoffmann selbst äußert sich dazu während der Entstehung des Werkes (1814) in einem Briefe an den Buchhändler Kunz folgendermaßen:

„Es ist darin auf nichts Geringeres abgesehen, als in dem krausen, wunderbaren Leben eines Mannes, über dem schon bei seiner Geburt die himmlischen und dämonischen Mächte walteten, jene geheimnisvollen Verknüpfungen des menschlichen Geistes mit all den höheren Prinzipien, die in der ganzen Natur verborgen sind und nur dann und wann hervorblitzen, welchen Blitz wir dann Zufall nennen, recht klar und deutlich zu zeigen.“³

Diese „himmlischen und dämonischen Mächte“, die, wie im Werke des großen Russen Gott und Teufel selbst, um des Menschen Seele ringen, sind es denn auch, die menschliche Gestalt annehmen und als solche Doppelgänger den Helden auf seinem Entwicklungswege unzertrennlich geleiten. Diese Gestalten des Unbewußten sind jedoch weder eindeutig göttlicher, noch entschieden teuflischer Natur: Es liegt ihnen eine unergründliche Zweideutigkeit, eine Ambivalenz zugrunde, weil nämlich das Unbewußte eine „ironische Sprache“ spricht und stets in affektivem Gegensatz zum jeweiligen Bewußtsein steht, was eben jene unselige Zerrissenheit des Menschen bewirkt, die ihn in ewigem Wechsel qualvoll zwischen zwei Extremen hin- und herwirft. Dieser qualitative Gegensatz des Unbewußten zum Bewußtsein äußert sich, ganz allgemein ausgedrückt, folgendermaßen: Je näher der Mensch mit seinem bewußten Ich zum einen Pol steht, desto stärker ist die Anziehung, die Spannung zum andern, desto mehr lehnt sich das verdrängte Unbewußte gegen eine solche einseitige Einengung und Überbetonung der einen Möglichkeit auf. Mit anderen Worten, ganz grob gesagt, stellt der Doppelgänger immer einen inneren Gegensatz zum momentanen geistigen Standpunkt seines Prototyps dar: d. h. beim annähernd positiven, zum Guten streben-

² Vgl. dazu K. OCHSNER: E. T. A. Hoffmann als Dichter des Unbewußten. Diss. Zürich 1936 (Teildruck). Vollständige Fassung: Frauenfeld-Leipzig 1936 (Wege zur Dichtung 23. Hrsg. E. Ermatinger).

³ H. 2, 8, 9.

den Individuum spaltet sich das verdrängte böse Ich als feindlicher Dämon, als Versucher und Stimulans zum Bösen ab; beim verhältnismäßig negativen, bereits dem Bösen verfallenen Subjekt dagegen verselbständigt sich das verdeckte gute Ich und sucht den Menschen als verkörpertes mahnendes Gewissen, als behütender Schutzengel warnend und abschreckend wieder vom eingeschlagenen Pfade abzubringen.

Dieses dialektische Prinzip von These und Antithese des Doppelgängertums ist besonders deutlich an den Entwicklungsstadien des „sündigen Mönchs Medardus“ ersichtlich: Zugleich mit der Erregung des Grundes, d. h. des unbewußten teuflischen Prinzips, das sich im Verlaufe der Handlung in der Gestalt des Halbbruders Viktorins verkörpert, taucht auch der göttliche Schutzgeist, der Urahn, auf, konkretisiert, trotz seines absolut wunderbaren Charakters, in der Figur des geheimnisvollen fremden Malers. Damit wäre die Exposition des großen Menschheitsdramas, d. h. des kosmischen Kampfes zwischen den beiden transzendenten Mächten des „Gut und des Böse“ um die Einzelseele des Menschen, gegeben. Diese einmal aufgetauchten Doppelgänger des Medardus, Viktorin und der fremde Maler, geleiten ihn durch sein ganzes Leben, treten an allen wichtigen Entwicklungspunkten seines Weges in Aktion und bestimmen auch weitgehend sowohl den fortschreitenden Handlungsverlauf, als auch die Entfaltung seines Seelenlebens.

b) Analyse des Werkes

Entwicklungsweg des Medardus zwischen den zwei Polen seiner Existenz, seinen beiden Gegensatzdoppelgängern Viktorin und dem Maler Francesko

Nach diesen allgemeinen, erklärenden Vorbemerkungen, die zum Verständnis des ganz spezifischen Doppelgängertums in den „Elixieren“ notwendig sind, mag nun als Bestätigung und Erläuterung des soeben Gesagten die Analyse des Werkes folgen. — Dem Ursprungsstadium des Schellingschen dialektischen Weltprozesses, d. h. dem goldenen Zeitalter der Gesamtmenschheit, entspricht vollkommen des kleinen Franz Kindheit und erste Jugendzeit: In seliger Abgeschiedenheit, behütet und umsorgt von der gütigen Allmutter Natur, von seiner frommen leiblichen Mutter sowie von seinem guten Schutzgeist, dem wunderbaren fremden Maler und dem Christuskind selbst⁴, wächst Franz in völliger unbewußter Unschuld, in natürlicher paradiesischer Unkenntnis von „Gut und Böse“ auf. Glückliche Ruhe und ungetrübte Heiterkeit des Geistes sind die Kennzeichen dieser seiner ersten Lebensperiode⁵, denn frei und unbeschwert, von keinem Doppelgänger bedroht, ist des Kindes Seele; auch sein Schutzgeist, der seltsame alte Pilger, trägt noch durchaus gütige, freundschaftliche Züge, fern aller Dämonie, die Medardus später, aufgehetzt von seinem eigenen sündigen Blute, in das ihm freundlich gesinnte, göttliche Prinzip hineininterpretieren wird.

Vorbereitung des Doppelgängertums

Die zweite Entwicklungsstufe des Medardus, die den Hauptteil des Werkes und eigentlich die gesamte äußere Handlung sowie das Doppelgängermotiv in

⁴ H. 2, 24–26, 35.

⁵ H. 2, 23–32.

seiner ganzen Vielschichtigkeit umfaßt, entspricht dem mittleren Übergangsstadium des Weltprozesses in der Philosophie, somit der auf die These folgenden Antithese, dem sündigen Abfall vom göttlichen Prinzip, dem Zerfall der allumfassenden Harmonie mit der Natur und allem Seienden, in welchem die ganze gegenwärtige Menschheit befangen ist. — Des Medardus erstes Heraustreten aus der seligen, weltfremden Unentschiedenheit, aus dem Urzustand der „Vorsünde“, seine Auflehnung des Grundes, d. h. des Unbewußten, äußert sich in folgenden zwei Hauptfaktoren: Einmal ist es eine glühende Leidenschaftlichkeit, wilde Begier, Erbeil seines sündigen, fluchbeladenen Geschlechtes, die in vehementen Schauern qualvoll über ihn hereinbricht⁶ 7, sein Inneres gefährdet und eine schreckliche aufwühlende Unruhe, verzehrende Angst, ja eine neurotische Zerrissenheit und innere Gespaltenheit bewirkt, da neben rasender Zerquältheit eine ganz neue, wundervoll ahnende Lust, eine herrliche Sehnsucht seine Seele beflügelt. Die Sünde, der Feind, tritt ihm in täuschender Gestalt entgegen, indem er dem Mönch die „wollüstigste Raserei der glühendsten, verlangenden Liebe“ durch „glühende Einbildungskraft“ als „tausend üppige Bilder“ der „wundervollen Geheimnisse der Religion“ vorspiegelt⁸ 9. Zweitens, damit in organischem Zusammenhang, steht die Auflehnung der dämonischen sündigen Selbstheit als Reaktion gegen Demut und innere Zucht des gottgeweihten Klosterdaseins. Die einmal entfachte, zwar unterdrückte, nicht aber überwundene Sinnlichkeit wirft sich auf des Helden eigenes Selbst zurück: Frevelnder Stolz, teuflischer Hochmut, eine Art „Narzißmus“ unter der Tarnkappe religiösen Eifers, eingebildeter göttlicher Sendung, ergreifen Besitz von der Seele des feurigen, von allen hochverehrten Predigers¹⁰ und stürzen dröhnend die lange und mühsam gegen die unterirdischen Gewalten des Unbewußten aufgestauten Dämme ein. In sündiger Überheblichkeit und satanischer Verblendung sieht Medardus sich selbst als einen anbetungswürdigen Gotterwählten, als besonderen Erkorenen des Himmels und vom Glorienschein umstrahlten Heiligen, worin bereits ein Keim der Identitätsverwirrung verborgen liegt. Denn gleich wie bei Dostojevskijs Goljadkin¹¹ und Gogol's Popriščin gewinnt das Wunschdenken für Medardus Realitätscharakter, und er nimmt die verderblich-verlockende, im Innern bloß erschaute und erträumte Welt als empirische Wirklichkeit hin. Auf diese erste Identitätsverwirrung, Ansatz zu allen späteren Doppelgängervarianten, weist der alte, weise, abgeklärte Abt Leonardus direkt hin¹². Doch unerachtet dieser ersten Warnung „versinkt Medardus immer mehr im Grund“: Statt die Sünde als transzendente Wirklichkeit anzuerkennen — was sie sowohl nach Hoffmanns als auch nach Dostojevskijs tiefster Überzeugung ist, ganz im Gegensatz zur aufklärerischen Bagatellisierung der Sünde als psychologischer Mangel —, macht er daraus zwecks effektvollerer Hervorhebung seines Rednertalentes eine „geistreiche belehrende Allegorie“, ja, hält sich in plötzlich hervorbrechendem religiösem Wahnsinn, in verderblicher Sinnesverwirrung für

⁶ H. 2, 32–34.

⁷ In dieser Hinsicht liegt eine Übereinstimmung mit dem Familienerbe der Karamazovs vor.

⁸ H. 2, 40–42, 50. Vgl. dazu noch H. 2, 75, 76, 269.

⁹ Es handelt sich bei dieser Verkappung des bösen Prinzips in eine das Gute vortäuschende Erscheinungsform um ein ähnliches Phänomen wie im Falle von Dostojevskijs Großinquisitor, der unter der Maske des Positiven doch wesentlich das Negative repräsentiert.

¹⁰ H. 2, 35, 36, 39–43.

¹¹ S. o. S. 52.

¹² H. 2, 41, 42.

den Heiligen Antonius selbst¹³ 14. Dieses unbewußte teuflische Prinzip gibt Medardus eine fürchterliche unwiderstehliche Gewalt über die Menschen, die er, seinerseits nun als Versucher tätig, durch religiösen Wahnsinn zu umstricken imstande ist¹⁵.

Doch je näher Medardus dem Abgrund, je mehr er sein bewußtes Ich mit dem furchtbaren Grund, dem Bösen identifiziert, desto stärker tritt auch die ihn behütende höhere warnende Macht hervor: Der an einen Eckpfeiler der Kapuzinerkirche gelehnte gespenstische fremde Maler, der Medardus, leichenblaß, mit seinen „großen schwarzen, stieren Augen“ grauenvoll und entsetzlich anstarrt, um ihn vom falschen Pfade abzubringen, ist eigentlich die göttliche Stimme in des Mönchs Unbewußtem; doch, verblendet vom Geist der Lüge, hält Medardus gerade seinen Schutzgeist für einen verkappten Versucher und satanischen Feind¹⁶, zum ersten Mal die dämonische, furchterregende Wirkung des — ihm sogar freundlich gesinnten — Doppelgängers verspürend.

Beide Faktoren des Grundes, sowohl die glühende Sexualität¹⁷ als auch die herrschsüchtige Selbstheit¹⁸, werden durch den Trank der Elixiere, Symbol des Teufelsbundes¹⁹, der Medardus gleich Faust ein ganz neues, farbenkräftiges, lustvolles Leben eröffnet, bis zum äußersten gesteigert — ein Initialakt des Bösen, woran beide verkörperten Komponenten des Unbewußten, Viktorin als Verführer²⁰, der fremde Maler als Mahner²¹, einen nicht geringen Anteil haben. Nach vollzogenem Teufelspakt erscheint des Mönchs Bewußtsein gelockert, die Einbildungskraft dagegen belebt, wodurch er um so leichter als williges Werkzeug seinem bösen Dämon dienen kann.

Der Eintritt in die Welt, d. h. die Entlassung aus dem Kloster, die des Menschen Freiheit zu sündigem Abfall symbolisch veranschaulicht²², bedeutet zunächst

¹³ H. 2, 42, 43.

¹⁴ Diese innere Verwechslung seines eigenen Ich mit einem fremden geistigen Prinzip bildet bereits die zweite Stufe der Identitätsverwirrung, indem sich Medardus in vorübergehendem Größenwahnsinnsanfall für eine ganz bestimmte, konkrete außenstehende Person hält.

¹⁵ H. 2, 40, 41.

¹⁶ H. 2, 42, 43.

¹⁷ H. 2, 49, 50.

¹⁸ H. 2, 47–49.

¹⁹ H. 2, 46.

²⁰ O. SCHIFFEL VON FLESCHENBERG läßt in seiner Schrift „Novellenkomposition in E. T. A. Hoffmanns Elixieren des Teufels“, S. 40 ff (Halle a. S. 1910) durchaus die Möglichkeit zu, daß der reisende junge Graf, der mit seinem Hofmeister in Medardus die Lüsterheit nach der wunderbaren Reliquie des Heiligen Antonius verstärkt, indem er selbst zuerst von den Elixieren kostet, mit dem Grafen Viktorin identisch sei (H. 2, 43–45). Obwohl dem innern Sinn nach diese Variante eine geniale Lösung zu nennen wäre — vor allem läßt sich diese These auch aus dem Doppelgängermotiv heraus plausibel begründen, indem der Doppelgänger als der böse Versucher zugleich das ausführende Werkzeug, die Tat von seines Prototyps Denken und Wünschen ist — spricht doch auch mancher Umstand gegen eine derartige Annahme, vor allem die Tatsache, daß, wenn der junge Graf wirklich Viktorin wäre, seine, im weiteren Verlauf der Handlung eine so große Rolle spielende, täuschende Ähnlichkeit mit Medardus hätte bemerkt, ja wenigstens erwähnt, wenn nicht schon ausgewertet werden müssen, was jedoch nicht der Fall ist. G. ELLINCER (s. Anm. zur vorliegenden Ausg.: H. 15, 170) spricht sich gegen Schiffels Vermutung aus. Welche Lösung als die richtige anzusprechen ist, bleibe dahingestellt.

²¹ H. 2, 46. In derselben Richtung wirkt eine visionäre, warnende Erscheinung der Mutter von Medardus (H. 2, 46).

²² H. 2, 51, 52.

— und zwar für lange Zeit — eine völlige Verstrickung des Medardus in Schuld und Sünde; und doch ist es auch zugleich der Beginn und Ausgangspunkt einer langen Läuterungswanderung, indem der Held unbewußt, ohne es selbst zu ahnen, von der Vorsehung, dem Schicksal, dem Zufall — oder wie immer man diese höhere, im Innern des Menschen selbst waltende Macht benennen will — mit einer Notwendigkeit, die durch sein eigenes Wesen bedingt ist, auf der ihm vorbestimmten, konnaturalen Bahn unaufhaltsam vorwärtsgetrieben wird. Denn der Doppelgänger, der zunächst dem Wahnsinn, der Hybris, Schuld und Sünde zum Durchbruch verhilft, führt dadurch seinen Prototyp doch schlußendlich zur Katharsis, zum Ziel, das alle Zerspaltenheit löst, wodurch also alle Sünde und Qual und damit auch der Doppelgänger selbst einen verborgenen, transzendentalen Sinn erhalten. Auf diese Weise wird der aus Vererbung, Erziehung und freiem Willensentscheid geflochtene Charakter zum — Leben und Seele bestimmenden — Schicksal.

*Identifizierung der eigenen Persönlichkeit
mit einem fremden Ich*

Die erste bewußte und unbestrittene Begegnung des Medardus, der mit der Freiheit zugleich ein neues Leben, ein neues Ich erhalten zu haben scheint²³, mit Viktorin, der auf Grund eines ganzen in früheren Geschlechtern geknüpften Netzes mystischer Voraussetzungen, merkwürdiger Schicksalsverflechtungen, grauenhafter Vorgänge und abnormer Seelenzustände vom selben in sündiger Liebe frevelnd fortwuchernden Geschlecht abstammt²⁴ und infolge geheimnisvoller Zusammenhänge, vor allem der Gemeinsamkeit erblicher Belastung, krankhafter Veranlagung sowie äußerst täuschender Ähnlichkeit der Gesichtszüge, der Gestalt, die sich sogar bis zur Übereinstimmung einzelner körperlicher Merkmale erstreckt²⁵, zum Doppelgänger des Medardus par excellence werden soll — diese erste Begegnung der beiden Halbbrüder trägt noch absolut nichts Doppelgängerhaftes an sich²⁶, und doch ist sie es, die den wirren Faden zu sämtlichen späteren Doppelgängerbeziehungen knüpft, die den Anlaß zu allen weiteren Verwicklungen gibt. Denn erst das Verhängnis, d. h. der böse Dämon, den Medardus in seiner Seele handeln läßt und der Viktorin in den Abgrund hinabschleudert, stellt Medardus ohne sein Wissen an dessen Stelle, läßt ihn, wider seinen Willen, die Rolle des Grafen übernehmen²⁷. — Von nun an wirkt in ihm eine transzendente dämonische Macht, die seine Schritte leitet²⁸, denn der Mord an dem ganz seinen Begierden lebenden Grafen Viktorin sowie die unrechtmäßige, obgleich geradezu aufgezwungene, Aneignung von dessen Ich symbolisieren deutlich eine

²³ „... ich schien mir selbst ein anderer“. (H. 2, 53.)

²⁴ Dieser Umstand wird allerdings, gemäß der Hoffmann eigenen, sehr oft angewendeten Technik der allmählichen Aufrollung der Vorgeschichte, der langsamen Aufhellung geheimnisvoller Zusammenhänge, erst viel später, am Ende des 1. Teiles, bekannt (H. 2, 147, 148, 177). Vgl. ferner „Das Pergamentblatt des alten Malers“, in welchem die ganzen unendlich verwirrten Verwandtschaftsbeziehungen des fluchbeladenen Stammes des Helden offenbar werden: H. 2, 218 – 234 (das Bruderverhältnis zwischen Medardus und Viktorin wird auf den Seiten H. 2, 232, 233 enthüllt). Siehe noch H. 2, 257.

²⁵ Man denke z. B. an das Kreuzmal am Hals: H. 2, 164, 176. Ferner beachte man die völlige Gleichheit der Schriftzüge der beiden Doppelgänger: H. 2, 165.

²⁶ H. 2, 54.

²⁷ H. 2, 55.

²⁸ „Es war etwas Übermenschliches in mein Wesen getreten...“ (H. 2, 74).

gänzliche Hingabe an das Triebhafte, an den Grund, Abtretung des bewußten Willens an die im Unbewußten waltenden Mächte.

Der asketische Mönch Medardus ist nämlich nur eine Teilseele von Franzens Gesamtexistenz — die Kehrseite: der vernachlässigte Welt- und Sinnenmensch rächt sich nun für die lange Unterdrückung, bricht vehement hervor und zwingt Medardus in ein neues Leben, eine neue Ich-Form hinein. Graf Viktorin ist somit nur die Kehrseite des Mönchs Medardus — beide nur zwei verschiedene Möglichkeiten einer einzigen vollen, allumfassenden Persönlichkeit, die je nach Umständen bald die Rolle des einen, bald die des andern spielt.

Von diesem Moment des unwillkürlichen Mordes an²⁹, der im Kapuziner neben den beiden bereits aufgewallten Faktoren des Grundes, der fleischlichen Begierde und der sündigen Selbstheit, die dritte in ihm angelegte Komponente seines fluchbeladenen Stammes, die Mordlust, weckt, beginnt Franz, nunmehr als Medardus-Viktorin, ein Doppelleben zu führen, indem er sowohl den Geistlichen als auch den Laien in sich vereinigt. — Aber nicht ungestraft drängt er sich mit seinem, nur ihm eigenen Ich in ein fremdes Ich hinein: Obwohl er sich zunächst, rein verstandesmäßig, zwar noch sehr wohl seiner eigenen Individualität als Medardus, der fremden als Viktorin bewußt ist und vorerst bloß von außen her die Verwechslung an ihn herangetragen wird, dadurch nämlich, daß Viktorins Jäger ihn bereits für seinen Herrn hält³⁰, beginnt doch die seelische Störung, in Form von abnehmendem Identitätsbewußtsein, bis zu völligem Verlust desselben, bereits wachsende Macht über ihn zu gewinnen. Als erste Stufe der Selbstidentifizierung mit einem fremden Ich ist das Stadium zu bezeichnen, in welchem Medardus schon gleich nach dem Morde sein eigenes innerstes Denken und Fühlen als Worte von außen her, als Stimme seines Doppelgängers erscheint³¹.

Die einmal begonnene Verwechslung des Medardus durch Außenstehende — Viktorins Jäger — wird auf dem Schlosse des Barons von F. mit verstärkter Intensität fortgesetzt. Auf eine sich vorbereitende tiefgehende innere Spaltung des Ich deutet symbolisch der äußere Umstand der zweifach verkappten Doppelrolle, die Medardus-Viktorin zu spielen gezwungen ist, hin: Der Baron sowie der Intendant seiner Güter, Reinhold, halten ihn für den wirklichen Medardus, zugleich für den von Euphémie listigerweise zur Irreleitung angekündigten Kapuziner³², in dessen Tracht ihr Geliebter Viktorin erscheinen sollte; Euphémie selbst sieht dagegen in ihm ihren verkleideten Geliebten³³, der er auch tatsächlich, Viktorins Rolle übernehmend, wird. Diese sich überstürzenden, dem Helden sein Ich in kaleidoskopartigem Spiel entwendenden und wieder zuwerfenden Ereignisse bringen ihn an den Abgrund eines Ich-zerreißenden Wahnsinns, einer völligen Identitätsverwirrung, „denn auf wunderbare Weise“ glaubt er nun „wirklich Viktorin zu sein“:

„Mein eigenes Ich, zum grausamen Spiel eines launenhaften Zufalls geworden und in fremden Gestalten zerfließend, schwamm ohne Halt wie in einem Meer all der Ereignisse, die wie tobende Wellen auf mich hineinbrausten. . . . Ich bin selbst Viktorin. Ich bin das, was ich scheine, und scheine das nicht, was ich bin, mir selbst ein unerklärlich Rätsel, bin ich entzweit mit meinem Ich!“³⁴

²⁹ H. 2, 54.

³⁰ H. 2, 55.

³¹ H. 2, 55. Vgl. zur inneren Stimme des Doppelgängers noch H. 2, 58, ferner weiter unten bei der ersten Begegnung der Doppelgänger: H. 2, 82.

³² H. 2, 58, 66.

³³ H. 2, 68, 70–74, 77–80, 81.

³⁴ H. 2, 65, 66.

So wird der Held ganz vom Dämon im Innern seiner Seele beherrscht und geleitet, obwohl beim Anblick Aureliens, seiner himmlisch-irdischen Geliebten, doch sein besseres, sein altes, unschuldig-ich aus der Zeit vor der Versuchung wieder zeitweilig wach wird³⁵. Doch der einmal ins Rollen gekommene Lebensprozeß kann nicht mehr rückgängig gemacht werden, er drängt unaufhaltsam vorwärts zur endgültigen Entfaltung der allumfassenden, ganzen unschuldig-schuldigen Persönlichkeit. Mit dem Erscheinen Aureliens erwacht zugleich mit der alten unschuldig-himmlischen Liebe auch seine angeborene dämonisch wilde Sinnenhaftigkeit, der teuflische Machtwille des Verführers — zwei Triebe, die Medardus beide mit der ihm durch seltsame Verflechtungen so nah verwandten Euphémie teilt, welche, ohne es selbst zu ahnen, sowohl mit dem verunglückten Viktorin, als auch mit dessen Doppelgänger Medardus denselben Vater, mit Aurelie und Hermogen dagegen dieselbe Mutter hat. Euphémies Hybris, das ganze Welttheater als eine „läppische Puppenwelt“ souverän zu beherrschen³⁶, ihr Wahn, mit den Erscheinungen des Lebens zu spielen³⁷, wird von Medardus mit selbstgefälligem, schadenfrohem Hohn aufgenommen, da er selbst als übergeordnete Macht in überheblichem Größenwahnsinn alle Fäden des Marionettentheaters in seinen Händen vereint glaubt³⁸. Der Grund regt sich im Geiste der Hybris, in der Versuchung, Gott oder Schicksal, d. h. eine transzendente Macht spielen zu wollen, und der wahnsinnige Tor ahnt nicht, daß er gleich seiner Halbschwester seinerseits auch nur „Spielball der höheren Mächte“ ist, wenn er, als „Geist der Rache“³⁸ selbst, von unwiderstehlicher Mordlust getrieben, fast wider seinen bewußten Willen zunächst Euphémie vergiftet³⁹ und dann den ihm ebenfalls, zwar viel weiter, verwandten Hermogen niederstößt³⁹ 40.

Erste Begegnung mit dem Doppelgänger: Die Schuld

Diese Häufung von Schandtaten und schrecklichen Verbrechen bewirkt die endgültige Loslösung einer neuen Persönlichkeit vom Ich des Medardus: Schuld und Sünde verhelfen dem in seiner Seele bisher noch gefesselt gelegenen Doppelgänger vollends zum Durchbruch. Deshalb folgt nicht zufällig auf diese nächtliche Schreckensszene, in der sich Medardus restlos von seinem früheren mönchisch-fernen Ich befreit, die erste persönliche Begegnung mit seinem Doppelgänger, in dem sich des Medardus ganze verdrängte Vergangenheit, all seine Schuld und Sünde verkörpert. Viktorin ist der fleischgewordene teuflische Wille des Mönchs, wenn er, nun schon zum dritten Mal, aus ihm heraus spricht⁴¹. Die Gestalt Viktorins ist eigentlich des Medardus eigene Gestalt: Sie ist sein Spiegel, „dessen Erscheinung sein eigenes Ich in verzerrten gräßlichen Zügen reflektiert“⁴². Diese einleitende Doppelgängerszene — die man allerdings auch als Gesichtshalluzination einer „überreizten Phantasie“, als unbewußt aus des Medardus Innerem hervorstömende Worte deuten könnte⁴³, wie denn bei Hoffmann überhaupt meist das

³⁵ H. 2, 67, 76.

³⁶ H. 2, 71–74, 79, 80.

³⁷ H. 2, 71, 125.

³⁸ H. 2, 74, 80, 82, 84.

³⁹ H. 2, 81.

⁴⁰ Für die Rolle Hermogens als eines weiteren Doppelgängers des Medardus verweise ich auf S. 124, 125.

⁴¹ H. 2, 82.

⁴² H. 2, 119.

⁴³ H. 2, 83.

Phantastische und Wunderbare hart an das Wirkliche und Wahrscheinliche sowie das innere an das äußere Leben streift — ist die erste von sieben weiteren, denn von nun an heftet sich der Doppelgänger an des entlaufenen Kapuziners Sohlen, verfolgt ihn von Ort zu Ort, scheucht ihn in seiner erschreckenden und zugleich warnenden Wirkung immer wieder auf als personifiziertes Gewissen, das ihn lockt und foltert und seine Sünde nie vergessen läßt, worin eben des Doppelgängers teleologische Bedeutung liegt.

Der neue Mensch: Flucht vor dem alten Ich

Zunächst allerdings versucht Medardus auf seiner von rasenden Furien getriebenen Flucht „all die feindseligen Erscheinungen auf dem Schlosse in den finsternen Wald zu bannen“⁴³, d. h. aus seinem Bewußtsein zu verdrängen — ein Bestreben, das sich durch das Abziehen und Verbergen seiner Mönchskutte in einem hohlen Baum symbolisiert. Infolge dieses Vergessens oder Verdrängens der Vergangenheit wird Medardus ein ganz anderer, neuer Mensch, ein Umstand, der seinerseits durch folgende Faktoren veranschaulicht wird: Erstens verkündet der Tausch der geistlichen mit der weltlichen Kleidung⁴³ schon rein äußerlich des Medardus verändertes Wesen, so daß er sich selbst, im Bach sein Spiegelbild betrachtend, kaum wiedererkennt^{43 44}. Zweitens, ebenfalls noch äußerlich, allerdings schon mehr des Helden eigentliche Person betreffend, macht sich die Kunst des schrilligen Barbiers Pietro Belcampo-Peter Schönfeld⁴⁵ geltend, „aus dessen Händen“ Medardus „ganz anders gestaltet hervorgeht“⁴⁶. Diesem Veränderungsprozeß hilft Medardus selbst bewußt nach durch willentliche Umgestaltung vor dem Spiegel seines Ganges, seiner Haltung, Mimik, Gestik sowie sämtlicher bisher angenommener Gewohnheiten, ferner durch einen erneuten Namenwechsel⁴⁷, indem er sich nun als einen zu seinem Vergnügen reisenden Privatmann namens Leonhard ausgibt, dadurch die veränderte Rolle andeutend, die er in der neuen ihn umgebenden Welt zu spielen gesinnt ist.

Es fängt für Medardus in der „reichen, lebhaften Handelsstadt“ nicht bloß ein neues Lebensstadium, sondern ein ganz neues Sein im transzendentalen Sinne des Wortes an⁴⁸. Denn Medardus verdrängt, statt der begangenen Untat offen ins Auge zu blicken, sich damit auseinanderzusetzen und den Doppelgänger als ein Stück seines Ich anzuerkennen, alles Vergangene aus seinem Bewußtsein; er schiebt die Schuld auf seinen Doppelgänger ab und distanziert sich völlig von seinem früheren Ich:

⁴⁴ Auf die magische Wechselwirkung der Kleidung und des menschlichen Wesens bereits Reinhold in einem Gespräch mit Hermogen hin. (H. 2, 56, 57.)

⁴⁵ Auf die Doppelgängerrolle dieser grotesken Gestalt wird man weiter unten zu sprechen kommen (S. 139–142).

⁴⁶ H. 2, 88–91.

⁴⁷ Diese Namensymbolik, die ihrerseits das Doppelgängerhafte andeutet, tut sich übrigens recht raffiniert kund; je nach Lebensumständen trägt der Held einen anderen Namen; der vorliegende ist bereits der vierte: Franz – Medardus – Viktorin – Leonhard. Er nimmt, trotz der Lösung vom geistlichen Leben, dennoch einen Faden aus dem Klosterdasein wieder auf, indem Medardus seinen neuen Namen im Andenken an seinen Prior Leonardus wählt. (H. 2, 93. Vgl. ferner H. 2, 125.) Die Form Leonardus stellt übrigens ihrerseits eine Wiederaufnahme des Namens Leonardo da Vincis dar, des alten Meisters des Stammvaters des Geschlechts. Die beiden gleichnamigen Gestalten – der Prior Leonardus und Leonardo da Vinci – sind funktionell für die Anlage des gesamten Werkes identisch.

⁴⁸ H. 2, 93.

„Aber jener Kanzelredner war der Mönch Medardus, der ist gestorben und begraben in den Abgründen des Gebirges, ich bin es nicht, denn ich lebe, ja mir ist erst jetzt das Leben neu aufgegangen, das mir seine Genüsse bietet . . . die Begebenheiten im Schlosse . . ., als wären sie einem anderen geschehen, nicht mir; dieser andere war doch wieder der Kapuziner, aber nicht ich selbst.“⁴⁹

Doch Medardus gelingt es immer nur vorübergehend seine Vergangenheit zu vergessen, bloß flüchtiges Glück, illusorische Ruhe zu erlangen. Denn ist es nicht sein gräßlicher Doppelgänger Viktorin, der ihn verfolgt, so kreuzt der fremde Maler, sein Urahn — die Stimme seines besseren Ich — seinen Lebensweg, ihn warnend zur Reue anhaltend und vor neuer Sünde abschreckend⁵⁰. Gerade in der entscheidenden Periode, in der Medardus leichtsinnigem Vergessen sich hingibt, tritt ihm dieser sein anderer Doppelgänger entgegen, indem er durch wundersame Gemälde⁵¹, die „wie in einem Zyklus Andeutungen über“ des Medardus „ganzes Leben enthalten“⁵² und ihn lebhaft an seine Jugendzeit gemahnen, Sehnsucht nach dem Zustand der seligen Unentschiedenheit und dadurch Gram und Reue im sündigen entlaufenen Mönche zu erwecken sucht. — Doch wie bei der ersten Begegnung in der Kapuzinerkirche verkennt Medardus die kathartische Absicht seines gespenstischen Doppelgängers: ihn für den Feind in persona, den Satan selbst⁵³ haltend, flieht der Held erneut, unter Mithilfe des skurrilen Belcampo, vor seinem eigenen Ich.

Zweite Begegnung mit dem Doppelgänger: Der Teufel

Doch kaum der einen Gestalt seines Unbewußten entgangen, gerät Medardus gleich in die Fänge der entgegengesetzten Ich-Verkörperung, auf diese Weise, wie zwischen den Gitterstäben eines Käfigs, zwischen den beiden Polen seines Ich eingesperrt und hin- und hergejagt⁵⁴. Die zweite Doppelgängerszene, d. h. die zweite Begegnung mit Viktorin, findet im Försterhaus, inmitten eines großen Waldes, mit andern Worten in den Gefilden des Unbewußten statt⁵⁵. In einem grauenhaften Wachtraum tritt das zweite Ich ins Leben: Der Kapuzinermönch Medardus setzt sich aufs Bett seines Prototyps⁵⁶ und fordert ihn als seinen Rivalem zum Zweikampf heraus⁵⁷.

Unser Held, der jedoch den Doppelgänger nicht als Verkörperung des eigenen bösen, teuflischen Willens, der ihm in bitterem Hohn als ein abgespaltenes Ich objektiv entgegentritt und ihn bedrängt, anerkennen will, ruft ihm gleich Dostojewskijs Ivan zu: „Du bist nicht ich, du bist der Teufel.“^{57 58}

In kunstvoller Weise weiß Hoffmann die beiden Hauptkomponenten des Doppelgängertums ineinander zu verschlingen: Das Menächmen-Motiv hält dem

⁴⁹ H. 2, 94.

⁵⁰ H. 2, 95–100.

⁵¹ H. 2, 95, 96.

⁵² H. 2, 96.

⁵³ H. 2, 99.

⁵⁴ H. 2, 116.

⁵⁵ H. 2, 107–119.

⁵⁶ Man vergleiche diese Szene mit der analogen in Dostojewskijs „Doppelgänger“, wo Goljadkin der Zweite Goljadkin den Ersten bis in sein Haus verfolgt und sich wie Viktorin auf das Bett seines Prototyps setzt.

⁵⁷ H. 2, 107.

⁵⁸ Auf den Zusammenhang zwischen Teufel und Doppelgänger weist bereits der Titel sowie folgende Stellen hin: H. 2, 98, 99, 110, 155, 165, 189, 190, 192, 194, 195, 214, 242, 264, 271. Der Teufel als ein Doppelgänger des Menschen figuriert, wie man gesehen hat, auch bei Gogol' und Dostojewskij.

Phänomen des Doppel-Ich (Doppelbewußtsein) die Waage, so daß die Vorgänge auf einer messerscharfen Grenze zwischen dem Möglichen und dem Phantastischen balancieren. Auf das Menächmen-Thema näher einzutreten, erübrigt sich, da es auf der Hand liegt und außerdem im Dostojewskij-Teil der Arbeit bereits erörtert wurde. Dagegen verdient die Erscheinung des doppelten Bewußtseins eine eingehende Erklärung⁵⁹. Es handelt sich dabei um einen wunderbaren psychischen Zusammenhang zweier Wesen, indem nämlich Viktorin überraschende Kenntnis der geheimsten Vorgänge in seines Bruders Innerem aufweist: Er kennt nicht nur alle verborgenen, ja beinahe unbewußten Pläne und Gedanken des Medardus, er weiß auch seine ganze Vergangenheit, seine geheimsten Taten und Schicksalsverflechtungen⁶⁰, so daß die Grenzen der geistigen Persönlichkeit zwischen den beiden fast gänzlich aufgehoben werden und das eine Individuum in das andere übergeht. Auf Medardus wirkt dieser psychische Zusammenhang zerstörend, indem er seine ohnehin schon psychopathologische Veranlagung bis zum Wahnsinn und völliger Identitätsverwirrung steigert: „Mit meinem Selbst mehr als jemals entzweit, wurde ich mir selbst zweideutig, und ein inneres Grauen umfing mein eignes Wesen mit zerstörender Kraft.“⁶¹ — Es unterliegen jedoch beide Antagonisten, sowohl Spieler als auch Gegenspieler, der Ich-Zersetzung: Wie sich Medardus für Viktorin, so hält sich Viktorin seinerseits für Medardus⁶⁰, die bloß äußere Ähnlichkeit der Menächmi zugunsten einer inneren Seelenidentität vertiefend, so daß das Bewußtsein der beiden Persönlichkeiten vollkommen ineinander übergeht. Die Spaltung des Ich wird auf diese Weise zu einer Bewußtseinsverdoppelung, da beide Erscheinungsformen hier als identisch gelten können.

Der Wahnsinn als transzendente Macht

Die beidseitige ahnende Durchdringung fremder Wesenheiten läßt sich übrigens aus Hoffmanns Auffassung von der transzendentalen Funktion des Wahnsinns erklären, dem er, der Ansicht der romantischen Philosophie entsprechend, eine hellseherische Rolle zuschrieb:

„... daß Wahnsinnige . . . oft das in uns Verborgene durchschauen und in seltsamen Anklängen aussprechen, so daß uns oft die grauenvolle Stimme eines zweiten Ichs mit unheimlichem Schauer befängt.“⁶²

In dieser Hinsicht ist auch Hermogen, wiewohl in weit geringerem Maße als Viktorin, als ein Doppelgänger des Medardus anzusprechen, denn auch in ihm offenbart sich die prophetische Stimme, ein hellseherisches inneres Auge, das des verbrecherischen Mönchs Seele zu durchdringen vermag⁶³, wie denn überhaupt das Wahnsinnsmotiv im vorliegenden Werk sowie im Gesamtschaffen Hoffmanns eine überragend große Rolle spielt⁶⁴. So fließen die Gestalten der beiden durch

⁵⁹ Hoffmann unterbaut damit das Doppelgängermotiv durch psychiatrische Theorien und Entdeckungen seiner Zeit (insbes. konsultierte er die Werke von J. C. Reil, C. A. F. Kluge und Ph. Pinel). Außerdem erhielt Hoffmann eingehende Kenntnis von den abnormen seelischen Vorgängen durch seinen Freund, den Arzt A. F. Markus (Leiter der Irrenanstalt St. Getreu bei Bamberg, den Hoffmann im Werke selbst dargestellt hat: vgl. H. 2, 260) sowie durch peinlich genaue Analyse der eigenen Psyche.

⁶⁰ H. 2, 108, 111, 112, 114, 172–178, 259, 260–262. Vgl. dazu ferner unten S. 136.

⁶¹ H. 2, 117.

⁶² H. 2, 73.

⁶³ H. 2, 69, 70, 76, 77, 78, 81.

⁶⁴ Der Entwicklungsweg der drei männlichen Hauptgestalten der „Elixire“ – des Medardus, Viktorins und Hermogens – wird weitgehend vom Wahnsinn bestimmt, der

Medardus umgebrachten Verwandten, seiner Doppelgänger Viktorin und Hermogen, in seiner Vorstellung bisweilen völlig ineinander über, so daß der eine die Züge des andern annehmen kann⁶⁵.

Doch diese „Warnung der höheren Macht“ vermag Medardus zunächst noch lange nicht zur einzig richtigen Haltung zu führen, die ihn allein vom Doppelgänger zu befreien vermöchte: Die erste Vorbedingung zur inneren Umwandlung, Erlösung und Genesung ist das Bewußtwerden der Sünde und deren Anerkennung als eigene Tat, wodurch erst Reue und Sehnsucht nach Sühne erwachen können. Eine wahre Befreiung vom Doppelgänger bedeutet somit nicht die Flucht vor ihm, nicht leichtsinniges Abwerfen, feiges Verdrängen der Schuld, sondern Anerkennung des Doppelgängers als Teil seiner selbst, das Aufsichnehmen des einmal begangenen Verbrechens und der daraus resultierenden Buße. Statt dessen schiebt Medardus seine Schandtaten auf seinen Doppelgänger ab: Er ist überzeugt, daß nicht er der „ruchlose Frevler“ auf dem Gute des Barons von F. gewesen ist, sondern daß sein Doppelgänger, der wahnsinnige Mönch, Euphémie und Hermogen ermordet, Verbrechen auf Verbrechen gehäuft hat. Diese mangelnde Wachsamkeit gegenüber der Sünde läßt dem Grund immer größeren Spielraum, der wieder lebendig wird und erneut von seiner Seele unumschränkten Besitz ergreift. — Medardus hat nicht den Mut, zu seinem Doppelgänger zu stehen, ihn durch Selbstidentifikation mit seinem eigenen Ich zu decken: Statt dessen macht er Viktorin für die von ihm, Medardus, begangenen Untaten verantwortlich, läßt ihm die ganze Schuld auf und läßt ihn als einen irren Verbrecher mit Stricken binden und auf einem Armsünderwagen ins Gefängnis abführen⁶⁶.

Das symbolischerweise gefesselte Schuldbewußtsein verhält sich nun längere Zeit ruhig. Am Hofe des Fürsten Alexander von W. fühlt sich Medardus zunächst wieder glücklich und geborgen, sicher vor all den Gestalten seines Unbewußten, ja er verspürt „das allmähliche Aufkeimen eigener Kraft, die bald stärker und stärker werdend, dem Feinde widerstehen und ihn bekämpfen werde . . .“^{67 68}. Es folgt somit eine relativ große, das Ende des ersten und den Anfang des zweiten Teiles umfassende Periode im Gesamtaufbau des Werkes, in welcher das

denn auch den geheimnisvollen psychischen Zusammenhang zwischen den drei Wesen auf Grund gemeinsamer erblicher Belastung herstellt und dadurch zu einer Art mystisch-okkulten Doppelgängertums führt: „Schien nicht der Wahnsinn, der überall sich mir in den Weg stellte, nur allein vermögend, mein Inneres zu durchblicken . . .?“ (H. 2, 118.) So steht der Wahnsinn in unmittelbarer Beziehung zum Doppelbewußtsein: Er ist der eigentliche Katalysator, der dem Doppelgängertum zum Durchbruch verhilft, der verbindende Faden, der die Doppelgängerpersönlichkeiten miteinander in psychischen Rapport setzt und ineinander verzahnt. — Neben den Hauptfiguren, die durch den — Irren eigenen — „scharfen, durchdringenden, ahnenden Blick“ innerlich aufeinander abgestimmt werden, sind es gewisse Nebenpersonen, die dank ihrem, für die äußere Realität getrüben, für die innere dagegen überfeinerten, Sinn des Medardus eigenen irrationale Wesenheit fühlen: so z. B. der närrische Barbier Belcampo (H. 2, 90, 100, 101, 205, 208, 209, 210, 240), in dem das Pathologische allerdings auf ein Minimum eingeschränkt ist, so auch das alte wahnsinnige Bettelweib am Torweg, die in Medardus als einzige den Mörder erkennt (H. 2, 86, 87).

⁶⁵ H. 2, 117.

Vgl. noch H. 2, 107.

⁶⁶ H. 2, 118, 119.

⁶⁷ H. 2, 129.

⁶⁸ Diese Stelle spricht deutlich gegen eine fatalistische Auffassung des Werkes, wie sie von vielen Hoffmann-Forschern (z. B. G. ELLINGER: vgl. H. 2, 9) vertreten wurde.

Doppelgängerthema in den Hintergrund tritt⁶⁹, dadurch gleichermaßen den wie mit einem Schlage einsetzenden Höhepunkt des Motivs vorbereitend. — Nur zwei kleine Zwischenepisoden dienen gleichsam als Auftakt zur dritten großen Doppelgängerszene: In einer seltsamen Sinnestäuschung glaubt Medardus an einem Hoffest den sich um Aurelie bemühenden Major sich plötzlich in Viktorin verwandeln zu sehen⁷⁰, da in seinen Augen jeder Rivale mit zwingender Notwendigkeit Doppelgängergestalt annehmen muß⁷¹. Das schneidende Gelächter, mit welchem der Teufel selbst in diesem Augenblick aus Medardus herauslacht⁷², läßt Aurelie den Namen ihres Bruders Hermogen, des andern Doppelgängers von Medardus, ausrufen⁷², so daß diese beiden Gestalten des Unbewußten wiederum in ihrer Wirkung auf den Prototyp Medardus beinahe in eins zusammenfließen. — Ferner, immer noch vor der Selbstidentifikation fliehend, schiebt Medardus sein Ich nunmehr in die Hülle eines ihm einst bekannten polnischen Edelmannes und gibt sich so geschickt als Leonard Krczynski aus⁷³, „daß er selbst daran glaubt“⁷⁴.

*Dritte Begegnung mit dem Doppelgänger:
Das Unbewußte*

Doch das Vergangene kann nicht einfach ausgetilgt werden. Das Bewußtsein der Sünde läßt Medardus trotz steter Flucht vor dem Ich nicht los: Euphemies, Hermogens, Viktorins gemordete Gestalten martern den Verbrecher in visionärem Grauen⁷⁵, foltern sein Gewissen im Kerker, welcher das Gefängnis seines eigenen Ich symbolisiert, in dem Medardus — gebunden von den Gestalten seines Unbewußten — gefesselt liegt. Der Doppelgänger, das „gräßliche Brüderlein“, verfolgt den Helden, wie er sich auch wenden mag, mit entsetzlichen Qualen, holt ihn überall, wo er sich auch befinde, immer wieder ein: Es durchbricht von unten, d. h. vom Unbewußten her den Fußboden und „starrt Medardus gespenstisch an mit des Wahnsinns grinsendem, entsetzlichem Gelächter“⁷⁶. Diese dritte Doppelgängerbegegnung im Kerker zerfällt in zwei einzelne stufenweise ansteigende Szenen: In der ersten kommt das akustische Doppelgängertum vorzüglich zur Geltung, da der Doppelgänger sich noch nicht ganz aus dem dunklen Keller gewölbe empor ans Tageslicht durchzuringen vermag; er bleibt sowohl dem Leser als auch Medardus selbst vorerst noch unsichtbar, vernehmlich bloß durch das entsetzliche Stottern, Kichern und Klopfen, das markdurchdringende graue Wahnsinnsgelächter⁷⁷. — An Hand dieses Auftritts im Gefängnisverlies läßt sich Hoffmanns Technik der gradatio, d. h. der Spannungsverdichtung, deutlich verfolgen; sie deckt sich im großen und ganzen mit Dostojewskijs Verfahren, das man am Beispiel des ersten Auftretens von Goljadkins Doppelgänger beobachten konnte. — Ebenso erinnert wie an Dostojewskijs Goljadkin, so auch an Gogol's

⁶⁹ H. 2, 119–161.

⁷⁰ H. 2, 153.

⁷¹ Zum Thema des Doppelgängers, der sich zwischen den Liebenden und die Geliebte stellt, vgl. ferner H. 2, 187, 188.

⁷² H. 2, 155.

⁷³ H. 2, 158, 159.

⁷⁴ H. 2, 160.

⁷⁵ H. 2, 161.

⁷⁶ H. 2, 168.

⁷⁷ H. 2, 161, 162.

Akakij Akakievič die stammelnde Sprache des Unbewußten, die sich nur im Stottern und Stocken, in Wiederholungen abgerissener Satzteile offenbaren, als Teilgestaltung eines Wahnsinnsdeliriums aus dem allgemeinen Chaos des Außerbewußten herauskristallisieren kann.

Die zweite gleich darauf folgende Doppelgängerszene trägt, gemäß der Steigerungstechnik, nun schon eindeutig optischen, ja geradezu in jeder Beziehung realistischen Charakter. Sie nimmt die vorhergehende Begegnung wieder auf, indem sie in mancher Hinsicht eine Vertiefung und zugleich Erweiterung derselben bedeutet, andererseits auch in respondierender Beziehung dazu steht, da sie die Frage des Doppelgängers „hast du mich erkannt?“ mit der positiven Behauptung „ich erkannte mich selbst“ beantwortet und somit das erste Erkennen des Doppelgängers als eigenes Ich darstellt:

„Da erhob sich plötzlich ein nackter Mensch bis an die Hüften aus der Tiefe empor und starrte mich gespenstisch an mit des Wahnsinns grinsendem, entsetzlichem Gelächter. Der volle Schein der Lampe fiel auf das Gesicht – ich erkannte mich selbst – mir vergingen die Sinne.“^{78 79}

Dieses gespenstische Brüderlein trägt somit die Züge des Medardus und ist doch wiederum Viktorin: Es ist eben der Mönch, der die sündige Rolle des Grafen gespielt und sich dem Willen des Grundes hingegeben hat, wodurch diese Erscheinung die zwei Komponenten der beiden Doppelgänger zu einer Synthese in sich vereinigt.

Erste innere Wandlung

Gemartert von solchen grauenvollen Halluzinationen, die zugleich doch durchaus überzeugenden Wirklichkeitscharakter annehmen, reift der sündige Mönch in Kerker der ersten wahrhaften inneren Umkehr entgegen, die auf entscheidende Weise in unmittelbarem Anschluß an den zentralen dritten Doppelgängerauftritt die dritte und damit letzte Stufe des dialektischen Dreiklangs der Menschheitsentwicklung einleitet: die bewußte Wendung zum Guten, Hingabe an Gott auf dem Wege durch tiefe Reue und Sühne hindurch. Da Medardus nun einmal sein „gespenstisches Ebenbild“ als „sich selbst erkannt“ hat, den Doppelgänger und dessen Taten somit als sein eigen hinzunehmen bereit ist, ist die erste Stufe der Wandlung erreicht: Das Gewissen erwacht aus langem Schläfe, die Reue droht sein Inneres zu zerreißen. Es reift in Medardus der „Entschluß, dem Richter frei die merkwürdige Geschichte seiner Verirrungen zu gestehen und dann sich den Tod zu geben“⁸⁰. Medardus ersteigt folglich auch die zweite Stufe der auf die Reue folgenden Sühne, der Bereitschaft zur Buße, die er sich jedoch, in der alten Eigenmächtigkeit verharrend, selbst auferlegen will, statt in gläubiger Demut Gottes Vergebung zu erflehen. Des Helden vorläufige Unreife zur völligen Läuterung bringt ferner ein symbolischer Traum zum Ausdruck, in welchem Medardus erkennen muß, wie schwer es eigentlich ist, zu seinen Sünden zu stehen; denn „in tollem Zwiespalt stehen Rede und Gedanke“⁸¹, reuevolles, zerknirschtes, sich nach Bekenntnis sehndes Gefühl und gleißnerisch-lügnerisch alles verdeckende, die Wahrheit verwirrende in Worte formulierte Gedanken⁸¹ – ein Kontrast, der den klaffenden Dualismus von Innen und Außen veranschaulicht.

⁷⁸ H. 2, 167, 168.

⁷⁹ Man vergleiche diese Doppelgängerbegegnung mit dem oben bereits behandelten Alptraum Goljadkins sowie mit der Kerkerszene im „Ignaz Denner“ – zwei Episoden, in welchen der Doppelgänger ebenfalls aus der Tiefe empor taucht.

⁸⁰ H. 2, 169.

⁸¹ H. 2, 170.

In diesem entscheidenden Augenblick, in dem der eine Doppelgänger, Viktorin, als anerkannter Teil des eigenen Selbst überwunden, d. h. in sich selbst einbezogen scheint, tritt der andere Doppelgänger, der fremde Maler, als „Gesandter der ewigen Macht“⁸² hervor, zum ersten Mal dem Helden nicht furchtbar und schrecklich, sondern „sanft und milde“, „segnend“ und „tröstend“ erscheinend. Er offenbart dem großen Sünder den verborgenen Sinn, den geheimen Zusammenhang alles unergründlichen Geschehens. Die seltene Funktion des Doppelgängers als Schutzengel kommt in seinen Worten deutlich zum Ausdruck:

„Ich war es, der überall dir nahe war, um dich zu retten von Verderben und Schmach, aber dein Sinn blieb verschlossen! Das Werk, zu dem du erkoren, mußt du vollbringen zu deinem Heil! — . . . frage nicht weiter! vermessen ist es, vorgreifen zu wollen dem, was die ewige Macht beschlossen . . . Medardus! du gehst deinem Ziel entgegen . . .“⁸³

Dieses Ziel ist das eigene geläuterte Ich.

Vierte Begegnung mit dem Doppelgänger:

Die Vergangenheit

Doch der Weg zu diesem seinem Ich ist weit, der Pfad der Selbstverwirklichung ist dornig — eine bittere Erkenntnis, die Medardus nicht erspart bleibt: „— mein eigenes Ich konnte ich nicht erschauen, nicht erfassen.“⁸² So fällt Medardus, dem kaum in flüchtigem Blinken die dritte Sphäre des dialektischen Entwicklungsprozesses als Verheißung sich eröffnet hatte, zunächst für eine lange Zeitspanne wieder auf die zweite sündige Stufe zurück⁸⁴: In ironischem Schicksalsspiel wird der Held den einmal eingeschlagenen Weg des Verbrechens weitergetrieben. Denn der angebliche Mönch Medardus, eigentlich Viktorin, d. h. also der Doppelgänger, erscheint und rettet den Prototyp von jedem Verdacht, er selbst zu sein⁸⁵. Auf diese Weise wird auch hier der Held durch den Doppelgänger verdrängt und ersetzt, bloß, daß ihm dieses Alibi im vorliegenden Fall, statt — wie in der üblichen Doppelgängersituation — zu schaden, im Gegenteil rein äußerlich zustatten kommt, da der Doppelgänger für die von Medardus begangenen Untaten verantwortlich gemacht wird, dieser dagegen frei und in Ehren ausgeht, was seine innere, aufs endgültige Ziel gerichtete Entwicklung allerdings hemmt, da es ihn von der Erkenntnis des Bösen in ihm selbst, die allein Vorbedingung geistiger Auferstehung ist, wieder weiter weg führt. So gedeiht die Ich-Vertauschung, nach vorübergehender Beschwichtigung durch den Maler, im Helden bis zum Höhepunkt, da er wiederum, wie schon bei der Begegnung im Försterhaus, glaubt, „daß nicht er jener ruchlose Frevler auf dem Schlosse des Barons von F. war, der Euphemien — Hermogen erschlug, sondern daß der wahn-sinnige Mönch, den er im Försterhaus traf, die Tat begangen“⁸⁶. Dieses erneute Abschieben des Verbrechens — Brudermord — auf den Doppelgänger rächt sich im vierten Doppelgängerauftritt, der gewissermaßen einen Nachklang des zweiteiligen dritten bildet und zugleich, wie dieser, des Helden Gewissen aufrütteln will, durch wiederholtes „Klopfen, Ächzen, Stöhnen und Pfeifen“ des „gespenstischen Unholds“⁸⁷ in des Medardus Innerem, so daß er in eine gefährliche Krankheit

⁸² H. 2, 171.

⁸³ H. 2, 171, 172.

⁸⁴ H. 2, 173–212.

⁸⁵ H. 2, 172–177.

⁸⁶ H. 2, 180.

⁸⁷ H. 2, 177, 178.

verfällt. Die physische Genesung bedeutet aber nicht zugleich auch eine psychische, denn immer noch scheint es ihm, „als liefe jemand neben ihm her und als flüstere eine Stimme: „I . . . Imm . . . Immer bin ich bei di . . . dir . . . Brü . . . Brüderlein . . . Brüderlein Medardus!“⁸⁸ — Die unlösbare Verkettung des Doppelgängers, d. h. der Vergangenheit, mit dem Ich kommt in diesen Worten deutlich zum Ausdruck. So wird der Held „im Zwiespalt grauser Mächte“⁸⁹ auf den Sprossen einer im Dämonischen verwurzelten, ins Seraphische führenden Leiter auf und ab getrieben.

Fünfte Begegnung mit dem Doppelgänger: Der Kampf

All seine Greuelthaten soll die Hochzeit des „verbrecherischen Mönchs“ mit der reinen Himmelsjungfrau Aurelie krönen⁹⁰, die in des Medardus Seele mit der Heiligen Rosalie in eins zusammenfließt⁹¹. Doch stellt sich des Helden eigene Vergangenheit, verkörpert in der Gestalt des „verruhten Mönchs“, zwischen den Liebenden und die Geliebte, da Aurelie durch Leonhard zu sehr an den gräßlichen Auftritt mit Medardus, des Helden früherem Ich, erinnert wird⁹². Der Doppelgänger, der den Prototyp bei der Geliebten verdrängt, ist eine verbreitete Doppelgängervariante⁹³; im vorliegenden Werk kommt sie hier zum ersten Mal in ihrer ganzen Auswirkung zur Geltung. Ansätze dazu finden sich aber schon in den Hermogen-Szenen, da Hermogen als der andere Doppelgänger des Helden sich zwischen Medardus und seine Schwester stellt, sie vor dem Bösen behütend⁹⁴. — Doch trotz der mahnenden Stimme seines besseren Ich, das allein in Aureliens reiner, beruhigender Gegenwart zeitweise wieder wach wird⁹⁵, trotz der warnenden visionären Erscheinungen Hermogens⁹⁶ und seiner Mutter⁹⁷, vermag Medardus den Verlockungen des Satans nicht zu widerstehen.

Diesen ungeläuterten Zustand, d. h. die Divergenz zwischen äußerem scheinbarem Positivum — Prototyp Medardus — und innerem tatsächlichem Negativum — Doppelgänger Viktorin —, zeigt die fünfte Doppelgängerszene an: Erlöst, geklärt, gesichert glaubt Medardus an seinem Hochzeitstage das endgültige Ziel erreicht zu haben, doch im selben Augenblick sieht er sein zweites schuldiges Ich, das „gespenstische Brüderlein“, das auf einem Leiterwagen von einem Henserknecht zum Richtplatz geführt wird⁹⁸. Das Gleichgewicht zwischen den beiden Ich ist damit allzu sehr gestört, der Unterschied zwischen dem zum Tode verurteilten, völlig herabgesunkenen Verbrecher und dem strahlenden, glücklichen, makellosen Bräutigam ist zu groß. Das Bewußtsein seiner Schuld, seiner Verbrechen bricht von neuem in Medardus hervor, zugleich werden „die Geister

⁸⁸ H. 2, 181, 182.

⁸⁹ H. 2, 183.

⁹⁰ H. 2, 183, 187.

⁹¹ Zur speziellen Art des Doppelgängertums Aurelie-Heilige Rosalie vergleiche man weiter unten S. 144-146.

⁹² H. 2, 187, 188.

⁹³ Man denke an Dostojewskijs „Doppelgänger“, „Die fremde Frau und der Mann unter dem Bett“, „Der ewige Gatte“, „Der Idiot“; ferner an Hoffmanns eigene Werke: „Das Gelübde“, „Der Artushof“, „Die Doppelgänger“, „Abenteuer der Silvester-Nacht“ u. a.

⁹⁴ H. 2, 76, 77, 81, 155, 181, 195.

⁹⁵ H. 2, 197, 199.

⁹⁶ H. 2, 181.

⁹⁷ H. 2, 197, 198.

⁹⁸ H. 2, 199.

der Hölle in ihm wach und bäumen sich auf mit der Gewalt, die ihnen verliehen über den frevelnden verruchten Sünder⁹⁸. Das Höchste und Heiligste: seine reine Braut greift er an, höhnt ihr Gefühl, sich selbst und steht im Begriffe, das Beste seines Ich — Aurelie —, wie einst ihren Bruder Hermogen, niederzustoßen⁹⁹. Mit elementarer Wucht loht der Haß gegen den Doppelgänger in Medardus auf, er ist so groß, daß der Held seine eigene Gefahr nicht achtet: Er „stürzt die Treppe hinab, durch das Volk hin zum Wagen, reißt den Mönch herab und wirft ihn zu Boden“¹⁰⁰. Darauf flieht er erneut „wie ein gehetztes Tier“ in den finstern Wald, flieht vor den Menschen, der Welt, flieht vor sich selbst in die Niederungen seines Unbewußten.

Wie völlig Medardus aber mit seinem Doppelgängerphantom verwachsen ist, zeigt der gleich darauf folgende grausige Doppelgängerritt, das rein körperliche, physische Ringen der beiden Doppelgänger^{101 102}.

Dieser zweite Teil des fünften Doppelgängerauftrittes, der wie der dritte zweistufig angelegt ist, bildet nebst diesem einen zweiten dynamischen Höhepunkt der dramatischen Doppelgängerhandlung. Der äußerst plastisch dargestellte Doppelgängerkampf veranschaulicht wie in einem gespenstischen Kaleidoskop das verzweifelte Ringen des Menschen mit seinem Unbewußten: die rasende Flucht, das Ereiltwerden durch das auf eine äußere, zufällige Erscheinungsform projizierte abgespaltene Unbewußte, erneutes Abwerfen, Fliehen, Verdrängen — mit anderen Worten ruheloses Auf und Ab, ständige Auseinandersetzung des Bewußten mit dem Unbewußten.

Noch einmal gelingt es Medardus, den Doppelgänger abzuwerfen, d. h. das Wissen um seine Sünde zu betäuben. Es folgt, wie nach dem dritten Doppelgängerauftritt, d. h. nach der zweiten Kerkerszene, ein Zustand völliger Bewußtlosigkeit, dem nicht nur eine Identitätsverwirrung, sondern absolute Abwesenheit jeglichen Identitätsgefühls zugrunde liegt. Das „Wollen und Denken“ ist Medardus „untreu worden und vagabondiert auf seine eigene Hand oder seinen eigenen Fuß“¹⁰³, wie sich der schrullige Barbier Belcampo ausdrückt, der den Helden im Walde auffindet und ins Irrenhaus bringt. Diese Begegnung mit wiederum einem anderen Teil seines Ich gerade im Irrenhaus ist nicht ohne Bedeutung, denn Belcampo nennt sich selbst „die Narrheit, die überall hinter“ Medardus „her ist“¹⁰⁴; auch spricht er wie Viktorin als wahrer Doppelgänger seinen Prototyp mit „Brüderlein Medardus“^{104 105} an.

⁹⁸ H. 2, 199. Wieder wie in der dritten Doppelgängerszene steht die Medardus-Tirade in respondierendem Verhältnis zu Viktorins Herausforderung („... ich bin König ... ich trinke dein Blut!“). Wieder wie dort ist dem Doppelgänger eine stammelnde Sprache eigen, die nun sogar Medardus selbst von seinem Ebenbild übernimmt, auf diese Weise seinerseits eine Spiegelung und Nachahmung seines Doppelgängers bildend, worin eine reziproke Wirkung zwischen Prototyp und Doppelgänger zum Ausdruck kommt.

¹⁰⁰ H. 2, 200.

¹⁰¹ H. 2, 200, 201.

¹⁰² Ein analoger Fall liegt in Goljadjkins körperlichem Kampf mit seinem Doppelgänger vor.

¹⁰³ H. 2, 209.

¹⁰⁴ H. 2, 205.

¹⁰⁵ In dem Ausdruck „Brüderlein“ klingt allerdings ein Wortspiel mit, denn es liegt ihm eine doppelte Bedeutung zugrunde: Erstens ist Medardus ja eigentlich Mönch und dadurch die Anrede „Bruder“ durchaus rein äußerlich begründet; zweitens aber hat das Wort auch einen hintergründigen Sinn, denn die Form „Brüderlein“ deutet zugleich auf das verborgene Doppelgänger Verhältnis zwischen Sprechendem und Angesprochenem — auf das Menächmentum — hin.

Das langsam sich regende, aufdämmernde, nach und nach erwachende Bewußtsein kündigt sich in flammenden Feuerkreisen an, die den Übergang vom unbewußten zum bewußten Zustand andeuten^{106 107}.

Beginn der Katharsis

Mit dem erwachten Bewußtsein stellt sich zugleich auch das richtige Identitätsgefühl wieder ein, was folgende zwei Tatsachen zunächst ganz äußerlich kund tun: einmal findet sich Medardus in ebendieselbe Mönchskutte gekleidet, die er „auf der Flucht aus dem Schlosse des Barons von F. in einem hohlen Baum verborgen hatte“¹⁰⁸, um sich dadurch seines alten Ich zu entledigen, das ihm nun symbolisch durch die Kleidung wieder aufgedrängt wird; zweitens ist es die Einzwängung des Helden in seine alte Existenz als nach Rom pilgernder „Medardus, Bruder des Kapuzinerklosters zu B.“¹⁰⁹, was ihm Namen und Stellung wiedergibt, die er seit ebenderselben Flucht vom Gute des Barons von F. die ganze Zeit über verleugnet hatte.

Der Kreis schließt sich somit: Die zweite sündige Stufe der dialektischen Menschheitsentwicklung — des Abfalls von Gott und der Hingabe an das Böse — scheint damit abgeschlossen. Medardus erreicht ein neues Stadium: tritt in die dritte und letzte Sphäre des Lebensprozesses ein. Denn durch Bewußtwerden seines eigentlichen Ich, d. h. durch Selbstidentifikation wird der Grund besiegt und damit der Weg für Reue und Sühne frei; der unbändige Stolz, die unendliche sich aufbäumende Selbstheit, ist bis zum letzten gedemütigt, in den Boden gestampft, denn, „zum gewöhnlichen stupiden Bettelmönch herabgesunken“¹¹⁰, pilgert Medardus nach Rom. Auch die zweite Komponente des Grundes, die unbezähmbare, wilde Leidenschaftlichkeit ist gebrochen, so daß Medardus im Kapuzinerkloster unweit von Rom endlich all seine Sünden als eigene Tat anerkennt.

Die Furien der „tiefsten, trostlosesten Reue“¹¹¹ brechen über den Sünder herein, und in dem Augenblick scheint es ihm, „als sei der Prior jener alte Pilger aus der heiligen Linde“¹¹², und nur d e r sei das einzige Wesen auf der ganzen weiten Erde, dem er sein Leben voller Sünde und Frevel offenbaren müsse“¹¹¹. So ist auch an dieser Stelle der fremde Maler des Medardus Schutzengel, sein Katalysator zum Guten: denn nun „beichtet“ der wiederum Mönch gewordene Held „alles — alles!“¹¹¹ — und nimmt willig die furchtbare Buße auf sich. — Nachts foltern ihn grauenvolle „feindliche Traumbilder“, in denen sich ihm in „neuer Todesmarter“ sein „ganzes Leben auf entsetzliche Weise gestaltet“¹¹³. Es martern seine Seele seine eigenen Verbrechen, vor allem der „blutende Hermogen“ und die von innen heraus in Verwesung begriffene Euphemie¹¹⁴. „Dem Satan selbst“

¹⁰⁶ H. 2, 201.

¹⁰⁷ Der „sich drehende“, „flammende Feuerkreis“ spielt übrigens auch im verwirrten Bewußtsein Nathanaels im „Sandmann“ eine nicht geringe Rolle (H. 3, 38, 49, 52). Das Phänomen der Dreh-Bewegung als Kennzeichen der Bewußtseinsstörung ist bereits oben behandelt worden (S. 62).

¹⁰⁸ H. 2, 204, 201, 202, 208.

¹⁰⁹ H. 2, 204, 203–208.

¹¹⁰ H. 2, 211.

¹¹¹ H. 2, 212.

¹¹² Dieser alte Pilger ist seinerseits mit dem fremden Maler, des Medardus Urahn, identisch.

¹¹³ H. 2, 213.

¹¹⁴ S. u. S. 144.

ist Medardus „preisgegeben, daß er ihn höhrend folterc und verlocke zur Sünde“¹¹⁵.

Bezeichnenderweise aber läßt Medardus sein Hauptdoppelgänger Viktorin nach der entscheidenden fünften Doppelgängerszene, ebenso wie vor der wichtigen dritten, nun für lange Zeit in Ruhe¹¹⁶, denn Medardus hat sich ja nun ganz mit ihm identifiziert, hat ihn als einen Teil seiner selbst, als seine Sünde in sein Gesamt-Ich einbezogen. — So erfährt Medardus nach einer Zeit „dumpfer Verzweiflung“ im Gebet wohlthuende Linderung seiner „blutenden Herzenswunde“¹¹⁷ und vernimmt zugleich von dem Prior manches Hintergründige über den fremden Maler, seinen Urahn, der in geheimnisvollem „Zusammenhang“ mit „seinen eigenen seltsamen Schicksalen“ steht, die Medardus „bald in eine höhere Welt wunderbarer Visionen, bald in das gemeinste Leben versetzten“¹¹⁷.

In dieser Beziehung stellt die Gestalt des alten Malers, im Gegensatz zum psychologischen Doppelgänger Viktorin, das absolut Wunderbare im Sinne der katholischen Mystik dar^{118 119}. Aus dem „Buch“, d. h. dem „Pergamentblatt des alten Malers“¹²⁰, erfährt Medardus die verschlungenen, schuldbeladenen Schicksale der einzelnen Glieder seines sündigen Stammes, den verworrenen Zusammenhang zwischen den Familienzweigen der Angehörigen des Barons von F., des Fürsten Alexander von W. und seines eigenen Geschlechtes, die alle untereinander in magischer Wechselwirkung stehen, denn fast jede hervortretende Person des Romans hat zu Medardus irgendeine Verwandtschaftsbeziehung, so daß der Held, gegen wen er auch immer sündigt, immer gegen sein eigenes Blut frevelt. Auf dem Hintergrund der Verbrechen seiner Vorfahren heben sich des Medardus eigene scheinbar zufällige Untaten wie das Muster auf einem Kanevas gigantisch ab und erhalten erst dadurch einen inneren geheimnisvollen geistigen Sinn, indem der große Gesamtplan des Lebens offenbar wird, in welchen jedes kleine, anscheinend unwichtige und äußere Geschehen eingebettet ist. So wird z. B. aus den feinen, fast nicht zu entwirrenden Fäden der so komplizierten hin- und herlaufenden Verwandtschaftsbeziehungen mit großem Raffinement ein Netz telepathischer Wechselwirkungen, verwickelter, geheimnisvoller Zusammenhänge, mit einem Wort, ein festes Doppelgängergewebe gewirkt. — In dem seltsamen Pergamentblatt findet Medardus auch bestätigt, daß sein Ahnherr, der gespenstische fremde Maler, der in sündiger Liebe mit einem Satansweib (Venus) das ganze fluchbeladene, in Schuld verstrickte Geschlecht gestiftet hatte, ihm nun als sühnender Geist, als positiver Doppelgänger, d. h. als besserer Teil seines Ich und behütender Schutzengel zum Wegweiser durchs Leben mitgegeben ist¹²¹. Es wird Medardus ferner offenbar, daß gerade er als der letzte Sproß des verbrecherischen Stammes auserwählt ist, die Sünde seiner Vorfahren zu sühnen¹²², weshalb ihn selbst der Geist des Bösen mächtig bedrängen mußte.

¹¹⁵ H. 2, 214. Vgl. ferner: „... der Satan lacht gellend auf: „Nun bist du ganz mein!“ H. 2, 214.

¹¹⁶ H. 2, 201–247.

¹¹⁷ H. 2, 216, 217.

¹¹⁸ H. 2, 216.

¹¹⁹ Die Figur des Malers hat als einzige in den „Elixieren“ mythischen Charakter; es kommt ihr die Rolle der Vermittlung zwischen zwei verschiedenen Wirklichkeitsschichten zu: also eine Brückenfunktion. Als solcher Führer in eine höhere Welt berührt sich diese Gestalt eng mit den im zweiten Kapitel behandelten mythischen Doppelgängerpersönlichkeiten.

¹²⁰ H. 2, 218–234.

¹²¹ H. 2, 233, 234.

¹²² H. 2, 233.

Der Rückfall

Doch auch jetzt noch, nach seiner Umkehr, wird Medardus immer wieder vom Grund bedrängt, immer wieder zurück in das zweite sündige Entwicklungsstadium herabgezogen. Eine der letzten furchtbaren Versuchungen wurzelt wieder in der sündigen Selbstheit, eine Gefährdung der Seele und des Bewußtseins, des in Läuterung begriffenen Ich, die ewig bestehen bleibt. Wieder wie am Anfang, beim Herausfallen des Mönchs aus der seligen Unschuld, versucht der Satan dem Helden unter dem Vorwand der Religiosität, als Positivum getarnt, beizukommen, da er ihn unmittelbar nicht mehr zur Sünde zu verlocken vermag. Hoffmann zeigt damit, wie nah die Gegensätze von „Gut und Böse“ beieinanderliegen: Vekappt im aufrichtigsten Gefühl abgrundtiefer Reue, demütigster Sühne nistet sich das böse Prinzip bei ihm ein und beginnt langsam von neuem sein Ich-zerstörendes Werk, indem es Medardus zunächst nach außen hin: den Kapuzinermönchen des Klosters unweit von Rom und dann dem römischen Volk seiner unmäßigen, aufsehenerregenden Buße wegen als Heiligen erscheinen läßt. Noch wehrt sich Medardus jedoch tapfer aus allen Kräften gegen den vom Teufel aufgewiegten frevelnden Stolz in seinem Innern, noch erkennt er die ehrfurchtsvolle Verehrung des „fanatischen Pöbels“ als Satanswerk und weist sie als solches zurück¹²³, denn eine allzulebendige Warnung ist ihm noch die entsetzliche Erinnerung¹²³ an seine erste Identitätsverwirrung, infolge welcher er sich „in vermessenen Wahnsinn“ für den Heiligen Antonius selbst hielt, was den Grundstein zu all seinen späteren Verirrungen gelegt hatte. — Doch der Teufel ist tätig und sucht immer wieder von einer neuen Seite den reuevoll zerknirschten Sünder zu verderben: den Papst selbst bietet er in seiner List auf, der Medardus als seinem Liebling eine glänzende kirchliche Laufbahn — einen Aufstieg vom einfachen Mönch über den Prior zum Beichtvater Seiner Heiligkeit selbst verspricht¹²⁴. Hier vermag Medardus nicht mehr standzuhalten: Nach und nach beginnt der hochmütige Geist sündigen Stolzes wieder Macht über den Helden zu gewinnen¹²⁵, der Grund in ihm sich wieder zu regen.

Seine Narrheit — der groteske Doppelgänger Belcampo — kreuzt in einem Puppenspiel¹²⁶ wieder seinen Weg¹²⁷, ihn vor Gefahr warnend und zum drittenmal sein Leben rettend. Vorübergehend fällt es Medardus „wie Schuppen von den Augen, und er erkennt die Versuchung der finstern Macht, die ihn aufs neue

¹²³ H. 2, 214, 217, 234, 235.

¹²⁴ H. 2, 237.

¹²⁵ H. 2, 238.

¹²⁶ Das an dieser Stelle eingefügte Puppenspiel stellt die Dualitätsproblematik in der Form Mikrokosmos-Makrokosmos dar: Es symbolisiert als eine Kopie des großen Welttheaters im kleinen als dessen „Doppelgänger“ die Verhältnisse des gesamten Lebens, dadurch eine frühere Stelle am Anfang des Werkes wieder aufnehmend, wo Euphemie in ihrem Größenwahnsinn über die „läppische Puppenwelt“ zu herrschen wähnte, wo Medardus seinerseits sich als Oberregisseur des Marionettentheaters — Leben genannt — auserwählt fühlte. So spielt die Puppenkomödie als solche auf das Motiv der Hybris an, indem der Puppenspieler, wie Gott die gesamten Lebenserscheinungen und die Menschen, die kleine Puppenwelt nach seinem Willen schafft, lenkt, stürzt und wiedererweckt. Der närrische Puppenspieler Belcampo stellt daher als Doppelgänger des Helden, in lächerlicher Verzerrung im kleinen dar, was Medardus im großen zu sein sich erkühnte: einen das Schicksal seiner Geschöpfe lenkenden Gott. Auf das Puppenmotiv als Doppelgängerfaktor wird man im fünften Kapitel der vorliegenden Werkanalyse zu sprechen kommen.

¹²⁷ H. 2, 238, 240.

zu verstricken getrachtet hatte, aber auch zugleich seine sündige Schwachheit und die Strafe des Himmels¹²⁸.

Es handelt sich hier aber nur um einen episodenhaften Aufschwung der Seele, denn „der höllische Geist des Stolzes, die Vermessenheit, es aufzunehmen mit den dunklen Mächten“¹²⁹ erwacht noch einmal in Medardus: Das auf sein Leben verübte Attentat „kocht mit den Flammen der Hölle sein Blut auf, daß es zischend und gärend durch die Adern strömt“¹²⁹. Die dermaßen erhitzte Phantasie spiegelt dem Mönch ihn selbst als heiligen Märtyrer vor¹³⁰, so daß diese letzte Versuchung genau wieder an die erste anknüpft, die ebenfalls in der Überhöhung des Ich, in frevelndem Selbstbewußtsein gewurzelt hatte. Auch in dieser Beziehung schließt sich also der Ring, da Anfang und Ende zusammenfallen, bloß, daß zu Beginn des Werkes und damit der Entwicklung Sünde und Qual im Unbewußten stecken bleiben, während sie am Schluß durch das Fegefeuer des Unbewußten hindurch zum Kern des Ich, zum Erkenntniszentrum des Bewußtseins vordringen. Denn ein bedeutungsvoller Traum zeigt Medardus die gefährliche Verblendung seines Ich, deckt ihm seine Identitätsverwirrung auf, da er sich wieder für etwas ganz anderes hält, als er in Wirklichkeit eigentlich ist. Dieser Erkenntnisprozeß, das Bewußtwerden der Wesenheit und Identität des menschlichen Ich: all seiner Nichtigkeit und Schwäche sowie der ihm immanenten ständigen Potentialität des Abfalls zum Bösen vollzieht sich wiederum auf dem Wege der Persönlichkeitsspaltung, einer Entzweiung des „wesenlosen Gedankens des Ichs“, symbolisiert in dem „im Äther schwimmenden Rot“ und dem „toten Selbst“, veranschaulicht durch den „ekelhaften, farblosen Saft“, das sündige, farblose Blut von des Helden Leiche¹³¹.

Sechste Begegnung mit dem Doppelgänger:

Das Gewissen

Der eigene Leichnam, der Medardus als ein gräßlicher Doppelgänger im Traume erscheint, leitet die sechste Doppelgängerszene ein, in welcher sich nun im Kloster in Analogie zum dritten und vierten Doppelgängerauftritt des „gespenstischen Brüderleins“ Klopfen vernehmen läßt:

„... aber mit tiefem Entsetzen hörte ich bald jenes grauenvolle Kichern und Lachen meines gespenstischen Doppelgängers, und es rief neckend und höhrend: ‚Brüderchen

¹²⁸ H. 2, 239.

¹²⁹ H. 2, 249.

¹³⁰ H. 2, 245, 246.

¹³¹ „Als ich mich aber von meinem toten Selbst getrennt fühlte, merkte ich wohl, daß ich der wesenlose Gedanke meines Ich sei, und bald erkannte ich mich als das im Äther schwimmende Rot ... ‚Ich - ich‘, sprach der Gedanke, ‚ich bin es, der Eure Blumen - Euer Blut färbt -‘ ... Sowie ich tiefer und tiefer niederfiel, erblickte ich die Leiche mit weit aufklaffender Wunde in der Brust, aus der jenes unreine Wasser in Strömen floß. Mein Hauch sollte das Wasser umwandeln in Blut, doch geschah es nicht.“ (H. 2, 246, 247.) Am Schluß des Traumes erscheint Christus als der wahre Messias und gibt der Erde das verlorene „Rot - die Gnade des Herrn“ durch die Blutropfen seiner Wunden wieder, so daß sich „der Menschen Jammer“ in „jauchzenden Hymnus“ verwandelt. Erst durch diese Gegenüberstellung von wahrem Märtyrertum, echter Heilsbotschaft, die nur vom göttlichen Prinzip, dem einzigen Messias der Welt ausgehen kann, und der eingebildeten Sendung des Medardus als Erlöser der Welt, Pseudo-Heiliger und -Märtyrer, erkennt der Held den ihm als einfachem, sündigem, sterblichem Menschen zukommenden Platz in der Welt, erschaut endlich sein eigentliches Ich, das ihm so lange verborgen blieb. (H. 2, 248.)

... Brüderchen ... Nun bin ich wieder bei dir ... die Wunde blutet ... die Wunde blutet ... rot ... rot ... Komm mit mir, Brüderchen Medardus! Komm mit mir!¹³²

Wieder foltern den Helden furchtbare Gewissensqualen, doch da hört er sein „Gebet, nur im Innern gedacht, laut und vernehmlich“, und allmählich „wird es Herr über das Klopfen und Kichern und unheimliche Geschwätz des furchtbaren Doppelgängers“¹³². Denn nun erkennt Medardus deutlich „die Versuchung des Teufels und seine eigene sündige Schwachheit“¹³³; er ringt sich durch zum klaren Bewußtsein der uns immer umgebenden Gefahr, denn so lange der Mensch lebt, steht er im Kampfe mit dem Bösen^{134 135}. Aus dieser tapferen Erkenntnis der Beschränktheit der eigenen Möglichkeiten, der eigenen Schwäche und Sündhaftigkeit erwächst auch die Kraft, immer auf der Hut zu sein und dem Feinde zu widerstehen. — Die Funktion dieser sechsten Doppelgängerszene ist daher eindeutig ethisierender Art: Der Doppelgänger dient hier zur Veranschaulichung des sich empörenden überheblichen Selbstbewußtseins.

Die Läuterungswanderung

Auf der langen Pilgerschaft von Rom in die Heimat zurück, Symbol der Läuterungswanderung des Menschen zurück zum Ursprung des eigenen Ich¹³⁶, sind zwei bemerkenswerte Stationen festzuhalten: Medardus kommt beim völlig vernachlässigten und verwilderten Gute des Barons von F. vorbei, findet alles verfallen und ausgestorben, bloß der greise und blinde Reinhold tritt ihm entgegen, erkennt im Helden aber bedeutenderweise weder Medardus noch Viktorin, obwohl er von einem ahnenden Grauen ergriffen wird¹³⁷. — Wie sehr Medardus für das Leben, vor allem für die Welt seines früheren Ich ausgelöscht und tot ist, erfährt er ferner bei der zweiten Begegnung von einem alten Bauern, der den Kapuzinermönch Medardus für ermordet, den Helden daher für das „Gespenst des ermordeten Medardus“¹³⁸, also für das Gespenst seines eigenen Ich hält¹³⁹. Und nicht genug: Der kleine Hügel mit dem Kreuz, bei dem Medardus sich ausruht, erweist sich in der Folge als Gedenkstätte, Zeichen des Todes, symbolisches Grab des vermeintlich ermordeten Mönchs — als Grab seines alten Ich¹⁴⁰. All dies beweist, wie schwer es für denjenigen ist, der einmal mit seinem Wesen in ein

¹³² H. 2, 247.

¹³³ H. 2, 248.

¹³⁴ „Ich weiß, daß vielleicht noch im Tode der Widersacher Macht haben wird, den sündigen Mönch zu quälen, ...“ (H. 2, 273).

Tatsächlich wird Medardus noch auf dem Totenbette von seinem teuflischen Doppelgänger bedrängt. (H. 2, 274.)

¹³⁵ Die endgültige Verklärung des Dunkels in Licht würde nach Schellings Naturphilosophie, die im großen und ganzen auch Hoffmann akzeptiert, das Ende der Offenbarung und damit das Ende aller Zeiten bedeuten.

¹³⁶ Dies ist eine typische Auffassung der romantischen Wanderung. Eine gewisse Analogie läßt sich dabei auch zu Novalis' Naturphilosophie feststellen, vor allem zum Schluß der „Lehrlinge von Sais“ und des „Heinrich von Ofterdingen“. Es ist das ewige Kreisthema des Weges nach Hause, denn wer das Fernste sucht, kehrt doch immer wieder unausweichlich zu seinem Selbst zurück: „Wohin wir auch immer gehen, wir gehen nach Hause.“

¹³⁷ H. 2, 249, 250.

¹³⁸ H. 2, 251.

¹³⁹ H. 2, 252.

Ähnlich wie der Marquis de la Pivardiere wird der wirkliche Medardus für seinen eigenen Doppelgänger gehalten.

¹⁴⁰ H. 2, 250, 251.

fremdes Ich gefahren, seine Identität verleugnet hatte, das eigentliche Ich sich selbst und andern wieder glaubhaft zu machen, das verlorene Ich wiederzufinden. Denn auch in seinem alten Kloster kann der Held, obwohl er im gegenwärtigen Moment als Medardus erkannt wird, nicht völlig mit seiner ganzen Vergangenheit identifiziert werden: Die Schicksale und Bewußtseinsinhalte der beiden Brüder Medardus und Viktorin sind nämlich so unentwirrbar verflochten, daß man auch jetzt noch Taten des Medardus Viktorin¹⁴¹, verschiedene Begebenheiten aus dem Leben Viktorins dagegen Medardus zuschreibt¹⁴². Es ist eben das Phänomen des doppelten Bewußtseins, das den „doppelten Medardus“ erzeugt und die beiden Ich-Strukturen so völlig ineinander verzahnt hat.

Hatte man nämlich durch das ganze Werk hindurch die Bewußtseinsstörung des Medardus verfolgt, Viktorin von diesem Gesichtspunkt aus bloß sekundär als Funktion des Helden, als dessen Doppelgänger betrachtet, so eröffnet sich am Schluß des Werkes auch die andere Blickrichtung: Die „auf seltsame psychische Weise einwirkende Individualität“ des Medardus erzeugt in Viktorins Innerem eine „Ausgeburt des erkrankten Geistes“¹⁴³, weshalb sich ihm schon die rein äußeren Tatsachen der Mönchskleidung zur fixen Idee gestalten, er selbst sei der Kapuziner Medardus, „sein Ich sei zerspalten in zwei sich feindliche Wesen“¹⁴⁴, in ihm seien die Schicksale des Medardus widerfahren, die Gedanken und Gefühle des Helden durch Kopf und Gemüt gegangen¹⁴⁵, so daß Viktorins „Erzählung“ des Medardus „Schicksal, wiewohl verstümmelt, darstellt“¹⁴⁴. In dieser Hinsicht bildet Medardus seinerseits einen reziproken Doppelgänger Viktorins, dessen zweites Ich, was Viktorin selber deutlich zum Ausdruck bringt:

„Aber als ich so recht mit mir zu Rate ging, war es, als träten die heimlichsten Gedanken aus meinem Innern heraus und verpuppten sich zu einem körperlichen Wesen, das recht graulich doch mein Ich war. Dieses zweite Ich hatte grimmige Kraft und schleuderte mich . . . hinab. . . Mönch war ich nun freilich geworden, aber das Ich meiner Gedanken¹⁴⁶ war stärker und trieb mich, daß ich die Prinzessin¹⁴⁷, die mich errettet und die ich sehr liebte, samt ihrem Bruder ermorden mußte . . . das Ich meiner Gedanken¹⁴⁶ erschien bei ihm (Waldkönig = Förster) und rückte mir allerlei Häßliches vor und wollte, weil wir doch alles zusammen getan, in Gemeinschaft mit mir bleiben. Das geschah auch, aber bald, als wir davonliefen, weil man uns den Kopf abschlagen wollte, haben wir uns doch entzweit. Als das lächerliche Ich indessen immer und ewig genährt sein wollte von meinem Gedanken, schmiß ich es nieder, prügelte es derb ab und nahm ihm seinen Rock.“¹⁴⁸

¹⁴¹ „... Und doch war es nur ein verhängnisvoller Augenblick, in dem der Teufel dir die Schlinge über den Hals warf und dich forttrieb von der heiligen Stätte in das sündige Weltleben. Dich um deinen Namen, um dein Kleid, um deine Gestalt betragend (Usurpator!), beging ein teuflischer Heuchler jene Untaten . . .“ (H. 2, 242). Vgl. ferner H. 2, 255–259, 261.

¹⁴² H. 2, 256, 257.

¹⁴³ H. 2, 260.

¹⁴⁴ H. 2, 262.

¹⁴⁵ H. 2, 259–262.

¹⁴⁶ Man beachte das Doppelgängertum von Gedanke und Tat.

¹⁴⁷ Im verwirrten Bewußtsein Viktorins gestaltet sich die Figur der Prinzessin aus den beiden Komponenten: Euphémie, die ermordet wurde, und Aurelie, Schwester Hermogens – zwei Frauengestalten, Töchter derselben Mutter, die in eins zusammenfließen.

Vgl. dazu noch unten S. 138.

¹⁴⁸ H. 2, 260, 261.

Aufklärung des Doppelgängertums

In langsamer Aufhellung und Klärung der verwirrten wechselseitigen Beziehungen der beiden Doppelgänger¹⁴⁹ kristallisiert sich Viktorin nach und nach für den Helden als dessen durchaus körperlicher Doppelgänger von Fleisch und Blut heraus:

„Der Doppelgänger stand mir vor Augen. — Nein, es war nicht der wesenlose entsetzliche Teufel des Wahnsinns, der hinter mir herrannte . . . es war der entflohene wahnsinnige Mönch, . . . der an der Klosterpforte lag, mich — mich selbst auf schauerhafte Weise darstellend! —“¹⁵⁰

Das gestaltlose Gespenst des Wahnsinns gestaltet sich auf diese Weise allmählich zum leibhaftigen Doppelgänger, zum selbständigen Bruder Viktorin. — Aber unerachtet dieser geradezu physischen Erklärung, trotz der durchaus rationalen Begründung des Phänomens, nämlich des realistisch-körperhaften, verwandtschaftlich bedingten Doppelgängertums, wurzelt die Erscheinung anderseits — gemäß Hoffmanns dualistischer Auffassung aller Phänomene — doch wiederum vollständig im metaphysischen Bereich, bildet in seiner Eigenschaft als „doppeltes Bewußtsein“ eine transzendente Macht, eine teleologisch bedingte, göttliche oder teuflische Bewegungskraft:

„Wer vermag das Geheimnis zu enthüllen, das die geistige Verwandtschaft zweier Brüder, Söhne eines verbrecherischen Vaters, und selbst in Verbrechen befangen, bildete. — Es ist gewiß, daß Viktorin auf wunderbare Weise errettet wurde . . . Er diente der dunkeln Macht, die in dein Leben eingriff, nur zum Spiel, — nicht dein Genosse war er, nur das untergeordnete Wesen, welches dir in den Weg gestellt wurde, damit das lichte Ziel, das sich dir vielleicht auftun konnte, deinem Blick verhüllt bleibe. Ach, Bruder Medardus, noch geht der Teufel rastlos auf Erden umher und bietet den Menschen seine Elixiere dar! . . .“¹⁵¹

Medardus selbst spürt trotz der rationalen Aufklärung des Doppelgängertums das ihm immanente außerempirische Prinzip des doppelten Bewußtseins:

„Schadenfroh fesselte mich der Satan an einen Verruchten, in dessen Sein mein Ich eindringen, so wie er geistig auf mich einwirken mußte . . . So war der in verruchter Sünde erzeugte Bruder das vom Teufel beseelte Prinzip, das mich in die abscheulichsten Frevel stürzte . . .“¹⁵²

Siebente Begegnung mit dem Doppelgänger: Die Tat

Doch auch jetzt, am Schluß des Werkes, ist die Macht des satanischen Doppelgängers noch immer nicht völlig gebrochen, die verderbliche Wirkung der Teufelelixiere noch nicht restlos versiegt: In seinem alten Kloster, wo Medardus der ersten Versuchung erlegen war, ist ihm auch noch die letzte schwerste Prüfung beschieden. Ein letztes Mal bäumen sich die beiden Elemente des Grundes — Stolz und Begierde — auf, bevor ihr feuriges Lodern wie Asche in sich zusammenfällt. Während der feierlichen Zeremonie, der frommen Handlung der Einkleidung Aureliens als Nonne, brechen alle entfesselten Teufel des Hochmuts und der wilden Leidenschaft über den Mönch herein; selbst die für ihn Mutterstelle vertretende Äbtissin fordert er überheblich heraus¹⁵³. Wieder, wie in höllischem Zwange, spricht Medardus „Worte, die außer seiner Ideenreihe“ liegen, d. h. also aus dem Unbewußten aufsteigen, hält in dämonischer Verblendung die Äbtissin

¹⁴⁹ H. 2, 250, 251, 255–262.

¹⁵⁰ H. 2, 259.

¹⁵¹ H. 2, 262.

¹⁵² H. 2, 271.

für „eine heidnische Priesterin“, „die sich bereitet, mit gezücktem Messer das Menschenopfer zu vollbringen“¹⁵³, und sein und Aureliens „Gelübde“, „dem Irdischen zu entsagen“, scheint ihm „jetzt nur die Ausgeburt des religiösen Wahnsinns“¹⁵³. „Ja, wie ein gräßlicher Unhold, wie der Satan selbst geht der Gedanke des Mordes ihm durch die Seele.“¹⁵³

Wie Medardus endlich „Aurelien vor dem Hochaltar kniend“¹⁵⁴ erblickt, strahlend „in holder Schönheit und Anmut“, „bräutlich — ach! ebenso wie an jenem verhängnisvollen Tage, da sie sein werden sollte, gekleidet“¹⁵⁴, „zuckt er krampfhaft“, in „furchtbarer Angst“¹⁵⁴ zusammen: „rasender als jemals flammt in ihm die Glut der Liebe — der wilden Begier auf —“¹⁵⁴. — Zu diesen beiden Komponenten des Grundes gesellt sich noch die dritte der Mordmanie sowie die schreckliche Qual der Wahnsinnsfurcht: „... Nur nicht wahnsinnig laßt mich werden — denn das Entsetzliche muß ich sonst tun und meine Seele preisgeben der ewigen Verdammnis!“¹⁵⁴ Doch „mehr und mehr“ wird „der böse Geist Herr“ über Medardus: „Nicht die Christusbraut, des Mönchs, der sein Gelübde brach, verbrecherisches Weib“¹⁵⁴ sieht der Held in Aurelie. „Sie mit aller Inbrunst der wütenden Begier umarmen und dann ihr den Tod geben — d e r Gedanke erfasst ihn unwiderstehlich. Der böse Geist treibt ihn wilder und wilder“¹⁵⁵, er ergreift das fatale Messer.

Doch sowie die sündige Verirrung in Medardus bis zu ihrem Höhepunkt gediehen ist, ebbt sie plötzlich, durch Aureliens Stimme gebannt, ab:

„Licht wurde es in mir, und ich erkannte den bösen Geist, dem ich mit aller Gewalt widerstand“¹⁵⁶. Jedes Wort Aureliens gab mir neue Kraft . . . Aurelie war die fromme Himmelsbraut, deren Gebet mich retten konnte von ewiger Schmach und Verderbnis. — Ihr Gelübde war mein Trost, meine Hoffnung . . .“¹⁵⁵

In diesem Augenblick, da Medardus der böse Geist verlassen hat, tritt der Doppelgänger, der dafür um so mehr davon befallen ist, in Aktion und setzt des Medardus Gedanken in Tat um, führt dessen Wunsch und Willen aus — er ermordet Aurelie¹⁵⁷. Indem Viktorin das von Medardus Geplante vollbringt, ist er die Tat von dessen Gedanken, so wie Medardus anderseits den inspirierenden Gedanken von Viktorins Taten darstellt¹⁵⁸. Besonders deutlich kommt diese Tatsache in der Gegenüberstellung der beiden Parallelsituationen zum Ausdruck: H. 2, 199 und H. 2, 267. An seinem Hochzeitstage stieß Medardus mit einem Mordmesser nach der bräutlich geschmückten Aurelie, ohne sie jedoch zu verwunden; nun, bei ihrer Einkleidung, vollendet Viktorin an der Braut Christi als Exekutiv-Doppelgänger, was sein Prototyp begonnen: Er tötet bei einem ähnlichen Anlaß das gleich wie damals gekleidete Mädchen. Auch dadurch schließt sich der Kreis der Handlung.

¹⁵³ H. 2, 265.

¹⁵⁴ H. 2, 266.

¹⁵⁵ H. 2, 267.

¹⁵⁶ Man beachte das antifatalistische Element des freien Willens.

¹⁵⁷ H. 2, 267, 268.

¹⁵⁸ Viktorin nannte ja Medardus selbst „das Ich seiner Gedanken“ (H. 2, 261): Dasselbe kommt in den Worten der sterbenden Aurelie zum Ausdruck, die durch Zusammenwirken von Gedanken und Tat des Brüderpaares den Tod findet (H. 2, 269). Wenn man die beiden Doppelgänger Medardus und Viktorin als zwei Teile eines einzigen Ganzen konzipiert, so stellt Medardus tatsächlich die Legislative, Wunsch und Gedanken, Viktorin dagegen die Exekutive, die Tat, dar. Eine ähnliche Rollenverteilung finden wir bei Dostojewskij in den Doppelgängerfiguren Goljadkin der Ältere — Goljadkin der Jüngere; Stavrogin — Petr, Fed'ka; Ivan — Teufel, Smerdjakov. Eine analoge Situation weist auch das „steinerne Herz“ auf.

Erfüllung allen Geschehens

Im Anschluß an diese siebente Doppelgängerszene, die deutlicher als die vorgehenden an das leibhaftige Doppelgängertum anknüpft, da der Doppelgänger hier allen, Medardus eingeschlossen, nicht als wesensloses Gespenst des Wahnsinns, sondern als konkreter Mensch, als der wahnsinnige Bruder Viktorin offenbar wird, im Anschluß an diese siebente Doppelgängerszene erscheint auch des Helden positiver Doppelgänger noch einmal: Der alte Maler steigt „aus dem Bilde des Hochaltars“¹⁵⁹ wie „ein mächtiger Heiliger“¹⁵⁹ herab und verkündet „ernst und milde“¹⁵⁹ die baldige Vollendung der verwirrten Schicksale seines sündigen Geschlechtes¹⁶⁰.

Tatsächlich erfährt man aus dem Nachtrag zu den „Nachgelassenen Papieren des Bruders Medardus“ vom Bibliothekar des Kapuzinerklosters zu B., Pater Spiridon, daß auf Tag und Stunde genau ein Jahr nach Aureliens Tod auch des Medardus Schicksal sich erfüllt hat und er zur ewigen Ruhe eingegangen ist, allerdings nicht ohne letzte Versuchung durch den Satan, der dem Helden noch im Tode in der Gestalt seines Doppelgängers Viktorin erscheint und zur Sünde zu verlocken sucht: Auf „ein seltsames Kichern und Lachen“, „dumpfes klägliches Ächzen“¹⁶¹ läßt sich eine „sehr häßliche widerwärtige Stimme“¹⁶¹ vernennen: „Komm mit mir, Brüderchen Medardus, wir wollen die Braut suchen.“^{161 162} — Doch auch der Schutzgeist-Doppelgänger steht Medardus in der Stunde des Todes bei und verheißt feierlich die Erfüllung allen Geschehens¹⁶¹. So im Angesicht seines schwarzen Dämons und seines weißen Engels stirbt der Held und erhält durch den Tod die so lange entbehrte Einheit seines Ich wieder.

Auf Erden aber wird Medardus weiterhin durch seinen dritten Doppelgänger, den Barbier Pietro Belcampo, vertreten, der nach des Helden Tode als „zerlumpter, elender Bettler“¹⁶³ sich im Kapuzinerkloster zu B. einfindet und als Laienbruder Peter des Medardus Platz im Kloster und damit im diesseitigen Leben einnimmt¹⁶³.

Der dritte Doppelgänger, Belcampo, in seiner Abgrenzung gegen die Ich-Emanationen — Viktorin und den Maler Francesko

Es ist nicht uninteressant, auf die Gestalt des Barbiers Belcampo als Doppelgängerfigur etwas näher einzugehen, sie mit den andern Doppelgängertypen in Korrelation zu bringen, d. h. sie daran abzumessen und auf diese Weise die Funktion des speziellen Doppelgängertums Belcampos gegenüber den andern Doppelgängerfiguren abzuheben und zu klären.

Drei Mal kreuzt Belcampo des Medardus Weg, drei Mal rettet er ihm das Leben: in der reichen Handelsstadt¹⁶⁴, im Irrenhaus¹⁶⁵, oder besser gesagt kurz

¹⁵⁹ H. 2, 268.

¹⁶⁰ H. 2, 268, 269.

¹⁶¹ H. 2, 274.

¹⁶² Die zum Bösen anstachelnde, lockende Rolle des Doppelgängers ist hier offensichtlich.

¹⁶³ H. 2, 275.

¹⁶⁴ H. 2, 100–102.

¹⁶⁵ H. 2, 204–211.

vorher im Walde, und in Rom¹⁶⁶. Immer hilft er dem Helden, der Selbstidentifikation zu entgehen, sei es durch Veränderung seiner Gestalt¹⁶⁷, sei es durch physische Flucht¹⁶⁴, denn er verkörpert den instinktiven Erhaltungstrieb, den zähen primitiven Lebenswillen. — Die Funktion seines Doppelgängertums haftet somit immer am jeweiligen unmittelbaren Augenblick: Er symbolisiert weder wie Viktorin die dunkle, schuldbeladene Vergangenheit, noch wie der alte Maler die lichte, entsühnte Zukunft, das endgültige Ziel, sondern die zwielichtig schillernde, schuldig-unschuldige Gegenwart, das Hell-Dunkel des gegebenen Momentes. — In ethischer Hinsicht ist er also weder ausgesprochen negativ wie Viktorin, noch ausgesprochen positiv wie der Maler, vielmehr durchaus neutral. — Viktorin weist eindeutig rückwärts auf die Erbsünde — der Maler vorwärts auf den Topos der Erlösung — allein Belcampo steht mitten drin und schaut mit seinem Januskopfe gleichzeitig vor- wie rückwärts: Er bildet gleichsam die Scheidewand, die das Bevorstehende vom Vergangenen trennt, den Markstein des jeweils erreichten Entwicklungsstadiums. Es kommt Belcampo folglich nicht wie den andern Doppelgängern eine teleologische, sondern lediglich eine das Hier und Jetzt fixierende, eine die Gegenwart festhaltende Bedeutung zu. — Er ruft und rüttelt nicht auf wie die Gestalten des Unbewußten, denn, obwohl Doppelgänger, ist er doch keine eigentliche Gestalt des Unbewußten, vielmehr vibriert er gerade in jener Sphäre des menschlichen Seins, wo das Unbewußte sich zum Bewußten verdichtet, wo die aufwärtssteigenden Phantome des Phantastischen die Wirklichkeitsschicht nach oben durchbrechen und sich zum Seienden konsolidieren. Auch in dieser Hinsicht stellt er eine zwei Daseinsbereiche — das Seiende und das Nichtseiende — sondernde Trennungslinie dar: Sowohl aufwärts zum Bewußtsein, als auch abwärts zum Unbewußten gewendet, gehört er beiden Sphären gleichermaßen an.

Noch in zwei weiteren Beziehungen hebt sich Belcampo von den anderen Doppelgängern ab: Wie erwähnt, ist Viktorin der psychologische, der Maler dagegen der mythische oder wunderbare Doppelgänger des Helden, beide zusammen zwei extrem auseinanderfallende Gegensätze. Belcampos Standpunkt liegt in der Mitte zwischen ihnen: Weder im eigentlichen Sinne psychologisch, noch mythisch, beschwört er eine höhere allgemeine Realität herauf; wie zwischen Vergangenheit und Zukunft, zwischen Positiv und Negativ, zwischen Bewußtsein und Unbewußtem, so hält er auch zwischen Psychologie und Mythologie die Waage.

Hat man die drei Doppelgänger in ihrem Zeit- und Ethosverhältnis, in ihrer Beziehung zu den Bewußtseins- und Wirklichkeitsschichten gegeneinander ausgespielt und abgegrenzt, so ergibt sich nun noch eine letzte Vergleichsmöglichkeit aus der Konfrontierung des Doppelgängers mit seinem Prototyp: Betrachtet man Viktorin in seinem Verhältnis zu Medardus, so trägt er ausgesprochen alle typischen Züge des persönlichen Doppelgängers des Individuums, worauf auch seine physische Ähnlichkeit hinweist. Der Maler hat schon viel allgemeineren Charakter: Von fernher erinnert er durch seinen Namen und die allen Stammesgliedern eigenen Familienmerkmale an Medardus, jedoch mehr in den Grundzügen, ohne seine einzigartigen, ganz individuellen Eigenarten zu übernehmen, denn er ist im Gegensatz zu Viktorin kein Doppelgänger der Einzelperson, sondern ein Doppelgänger des ganzen Stammes, ein Familiendoppelgänger sozusagen. Auf diese Weise vom konkreten Einzelfall zum übergeordneten, weiteren Allgemeinbegriff fortschreitend, kommt man zu Belcampo, der das

¹⁶⁶ H. 2, 238–240.

¹⁶⁷ H. 2, 88–93.

allgemeinste, am weitesten vom Individuum entfernte Glied in der Kette bildet: Ist Viktorin nämlich der persönliche Individualdoppelgänger, der Maler der Stammes- oder Familiendoppelgänger des gesamten Geschlechtes, so möchte ich Belcampo als eine Art „ethnischen Doppelgänger“ ansprechen; in seiner Eigenschaft als Narrheit, die nicht nur Medardus und seiner Sippe allein zugehört, ist Belcampo nämlich der Kollektivdoppelgänger des gesamten Volkes, der Menschheit schlechthin, denn nichts ist allgemein menschlicher als das Irren, die Narrheit in all ihren mannigfaltigsten Formen und Gestalten¹⁶⁸.

Belcampo birgt übrigens, ganz abgesehen von seiner Beziehung zu Medardus, seiner stellvertretenden Rolle für die ganze Welt, auch in sich selbst ein selbständiges Doppelgängerelement, das zunächst rein äußerlich im italienisch-deutschen Doppelnamen Pietro Belcampo — Peter Schönfeld zum Ausdruck kommt¹⁶⁹. Der Barbier, der „Künstler und Phantast“ zugleich ist, erlebt gleich Medardus seinerseits auch eine Bewußtseinsspaltung, und zwar in einen ehrenfesten, treu-biedereren, tief sinnigen, deutschen Kerl und einen quecksilbrigen genial-einfallreichen, neckischen italienischen Possenreißer und Komödianten, welche beiden Ich-Formen miteinander im Kampfe liegen:

„. . . es steckt ein infamer sündiger Kerl in meinem Innern und spricht: ‚Peter Schönfeld, sei kein Affe¹⁷⁰ und glaube, daß du bist, sondern ich bin eigentlich du, heiße Belcampo und bin eine geniale Idee, und wenn du das nicht glaubst, so stoße ich dich nieder mit einem spitzigen, haarscharfen Gedanken.‘ Dieser feindliche Mensch, Belcampo genannt, Ehrwürdiger, begeht alle möglichen Laster; . . . dieser Belcampo hat mich, den Peter Schönfeld, ganz verwirrt und konfus gemacht, . . . Vergebung für beide, Pietro Belcampo und Peter Schönfeld.“¹⁷¹

Belcampo, dessen „Fratzen oft tiefer Sinn zum Grunde liegt“¹⁷², erscheint Medardus einmal in einem Alptraum „mit einem häßlichen Eidechsen gesicht“¹⁷³, was ebenfalls auf seine Verwandlungsfähigkeit hindeutet. — Zum letzten Mal tritt er dem Helden in Rom mit seinem tiefbedeutsamen Puppenspiel in den Weg¹⁷⁴, verkörpert zu gleicher Zeit in den beiden entgegengesetzten Gestalten David und Goliath.

Dieses possierlich-tolle, drollig-groteske, kaleidoskopartige Verwandlungsspiel geht wie ein „knisterndes Lauffeuer“¹⁷⁴ als auflockernde und kontrastierende Begleiterscheinung der tiefsten Haupthandlung, die sich in den Dimensionen Himmel — Hölle bewegt, durch das ganze Werk, schlingt sich als lianenartiges, biegsames Gerank arabeskenhaft um das wuchtige Medardusmonument, tänzelt und springt als tändelnde Pizzicato-Variation in das feierliche, dynamisch leidenschaftliche Hauptthema hinein. — So kommt dieser dritte Ich-Vertreter des Medardus, der durch seinen possierlichen Witz zugleich eine, zwar natürlich übertriebene, Spiegelung von Hoffmanns eigenem Wesen darstellt, in seiner schrullig verschnörkelten, launisch phosphoreszierenden, mutwillig-kecken, kapriccioartigen Karnevalsexistenz den ebenfalls in phantasievollem Geist wie ein sprühendes Feuerwerk übersprudelnden, spielerisch sich ständig entzweierenden und verviel-

¹⁶⁸ „. . . Die Narrheit erscheint auf Erden wie die wahre Geisterkönigin. Die Vernunft ist nur ein träger Statthalter, . . . Aber die Narrheit, die wahre Königin des Volkes, zieht ein mit Pauken und Trompeten . . .“ (H. 2, 205).

¹⁶⁹ H. 2, 88, 101, 102, 205.

¹⁷⁰ Daß Doppelgänger und Prototyp in einem ähnlichen Verhältnis zueinander stehen wie Affe und nachgeahmter Mensch ist bereits bei Dostojewskij bemerkt worden.

¹⁷¹ H. 2, 101, 102.

¹⁷² H. 2, 210.

¹⁷³ H. 2, 213.

¹⁷⁴ H. 2, 238.

fältigen Gestalten der „Prinzessin Brambilla“ sowie der übrigen Mythen sehr nahe. Hier wie dort sind die Grenzen des Bewußtseins gesprengt, wodurch die Spaltung überhaupt erst möglich wird: „... Existiere ich überhaupt nur durch mein eignes Bewußtsein, so kommt es nur darauf an, daß dies Bewußtsein dem Bewußten die Hanswurstjackete ausziehe, und ich selbst stehe da als solider Gentleman . . .“¹⁷⁵

Eine endgültige Lösung der Dissonanz zwischen den beiden Ich-Formen Belcampos findet allerdings erst am Schluß des Werkes, nach des Medardus Tode, d. h. nach der Aufhebung von dessen Ich-Konflikt statt: Wie der Hauptheld, so findet auch das „Nebenheldchen“ schließlich die Einheit seines Ich, vereinigt in einer friedlichen Synthese den „Hanswurst“ und den „soliden Gentleman“, das deutsche und das italienische Erbe versöhnlich in einer Person¹⁷⁶.

c. Folgerungen

Zurückblickend auf den Gesamtertrag der Untersuchung zu den „Elixieren“ läßt sich abschließend sagen, daß das geistige Prinzip der Dualität sich vorwiegend im Unbewußten offenbart, wo auch der Hauptkampf um die Seele des Menschen ausgetragen wird, wo folglich auch das Doppelgängertum entspringt. — Träume und Visionen sind als Äußerungen des Unbewußten daher mehr als bloße Ausgeburten einer krankhaften Phantasie, sie erschließen vielmehr eine symbolische Erkenntnis des geheimen Fadens allen Geschehens; es kommt ihnen eine teleologische Bedeutung zu als Wegweiser ins Innere des eigenen Ich²¹⁰.

„Die Elixiere“ stellen somit, trotz einer gewissen Unwahrscheinlichkeit, ja geradezu Gewalttätigkeit der Motivierung, die das fatale Requisite der täuschenden Ähnlichkeit unvermeidlich mit sich bringt, ein Musterbeispiel für eine ideelle, dann aber auch für eine stoffliche und technische Ausnützung des Doppelgänger-motivs dar, das in der ihm immanenten Handlungsverdeckung, in seinem gewaltigen Spannungsgehalt eine kennzeichnende Note dramatischer Wucht und gesteigerter Pointierung in sich trägt. Es ist denn auch von der Forschung²¹¹ wiederholt darauf hingewiesen worden, daß die „Elixiere“ als Drama durchaus denkbar wären, denn einerseits sind in lebendiger Rede und Wechselrede die Personen einander unmittelbar gegenübergestellt, andererseits fördert das in wichtigen Strichen heraufbeschworene Hell-Dunkel der Handlung und der Gestal-

¹⁷⁵ H. 2, 207.

¹⁷⁶ H. 2, 275.

²¹⁰ Man denke z. B. an den prophetischen Traum des Helden im Kerker und an dessen Verwirklichung in Rom (vgl. H. 2, 170 f und H. 2, 141 f), ferner an den symbolischen Traum im Kloster nahe bei Rom (H. 2, 213), der an Kafkas Alptraumdichtung erinnert; man denke an des Medardus mystischen Traum in Rom, der ihn seine sündige Verirrung erkennen läßt (H. 2, 245–248). Übrigens spielen Träume ja auch im Werke Dostojewskijs eine überwiegend große, metaphysische Rolle. — Dann halte man sich auch das visionäre Erscheinen des Doppelgängers Viktorin sowie das wunderbare Auftreten des alten Malers vor Augen. Es ist in der Analyse versucht worden, für all diese Phänomene den darin verborgenen geheimen Sinn herauszuarbeiten, der als hinter der vordergründigen Erscheinungsoberfläche der Dinge in ihrem tiefsten Wesen verborgener Faden alle Seinsformen unterirdisch verbindet.

²¹¹ A. KRAUS: Das Doppelgänger-motiv bei E. T. A. Hoffmann. Jahresbericht der Staats-Ober-Realschule in Trautenau (1914/15) Nr. 41, 42. Ferner A. GLOOR: E. T. A. Hoffmann, der Dichter der entwurzelten Geistigkeit. Diss. Zürich 1947.

ten²¹² eine geballte Verdichtung des gesamten Gehaltes²¹³. — Betrachtet man das Werk aus diesem Gesichtswinkel und sieht in der Spannungsintensität des Dualismus, d. h. im effektvollen Auseinandertreten, im Kampf der Antagonisten Medardus und Viktorin das dynamische, die dramatische Handlung erzeugende Moment, so läßt sich der Aufbau des Romans, als Drama konzipiert, folgendermaßen szenenweise gliedern: Die beiden ersten Doppelgängerauftritte, das Erscheinen Viktorins im Schloß und im Försterhaus, bilden die ersten zwei Akte des Dramas: die Exposition und die erste Verwicklung gleichsam; sie markieren somit die steigende Handlung. Der dritte, zweiteilige Doppelgängerauftritt, das Zusammentreffen Viktorins mit Medardus im Kerker, füllt den dritten Akt: Er bedeutet bereits einen ersten Höhepunkt der immer noch steigenden Handlung. Der vierte Doppelgängerauftritt und damit der vierte Akt, das Verfolgtwerden des Medardus durch sein Gespenst Viktorin in der Residenz des Fürsten, stellt als abgeschwächter Nachhall des dritten Aktes ein leichtes Absinken der Handlung, eine gewisse Ruhepause in der Spannungssteigerung dar, während der wie der dritte wiederum zweiteilige fünfte Doppelgängerauftritt, der Doppelgängerritt im Walde, als fünfter Akt den absoluten dynamischen Höhepunkt des dramatischen Geschehens bezeichnet. Demzufolge können nach dem erwähnten spannungsgeladenen Wendepunkt die beiden letzten Doppelgängerauftritte, das Auftauchen des gräßlichen „Brüderleins“ im Kloster in Rom und der Gewaltakt Viktorins in der Klosterkirche zu B., d. h. der sechste und siebente Akt nur noch als fallende Handlung und damit als endgültige Lösung und Entwirrung des dramatischen Knotens gewertet werden. — Übrigens ist der Gesamtaufbau des Romans bei weitem nicht so homogen und in sich geschlossen, wie man nach dieser Darstellung annehmen könnte: Morphologisch betrachtet, birgt der erste Teil bedeutend mehr mystisch-romantische, musikalische Gestaltungselemente als der zweite, der ja auch erst nach größerer Pause, d. h. anderthalb Jahre nach dem ersten, entstanden ist²¹⁴. Doch das Doppelgängermotiv, das mit gleicher Intensität durch beide Bände hindurchgeht, verbindet die disparaten Teile zu einem organischen Ganzen.

„Die Elixire“, mit dem Hauptthema des Doppelgängerproblems, sind in ihrer tiefen künstlerischen Symbolik gemäß Hoffmanns Weltanschauung, in einen weiten Zusammenhang romantischer Tendenzen überhaupt hineingestellt. Es sei hier in bezug auf den Zusammenhang mit Schelling nur so viel gesagt, daß — wenn schon der gute oder der böse Geist als Doppelgänger im Menschen handelt, wenn schon das Einzelschicksal des Medardus als Glied in eine unendliche Kette von Zusammenhängen, in das Gesamtschicksal seiner ganzen Sippe eingebettet ist und somit das Vererbungsproblem eine unverkennbare Rolle spielt —, daß trotz alledem, und damit sogar durchaus vereinbar, der freie menschliche Willensentscheid im Kampfe Gut-Böse und damit in der Entwicklung des Menschen, in der Selbstverwirklichung Gottes im Menschen eine überragende Bedeutung innehat, was ja auch alle die ausdrücklich antifatalistischen Bezüge zur Genüge beweisen. Es handelt sich somit in Hoffmanns Dichtung um eine ähnliche Synthese von

²¹² Z. B. die Spannungsdimension Aurelie-Euphémie, insbes. aber auch das Hell-Dunkel innerhalb der einzelnen Personen selbst.

²¹³ Vom Werke Hoffmanns wie ebenfalls von demjenigen von Dostojewskij läßt sich überhaupt auch im allgemeinen sagen, daß es eine Synthese epischer und dramatischer Gestaltung darstellt, wobei die geballte Dramatik den Ausgangspunkt bildet, während das rein lyrische Element beiden Dichtern im großen und ganzen fremd bleibt.

²¹⁴ Frühjahr (März-April) 1814 — Herbst 1815.

freiem Willen und Schicksalsbegriff — zwei Komponenten, die das menschliche Dasein in seiner dialektischen Entwicklung bedingen —, wie in Schellings Philosophie, welche die Geschichte in ihrem ebenfalls dialektischen Entwicklungsprozeß aus einem Zusammenwirken menschlicher Freiheit und transzendenter Notwendigkeit sich bilden läßt.

Zum Problem des Dualismus möge nochmals zusammengefaßt werden, daß sein Schwergewicht außer auf die beiden erwähnten Pole, freier Wille — göttliche Fügung, auf die beiden Hauptkomponenten romantischen Weltempfindens und zugleich Dostojewskijscher Daseinsschau fällt: Es ist dies die Auseinandersetzung zwischen der Macht des Bewußten und der des Unbewußten einerseits, zwischen der Gewalt des Bösen und der des Guten andererseits — zwei Bedeutungsfelder, die jedoch keineswegs miteinander gleichgesetzt werden dürfen.

Was die Spannungskontroverse Bewußtsein — Unbewußtes betrifft, so läßt sich dazu als zu einer Psychologisierung des romantischen Polaritätsproblems folgendes bemerken: Immer, wenn der Mensch sich dem Guten zuwendet, wird er vom „Grund“ zum Bösen verlockt; immer aber wenn er sündigt, wird er von seinem „Schutzgeist“ gewarnt oder von seinem Doppelgänger, als dem exorzierenden Gewissen gemartert²¹⁵. Der jeweilige Gegensatz zur bewußten Haltung manifestiert sich nach Hoffmann also im Unbewußten, so daß das Menschenleben in einer dauernden Auseinandersetzung mit seinem Unbewußten besteht, was auch eine Auffassung von dessen teleologischer Bedeutung rechtfertigt²¹⁶.

Auch der Spannungsgegensatz Gut — Böse berührt sich bei Hoffmann aufs engste mit Schellings Naturphilosophie, speziell mit seiner Lehre vom Weltprozeß, welche genau in Übereinstimmung mit Hoffmanns Auffassung die Notwendigkeit der Erregung des Grundes zur Erlösung des Menschen und zur Offenbarung der Liebe Gottes statuiert, denn das Böse ist Bedingung zur Manifestation des Guten, so daß im irdischen Plan beides unentwirrbar verflochten bleibt:

„Darin offenbart sich die Macht des Herrn, daß, so wie das Leben der Natur durch das Gift, das sittlich gute Prinzip in ihr erst durch das Böse bedingt wird. . . .“²¹⁷

Die ethisierende und zugleich metaphysische Wirkung des Doppelgängertums ist unverkennbar. Es kommt in einem solchen Verstehen des metaphysischen Gegensatzes „Gut — Böse“ nach OCHSNERS Auffassung der paulinisch-lutherische Gedanke, zugleich Schellings Geisteserbe zum Ausdruck. Den Satz, den OCHSNER in diesem Zusammenhang für Hoffmanns „Elixiere“ geprägt hat, könnte man mit gleicher Berechtigung als Motto über Dostojewskijs gesamtes Schaffen setzen: „Mit den Kräften des Bösen wachsen auch diejenigen des Guten; Gottes Liebe und Gnade ist demjenigen am nächsten, der an der furchtbaren Verworfenheit seiner Natur am meisten gelitten hat.“²¹⁸ — Ganz einig gehe ich auch mit OCHSNER,

²¹⁵ Die widersprechenden Gewissensstimmen kommen unter anderem in des Medardus Hin- und Hergerissenheit zwischen dem Wunsche, Aurelie zu besitzen, und der ehrfurchtsvollen Scheu vor ihrem reinen Wesen exemplarisch zum Ausdruck, z. B. H. 2, 183.

²¹⁶ Die Gegensatzpole, zwischen welchen das menschliche Leben bald stürmisch aufbegehrend, bald demütig sich fügend wie ein Strom zwischen seinen Ufern dahinfließt, hat Hoffmann selbst am Schluß des Werkes gekennzeichnet: „das Grauensvolle und das Possenhafte, das Schauerliche und das Lustige“, — „Schmerz und Wonne, Grauen und Lust — Entsetzen und Entzücken“ (H. 2, 273) schließen den Zyklus ewigen Werdens und Vergehens.

²¹⁷ H. 2, 262, 263.

²¹⁸ K. OCHSNER: E. T. A. Hoffmann als Dichter des Unbewußten. Diss. Zürich 1936 (Teildruck). Vollständige Fassung: Frauenfeld-Leipzig 1936 (Wege zur Dichtung 23. Hrsg. E. ERMATINGER).

wenn er behauptet, daß an „Tiefe, Glut, Leidenschaftlichkeit“ wohl kein zweites Werk Hoffmanns an seine „Elixiere“ heranreicht. Die vorliegende Analyse möchte ich denn auch mit OCHSNERs Worten abschließen, die mir die Quintessenz sowohl von Hoffmanns „Elixieren“ als auch des ganzen Werkes Dostojevskijs zu bilden scheinen:

„Mit psychologischer Hellsicht leuchtet er in die letzten Gründe einer menschlichen Seele, in der beide metaphysischen Urmächte ihren Entscheidungskampf ausfechten. Nie hat er den Abgrund der Sünde grauenvoller, furchtbarer, nie aber auch die Sehnsucht nach Erlösung, nach dem Frieden in Gott ergreifender gemalt.“²¹⁸

Hoffmanns Antwort auf die Spaltung des Kosmos und der Persönlichkeit

Möglichkeiten einer positiven Lösung in der künstlerischen oder ironischen Überwindung des Dualismus

Betrachtet man Hoffmanns Werk unter dem Gesichtspunkt des Dualismus, so erscheint der Doppelgänger, wie bei Dostojewskij, als künstlerisches Symbol für das Leiden des Menschen an der Vereinzelung (Medardus, Kreisler), an der Zersetzung des Weltganzen, am Zerfall des Kosmos in die beiden Pole Realität-Idealität, Unendlichkeitssehnsucht-irdische Beschränkung. Diese Vereinzelung, dieser Zerfall, wird hervorgerufen durch ein ständiges Vordringen, eine Differenzierung des Geistes, des Gedankens und damit des Bewußtseins, was die Lebensproblematik verschärft, den Menschen aus dem Gewöhnlichen heraustreten läßt und ihn in Konflikt bringt mit den Normen der Wirklichkeit. Es ist die Tragik der menschlichen Selbstheit, erzeugt durch das bewußte Leben. Eine solche Vereinzelung bedeutet somit eine Schuld des Menschen: tragische Schuld durch Individuation am Gesamtplan des Lebens. War die Schuld im Werke Dostojewskijs ausgesprochen metaphysischer Art: Schuld vor Gott und der Ewigkeit, so ist Hoffmanns Schuld eine transzendente: nämlich Schuld vor dem Weltganzen, dem Kosmos und der Unendlichkeit. Bei beiden entsteht auf Grund dieser Vereinzelung und Zersetzung ein metaphysischer oder transzendentaler Rhythmus des Lebens von Schuld und Sühne, Spaltung und Kontamination zu höherer Einheit.

Hoffmann deutet verschiedene Wege zu dieser Kontamination, zu einem Ausbruch aus der Welt individueller Vereinzelung in die göttlich geeinte Harmonie und damit zur Überwindung des Dualismus an. Der Weltgeist oder das Unbewußte, dem Hoffmann diese erlösende Rolle zubilligt, den Menschen aus der Vereinzelung, aus der Zerrissenheit herauszureißen, kann sich nämlich auf verschiedene Weise äußern und den Menschen zum Absoluten emporführen. Als Verkörperungen dieses Weltgeistes, als solche Brücken zwischen Ideal und Wirklichkeit, zwischen Unendlichkeit und Begrenzung, zwischen dem vom Weltganzen abgetrennten, vereinzelt Individuum und dem Kosmos gelten Hoffmann folgende ausgesprochen romantische Medien zum Absoluten, welche den heillosen Riß, der durch das All und zugleich mitten durch des Menschen Seele geht, zu lindern vermögen: Es sind dies ewige Sehnsucht und deren Schwester die Musik, himmlische Liebe des Künstlers und Künstlertum überhaupt, dann dessen Ausstrahlungen, die um Befreiung ringende Ironie und der befreiende, erlösende Humor und schließlich die Vereinigung all dessen als Erfüllung und Krönung im Märchen, in der imaginären Lösung der Idylle.

Ähnlich wie Schelling in seinem Identitätssystem sucht Hoffmann die Gegensätze zu verschmelzen und den Dualismus, der sich in einem wahren Wirbelsturm von Verdoppelungen kundtut, größtmöglich zu überwinden. — Im Gegensatz zu Dostojewskij aber sucht und findet der deutsche Romantiker eine Lösung nicht im christlichen, sondern im ästhetischen Idealismus, während der Russe die christliche Religion und das Lebensempfinden der Alliebe als Erlösungsweg postuliert. So

ersetzt Hoffmann gewissermaßen das Phänomen der Religion mit ihrem Absolutheitsanspruch durch die ebenso absolut aufgefaßte Erscheinungswelt der Kunst, denn Sehnsucht und Musik, Liebe und Künstlertum, Humor und Märchenidylle sind alles nur Strahlenbrechungen des einen, in Hoffmanns Werk eine zentrale Stelle einnehmenden Kunstideals. — Dies will nun zwar nicht heißen, daß Hoffmann den Weg des Glaubens ausschließe: In den „Elixieren“ schlägt er diese Variante sogar kräftig an, wenn er das Gebet Herr über das unheimliche Kichern des Doppelgängers werden läßt, doch ist ihm diese Brücke nur eine Möglichkeit unter anderen; er fügt sie ein in das für ihn allumfassende Grunderlebnis der Kunst. — Andererseits kennt natürlich auch Dostojewskij den Weg des ästhetischen Idealismus, der Kunst, des Schönen schlechthin: So ist Fürst Myškin z. B. der Ansicht, daß durch die Schönheit einst die ganze Welt errettet werden soll¹, so wird auch Dmitrij Karamazov, wie Dostojewskij selbst, von der furchtbaren Gewalt des Ästhetischen erfaßt, welches jedoch, wie bei Hoffmann, als ambivalent erscheint, da es den eigentlichen Bereich des allumfassenden Kampfes zwischen Gott und dem Teufel darstellt. Damit steigt Dostojewskij von der ästhetischen Ebene zur religiösen empor, während Hoffmann den umgekehrten Weg beschreitet: denn für Hoffmann ist das Religiöse nur eine Kategorie des Ästhetischen, für Dostojewskij im Gegenteil das Ästhetische eines der Erlebnisse des Religiösen. — Eine Brücke zwischen den beiden schlägt, wie im allgemeinen, so auch in dieser Beziehung, Gogol' — Sproß Hoffmannschen Kunstempfindens, Pate des religiösen Erlebens von Dostojewskij: denn Kunst und Religion gehen für ihn ineinander über — sie sind identisch. Ästhetischer Idealismus ist Gogol' gleichermaßen eigen wie ein bis ins Extreme gesteigertes christliches Grunderlebnis: So nennt er die Kunst eine „unsichtbare Leiter“ zum Reiche Gottes, zum Christentum². — Alle drei Dichter, Hoffmann, Gogol' und Dostojewskij, suchen aus romantischem Unendlichkeitstrieb das Absolute: Überall, sei es auf ästhetischer oder religiöser Ebene, sei es im Bereich, wo sich die beiden Sphären berühren, immer wieder besingen sie die Geschichte vom verlorenen und wiederzugewinnenden Paradies.

Es seien hier noch die ästhetischen Möglichkeiten zur Überwindung des Dualismus, die Hoffmann in seinem Werk zum Ausdruck bringt, näher beleuchtet. In seinen sämtlichen Kunstnovellen, in den Mythen und den „Elixieren“ geht Hoffmann von der „ewigen Sehnsucht“ aus, als einem Anfangsstadium des durch Ideal und Wirklichkeit erzeugten Dualismus. Von dieser treibenden Macht wird Medardus aus dem Kloster in die Welt hinausgeschleudert, Traugott und Spikher nach Italien getrieben, Kreisler von einem Ort zum andern gehetzt. Infolge dieser Sehnsucht jagen Hoffmanns Gestalten samt und sonders „einem unbestimmten, unbekanntem Etwas“ bis in die fernsten Länder nach, denn sie suchen außer sich selbst das „goldene Zeitalter“, das doch nur in ihrem eigenen Innern zu finden ist. Dieses „goldene Zeitalter“ aber existiert in der Welt der Realitäten eigentlich nur als Idee, als körperloser Traum, der verweht beim ersten Morgenrauen. Die „ewige Sehnsucht“ ist also eine Sehnsucht ohne Objekt, sie kann

¹ D. 6, 564.

Gerade im „Idioten“ spielt die Schönheit als metaphysische Macht überhaupt eine überragende Rolle: Adelaide spricht davon, daß die Schönheit die ganze Welt umzuwälzen imstande sei (D. 6, 87, 492).

Allerdings handelt es sich bei Dostojewskij fast ohne Ausnahme um eine durch Leiden gesühtete, durch Leiden menschlich nahe gebrachte Schönheit (D. 6, 87). Vgl. ferner D. 6, 83, 86.

² G. 5, 66 (Perepiska s druž'jami).

daher nie gestillt werden, denn sie kennt keine Erfüllung. Diese echt romantische Sehnsucht Hoffmanns stellt eigentlich eine Säkularisierung des religiösen Verlangens nach Gott dar, der das goldene Zeitalter in sich birgt, das auch nur in Gott allein gestillt werden kann. Da man in Hoffmanns Werk jedoch kaum einen persönlichen Gott antrifft, muß folglich auch die Sehnsucht nach dem Absoluten ohne Erfüllung bleiben. — Die Sehnsucht bringt somit noch keine Überwindung des Dualismus: Sie steigt lediglich als hauchfeiner Regenbogensteg aus der Welt der Wirklichkeit in die himmlische Sphäre des Ideals empor, von wo ihr aber kein Echo entgegen tönt, so daß sie, auf sich selbst zurückgeworfen, zur Erde niederfällt, um in den Herzen der Menschen immer wieder von neuem den Funken des Heimwehs nach dem Himmlischen zu entfachen.

In reziprokem Verhältnis zur Sehnsucht steht die Musik, da sie zu gleicher Zeit die Sehnsucht erweckt, zum Ausdruck bringt und stillt, denn die Musik ist Sehnsucht und Erfüllung zugleich; ja, sie gilt Hoffmann recht eigentlich als Offenbarung des Absoluten, da in ihr als in einem Seelenspiegel ein Bewußtwerden des Unbewußten möglich wird. Wenn die Musik auch nicht die letzte Erfüllung ist, weil sie die Sehnsucht, hat sie sie einmal gestillt, gleich wieder von neuem erweckt und den Menschen damit wieder auf sich selber zurückwirft, so stellt sie doch die von der Sehnsucht als dem Primärzustand ausgehende nächstfolgende Stufe in dem Ringen um eine Überwindung des Dualismus dar. — Wie die Sehnsucht, so steht auch die Musik als Offenbarung des Absoluten bei Hoffmann in engstem Zusammenhang mit dem Religiösen, eine Verbindung, die vor allem auch für Wackenroder³ höchst bezeichnend ist. Im Werke Hoffmanns (Kreisler z. B.) verschiebt sich der Schwerpunkt jedoch ganz eindeutig auf das musikalische Erleben, so daß die Musik als solche Hoffmann zur Religion wird.

Was von Sehnsucht und Musik gesagt wurde, das gilt auch für die Kunst im allgemeinen sowie für deren Sproß, die ewige Liebe des Künstlers, die „eins ist mit Glauben und Hoffnung“. — Es sind dies alles geistig unvergängliche Mächte, die als Spiegelung des Ewigen in der eigenen Seele, und damit des Makrokosmos im Mikrokosmos, Medien zum Absoluten darstellen. Auf der ganzen Linie ist eine Säkularisierung des religiösen Erlebens erkennbar. — Wie die Sehnsucht, so entsteht auch Hoffmanns ewige Liebe v o r jedem Objekt, da sie zu umfassend ist, als daß sie einen einzelnen endlichen Gegenstand als letztes dauerndes Ziel anstreben könnte. Das geliebte Wesen erhält eigentlich erst durch die Schöpferkraft der Liebe seine Bedeutung, denn die Geliebte ist dem Künstler die begeisternde Muse seiner Kunst und zugleich, wie die Musik, Seelenspiegel und Gefäß des Absoluten. So liebt der Künstler, indem er sich einen Doppelgänger in der geliebten Frau erschafft, ausschließlich sein eigenes Ideal in ihr, die diesem oft gar nicht entspricht. — Die Gefahren einer solchen egozentrisch gerichteten ideellen Liebe hat Hoffmann im „Sandmann“ aufgezeigt: Ins Maßlose gesteigert und ohne Selbstkontrolle des produktiven Künstlers kann sie zum partiellen Wahnsinn führen, der das geliebte Wesen für etwas ganz anderes nimmt, als es eigentlich ist. Den Extremfall einer solch fatalen Verwechslung der inneren mit der äußeren Realität stellt Nathanaels Beseelung einer leblosen Puppe durch den eigenen Geist dar. Eine treffende Schilderung dieses Zustandes gibt Schiller in „Über Anmut und Würde“: „Aber eben darum, weil der Liebende von dem Ge-

³ W. H. Wackenroder: Phantasien über die Kunst. Hamburg 1799. (Speziell der Teil „Joseph Berklinger“). Für die Verbindung des religiösen Erlebens mit der Kunst im allgemeinen (insbes. mit der Malerei) s. „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders“. Berlin 1797.

lieben nur empfängt, was er ihm selber gab, so begegnet es ihm öfters, daß er ihm gibt, was er nicht von ihm empfing. Der äußere Sinn glaubt zu sehen, was nur der innere anschaut; der feurige Wunsch wird zum Glauben, und eigner Überfluß des Liebenden verbirgt die Armut des Geliebten. Daher ist die Liebe so leicht der Täuschung ausgesetzt.“⁴ — Wie Sehnsucht und Musik, so wird damit auch die Liebe des Künstlers auf sich selbst zurückgeworfen, wenn der sinnliche Trieb das geistige Prinzip der Liebe in die irdische Begrenztheit einzwängen will (z. B. „Elixiere“); denn die Illusion dessen wird zerstört, der sich am Ideal vergreift und es vom Himmlischen ins Irdische herabzieht. Hoffmann postuliert daher für die ewige Liebe einen Schwebезustand des unbesessenen Besitzes — nur so kann sie unverlierbares Eigentum bleiben; jede irdische Erfüllung dagegen würde die wahre Tragödie bedeuten. Aus einer solchen Auffassung der ewigen Liebe resultiert im Extremfall die Ehelosigkeit des Künstlers, denn die im Materiellen nicht zu realisierende absolute Liebe kann sich positiv nur in der zur schöpferischen Produktion ausschlagenden Liebe des Künstlers verwirklichen.

Welch tiefgreifender Unterschied gegenüber der tätigen und barmherzigen Alliebe Dostojewskijs! Im Gegensatz zu Hoffmann vertritt dieser kein hermetisches Sichabschließen der Liebe in ihrem selbstgeschaffenen Elfenbeinturm, kein Sichdistanzieren von der Realität, obwohl er sich nicht minder als Hoffmann bewußt ist, welch unabsehbare, im Irdischen nie zu überwindende Distanz zwischen dem Ideal und dieser Realität liegt, die oft genug sündig und schmutzig, niedrig und gemein erscheint. Doch Dostojewskij antwortet anders auf die Herausforderung dieser schreienden, grell fratzenhaften Realität: In seinen besten Gestalten, Aleša und Zosima, Dmitrij und Fürst Myškin, versucht er, diese Realität, so sündig und gemein wie sie ist, — wie Christus das Kreuz — auf sich zu nehmen und eben mittels der wirkenden Alliebe Christi auch im Sumpf der Sünde sein Ideal rein zu behalten und es für andere leuchten zu lassen. — Hoffmanns Liebe ist ganz ausgesprochen ästhetisch-exklusiv: Sie ist Zwiegespräch zwischen Mensch und Absolutem, in das sie niemanden einbezieht; sie kehrt der Wirklichkeit den Rücken, da sie als ein luftiger Steg aus der irdischen Enge in die Weite des Unendlichen emporstrebt. Weil sie in ihrem absoluten Ideengehalt extrem egozentrisch gerichtet ist und den Bereich außer der senkrechten Linie Ich - Ideal nicht in ihre Wirkungssphäre einbezieht, wärmt und erhellt Hoffmanns ewige Liebe nicht: Sie ist zu abstrakt und theoretisch; als kaltes, strahlendes Licht vermag sie zu blenden, bleibt jedoch, schlägt sie nicht zur schöpferischen Produktion des Künstlers aus, steril. Das Künstlertum ist also die einzige Begründung und Bedingung, Grundlage und Ausweg zugleich für Hoffmanns ewige Liebe: Die Kunst ist der Angelpunkt für dieses Liebesempfinden, für einen unschöpferischen Geist dagegen deutet Hoffmann keine Lösung an. — Ganz anders Dostojewskij: Als christliche Alliebe, Allverstehen und -verzeihen ordnet er dieses Gefühl in die gemeinmenschliche Sphäre ein. Seine Liebe ist expansiv, da sie in die Breite wirkt: In das Zwiegespräch zwischen Mensch und Gott bezieht sie die Gesamt menschheit, das ganze All ein; sie wendet sich somit nicht ab von der Realität, vielmehr steigt sie von ihrem hohen Roß ab und geht dieser schmutzigen und sündigen Realität entgegen, wie Sonja Marmeladova, barfuß und barhaupt, demütig und barmherzig. — Steigt Hoffmanns Liebe vom Individuum empor und sucht das Absolute, so sinkt Dostojewskijs Liebe im Gegenteil als

⁴ Fr. Schiller: Sämtliche Werke. Tempel-Klassiker. Leipzig o. J. 4, 140.

ein Strahl der Hoffnung aus Gottes Güte und Gnade, welche die ewige Liebe selbst ist, herab in des Menschen Herz. Beiden, Hoffmann und Dostojewskij, ist die Liebe ein Weg zum Absoluten und somit zur Überwindung des klaffenden Ur dualismus; die Richtung, die diese Liebe einschlägt, ist jedoch bei beiden grundverschieden: Bei Hoffmann verläuft die Zielstrebigkeit der Liebe vom Einzelmenschen, von der Realität, zum Ewigen, zur Idealität, bei Dostojewskij dagegen von Gott, vom Jenseits, zum Einzelmenschen und von da zum Nächsten, zu allen Menschen, zur Wirklichkeit, zur jedes Jahr nach dem Winterschlaf wieder neu aufblühenden, nach der sengenden Hitze des Sommers immer wieder Früchte tragenden Erde. Diese Verschiedenheit der Mittel im Kampf mit dem Zerfall des Weltganzen, die andersgeartete Auffassung der Liebe und die gegensätzliche Stellung zur Realität mag sicher schon in der Verschiedenheit der Epochen begründet liegen: Hoffmann wurzelt noch vorwiegend im Zeitempfinden der Romantik, der ein halbes Jahrhundert später geborene Dostojewskij dagegen gehört dem Zeitalter des Realismus an, wenn er auch durch sein metaphysisches Grunderlebnis über jegliche Zeitschranke hinauswächst.

Während für Dostojewskij in der Liebe Gottes alles eingebettet ist, wodurch jede Vereinzelnung aufgehoben wird und in der liebenden Allverbrüderung die auf Erden größtmögliche Synthesis erreicht werden kann, während also für Dostojewskij Liebe und Glaube die höchste Versöhnung der Gegensätze, Befreiung von der drückenden Divergenz bedeuten, letzte Erfüllung auf dem Wege der Überwindung des Dualismus — findet Hoffmann in der ewigen Liebe noch keine endgültige Erlösung, da die Liebe, zurückgeworfen auf sich selbst, die Sehnsucht von neuem entfacht. In dieser kreisförmigen Arena des romantischen Subjektivismus, gebildet durch Sehnsucht — Kunst — Liebe — Sehnsucht, ist es die Ironie, die den Befreiungskampf für den zwischen Endlichem und Unendlichem eingeklemmten Menschen kämpft. — Da Dostojewskij bereits in der Liebe seine Erlösungsmöglichkeit findet, folgt er Hoffmann nicht so weit: Die Ausdrucksform der Ironie und des Humors als Mittel, sich über sich selbst und die irdischen Gegensätze hinwegzusetzen und den Dualismus zu besiegen, bleibt dem Russen im großen und ganzen wesensfremd. Ganz anders Hoffmann, der seinem Wesen entsprechend gerade in der selbstironischen Haltung seine ureigenste Erlösungsformel findet, ein Mittel, die innere Zerrissenheit, deren Ausdruck die Ironie zugleich ist, den Gegensatz von Bedingtem und Unbedingtem zu überbrücken und damit die ständig latente Verrücktheit zu vertreiben. So erscheint Hoffmann die Ironie als ein Schutzpanzer, ein Schild nach außen, ein Damm nach innen, den die gütige Allmutter Natur dem Menschen gegen die allzu rauhe Wirklichkeit und zugleich gegen das allzuempfindliche Innere gegeben hat: Diese Ironie entspringt einem Selbsterhaltungstrieb, sie ist ein Heilmittel für die im Zerfall begriffene Persönlichkeit; denn durch die Erkenntnis der Duplizität alles Seienden führt sie den Menschen zur Erhebung über sein eigenes Selbst und damit zur Überwindung der Vereinzelnung, des Doppelgängertums. Eine eindruckliche Verkörperung hat diese Theorie von der Ironie und ihrer Wirkungssphäre in der „Prinzessin Brambilla“ gefunden, wo die Ironie eigentlicher Gegenstand der Dichtung ist. Ihr Verhältnis zum Humor ist bei Hoffmann nicht immer ganz scharf abgegrenzt: häufig steht das eine für das andere. Wo der Dichter jedoch eine Unterscheidung macht, wie im „Kater Murr“ z. B., erscheint die Ironie als angespannter Kampf um die Befreiung, der Humor als Resultat des-

selben, Frucht und Preis zugleich: als erreichte Freiheit und Gelöstheit, als schwebende heitere Harmonie⁵.

Sieht man von der „Prinzessin Brambilla“ ab, wo Humor oder Ironie als handelnde Person im Zentrum der Dichtung selbst steht, so macht sich die Ironie als technisches Stil- und Gestaltungsmittel in mehr oder weniger allen Werken Hoffmanns bemerkbar. Sie ist Hoffmanns ureigenste Antwort auf die Herausforderung der Realität. Bezeichnenderweise tritt diese Ausdrucksform in den „Elixieren“, die Dostojewskijs Werk von allen Schöpfungen Hoffmanns am nächsten stehen, am schwächsten hervor: Sie beschränkt sich hier in der Hauptsache auf die Nebenfigur des schrulligen Belcampo. — In großen Zügen läßt sich die Ironie in Hoffmanns Schaffen folgendermaßen einteilen: Die immanente Ironie, d. h. die Ironie innerhalb des geschlossenen Kunstwerkes, ist besonders typisch für Hoffmann; sie durchzieht sein gesamtes Schaffen als schillernde Arabeske, äußert sich meist in der Haltung der handelnden Personen, oft im Stil, dient aber vornehmlich einer natürlichen Verschmelzung der beiden Gegensatzwelten Wunder und Alltag, indem sie das eine gegen das andere ausspielt und sich schließlich souverän über beides erhebt. — Die transzendente Ironie dagegen, die eigentliche Form romantischer Ironie, d. h. die Ironie des souveränen Autors gegenüber seiner Schöpfung, tritt vor allem in der zweiten Hälfte von Hoffmanns Schaffen in den Vordergrund: So z. B. in der „Prinzessin Brambilla“ (Celionati) oder im „Meister Floh“. Wie „Signor Formica“ beweist, gehört auch der Dualismus des Theaters in die Kategorie der transzendentalen Ironie, denn die Bühne bietet in der Doppelwelt Kunst-Wirklichkeit, Wesen-Erscheinung die besten Voraussetzungen für die transzendente Ironie, die gleich Meister Floh von den Brettern der dramatischen Illusionswelt unmittelbar in die Realität des Zuschauerraumes, des Publikums, und zurück vom wirklichen Leben hinter die Theaterkulissen springen kann, indem sie auf diese Weise die beiden verschiedenen Wirklichkeitsschichten ineinanderspielt und miteinander vermischt.

Die Ironie und damit auch die Satire spielt überhaupt gegen Ende von Hoffmanns künstlerischer Entwicklung eine immer wichtigere Rolle: Diese fortschreitende Ironisierung geht Hand in Hand mit einem Wandel von Hoffmanns Auffassung des Wunderbaren und der Halluzinationen, die mehr und mehr an transzendentaler Bedeutsamkeit verlieren. Ein zentrales Beispiel für diese Entwicklung in Richtung Entromantisierung stellt gerade das Doppelgängermotiv dar, welches in den letzten Lebensjahren des Dichters zusehends an grausig-gepenstischem, düsterem Kolorit verliert: Das Unheimliche dieses Phänomens weicht in den meisten Spätwerken einer heiteren Auflösung des Doppelgängerschreckens, einer einfachen, fast gemüthlichen, oft geradezu rationalistischen Aufklärung. Der Doppelgänger ist in diesem Fall nicht mehr erlebte Wirklichkeit, er wird zu einem Symbol, oft sogar zu einer Allegorie, meist aber auch bloß zu einem Kunstmittel zur Erreichung humoristischer Effekte („Die Doppelgänger“)⁶.

⁵ H. 9, 73, 74.

⁶ Die Entwicklung der technischen Verwertung des Doppelgängermotivs vom erschütternden Doppelgängerschrecken bis zur ironischen Überwindung desselben läßt sich demnach folgendermaßen einteilen: Die Linie steigt von den Frühnovellen (z. B. „Don Juan“, „Berganza“, „Magnetiseur“), in denen das Motiv noch nicht voll ausgenutzt wird, sondern als Schnörkel der Stimmungserzeugung dient, zum absoluten Höhepunkt der „Elixiere“ empor, wo der Doppelgänger zum ersten Mal rein motivische Verwendung findet. Von da an bleibt diese technische Verwertung im Vordergrund, wobei der Doppelgänger als Doppel-Ich wie prädestiniert scheint zu entscheidender Handlungsförderung. In den meisten nachfolgenden Werken haben die Doppelgängerszenen mo-

Die Ironie kann auch Teil antiromantischer Selbstzucht sein, wenn nämlich das schwerelose Sichhinwegsetzen über die Realität, das Sichemporheben in der weisen Erkenntnis von der in der Wirklichkeit unerreichbaren Harmonie als Ent-sagung empfunden wird. So kann dieselbe Ironie, die in der Regel befreit und emporträgt, auch zur Resignation führen, denn die Ironie bedeutet letzten Endes doch nur eine Überwindung des Dualismus ex negativo, nicht die positive Er-ringung der Harmonie. Auf Grund eines resignierten Verzichtes, einer Erkenntnis der Unmöglichkeit, das Ideal zu realisieren, stellt die Ironie ein Sichhinwegsetzen des Geistes über die Endlichkeit der Dinge dar. Es ist eine idealistische Überwin-dung des praktisch unlösbaren Gegensatzes zwischen Ideal und Realität, Innen-welt und Außenwelt, d. h. eine Befreiung von der Realität, von der irdischen Bedingtheit dadurch, daß man sie nicht ernst nimmt. So hebt die Ironie zwar in schwerelosem Spiel die Schranken des Endlichen auf, vermag jedoch das Un-endliche nicht zu realisieren.

Wie man sieht, sind alle bisher mit Hoffmann beschrittenen Wege zur Über-windung des Dualismus, seien es Sehnsucht oder Musik, Liebe oder Künstler-tum, Humor oder Ironie, nur Scheinlösungen, d. h. unter gewissen Umständen, bis zu einem gewissen Grade schlagen diese Verbindungsfäden zum Absoluten wohl Brücken zwischen Realität und Ideal, es sind dies aber nur luftige Stege, auf denen bloß Traum und Gedanke, nicht aber das Fleisch gewordene Individuum zum Unendlichen emporsteigen kann. So bleibt als Endresultat der Ironie, wie der Musik, der Liebe oder des Künstlertums, die Sehnsucht als letzter unauf-löslicher Rest bestehen.

Dieser letzte Rest der romantischen Sehnsucht vermag bei Hoffmann nur in der idyllischen Lösung des Märchens zur Harmonie von Atlantis oder Urdar-garten aufgelöst zu werden. Erst hier wird der Dualismus gebrochen: Das Ideale erscheint verwirklicht, das Reale verklärt zur Idealität. Somit gibt es in Hoff-manns Werk lediglich in seinen Mythen und Märchen eine letzte positive Er-füllung des ewigen Sehns und Heimbegehrens, eine wirkliche Überwindung des Dualismus. Denn das Märchenreich ist das eigentliche Heimatland der Harmonie, des wiedergewonnenen goldenen Zeitalters, der dritten synthetischen Epoche der Menschheitsentwicklung: In einer Versinnlichung und Realisierung des Geistigen, in einer Sublimierung des Wirklichen, bedeutet es letzte Versöhnung von Alltag und Poesie, Diesseits und Jenseits, Realität und Idealität — es ist das absolute Reich der Freiheit.

Wie das Ironische, so ist auch das Märchenhafte Hoffmanns ureigenste Kunst-form: Es entspricht seiner Kunstauffassung, die höchste Erfüllung der Dichtung im Märchen zu sehen, der Urheimat der Poesie. So wie die Musik für ihn die Kunstform schlechthin darstellt, so erscheint ihm das Märchen als die Dichtungs-gattung, denn als Einbruch des Irrationalen in die rationale Wirklichkeit ermög-licht es durch seine Symbol- und Bilderwelt ein Sichtbarwerden der Transzendenz — Ziel und Erfüllung jeglicher Phantasiekunst. Betrachtet Hoffmann die souve-

tivistischen Eigenwert: Sie sind Angelpunkte der Handlung sowie der tragischen oder komischen Auflösung des Konfliktes („Artushof“, „Spiegelbild“, „Sandmann“). Die mächtige dramatische Wirkung des Doppelgängermotivs wird solange aufrechterhalten, bis die den Menschen befreiende — zugleich aber auch oft die künstlerische Wirkung zerstörende — Ironie in die geschlossene Welt des Kunstwerkes einbricht und, des Dichters eigene krankhafte Phantome verspottend, allen Verdoppelungsschrecken einen kurzen Prozeß macht („Irrungen“, „Geheimnisse“, „Elementargeist“, z. T. auch schon „Signor Formica“, „Prinzessin Brambilla“, „Meister Floh“).

räne Einbildungskraft, welche die Gesetze der Außenwelt, des wirklichen Lebens, außer Kraft setzt, als welterschöpferische Macht, so muß ihm das Märchen als Ausdruck dieser Einbildungskraft zur höchsten Inkarnation des Poetischen werden.

Charakteristisch für Hoffmann ist es ferner, daß er, wie für die ganze Phantastiekunst, so auch für die poetische Wunderwelt des Märchens eine rein subjektive Grundlage schafft: Nur der Glaube an das Wunder schafft das Wunderbare, der Unglaube dagegen zerstört jegliches Mysterium. Durch eine solche subjektiv-verinnerlichte Begründung des Wunderbaren psychologisiert Hoffmann gewissermaßen das Märchen: Er verlegt das Wunder, das ersehnte Ziel, ins Innere des Menschen, welches allein die Erfüllung und Versöhnung bringen kann; nicht umsonst nennt er ja den „menschlichen Geist selbst das wunderbarste Märchen“⁷, denn der unbewußte Bilderreichtum der Seele ist für Hoffmann identisch mit der von ihm statuierten Märchenwelt. Der Dichter geht damit den zentripetalen Weg zu den Wundern seines eigenen Traumreiches. Indem Hoffmann das Wunderbare aus dem Gewöhnlichen entwickelt, fällt das Anschauungsobjekt Wunder oder Alltäglichkeit in eins zusammen, denn das Wunder ist eigentlich dieselbe Alltäglichkeit, bloß gesehen mit dem inneren Auge des Romantikers. Diese subjektive Funktion des Wunders und damit des Märchens, das zugleich ein Gleichnis für alles Poetische darstellt, läßt das Wunderbare und das Märchenhafte, das Poetische und das Phantastische als der äußeren Realität immanent erscheinen. So stellt Hoffmann primitives mythenbildendes und modernes rationales Menschentum auf einer Ebene nebeneinander. Diese Vermischung des Wirklichen und des Phantastischen bedingt auch Hoffmanns Kunstform: Das kaleidoskopartige Durcheinanderschillern von Alltag und Wunderwelt bringt die typisch Hoffmannsche Zwittergattung — halb Märchen, halb realistische Dichtung — hervor, in welcher die Grenzen zwischen Wahn und Wirklichkeit völlig zerfließen.

So entsprechen bei Hoffmann sehr häufig Märcheninhalte den Wahnvorstellungen seiner Geisteszerrütteten, wie auch umgekehrt viele seiner an der Schwelle des Irrsinns stehenden Gestalten in der Bilderwelt des Märchens leben⁸. Die meisten von Hoffmanns jugendlichen Träumern innerhalb der mythischen Dichtung — von Anselmus bis Peregrin und Viktor — erscheinen in den Augen aufklärerischer Rationalisten als Narren, wenn nicht gar als ganz Verrückte. Die Märchenwunder sind, von diesem Standpunkt aus betrachtet, eigentlich Halluzinationen, und die ganze Märchenstimmung beruht auf einem pathologischen Zustand, einer Wahrnehmungsstörung. Das Zuhausesein dieser Figuren in zwei Welten ist Folge eines dauernden Wechsels vom normalen zu einem Unter- oder Überbewußtsein und umgekehrt. — Das Hineinschreiten in das Wunderland des Mär-

⁷ H. 10, 67 (Prinzessin Brambilla).

⁸ Eine solche Verbindung von Märchenwelt und Geisteskrankheit entspricht in gewissem Sinne auch der modernen Auffassung: C. G. JUNG z. B. zieht in der Theorie seines „Kollektiv-Unbewußten“, in welchem Märchenmotive und Märchengestalten ganzer Völker eingebettet sind, eine Parallele zwischen Traum, Psychose und künstlerischer Tätigkeit Schizophrener einerseits — Märchen, Mythologie, dem Denken und Schaffen primitiver Völker andererseits: Das eine wie das andere gestaltet sich in urchümlichen Bildern, die aus dem Unbewußten aufsteigen; diese Urbilder sind identisch sowohl in Märchenvorstellung und Volkskunst, als auch im Kunstschaffen allgemein sowie als verwirrter Einbruch ins Bewußte im Wahnsinn. Als solche kollektiv-unbewußte Inhalte gelten Hexen und Zauberer, Feen und Geister, Gnomen und Elfen — eigentlich lauter Gestalten, die man auch in Hoffmanns Schaffen antrifft. Namentlich ist auch der Doppelgänger eine solche Figur des Kollektiv-Unbewußten.

Vgl. dazu K. OCHSNER: E. T. A. Hoffmann als Dichter des Unbewußten. S. 95, 96.

chens entspricht dabei einem allmählichen Hineingleiten in eine Wahnwelt, d. h. der Entwicklung des fortschreitenden Wahnsinns, einem Sichverlieren im Reich innerer Erscheinungen. Kleine Sinnestäuschungen gestalten sich auf diese Weise zu lebendigen Visionen, die tote Natur belebt sich, die Erscheinungswelt wird zur bloßen Scheinwelt, der Traum zum höheren Sein.

Dieser für einen Romantiker ungewöhnliche psychologische Realismus, mit dem Hoffmann die ganze irrealen Sphäre darstellt, so daß dieselbe scharf profiliert und nicht wie bei den andern Romantikern traumhaft-verschwommen erscheint, will jedoch nicht etwa das Wunder als reale Tatsache in seiner Wirkungskraft verringern, vielmehr versucht Hoffmann auf diese Weise die Wirklichkeit zu mythologisieren und emporzuheben in die Welt des Ideals. Denn wenn bei Hoffmann die Kunst im allgemeinen im Unbewußten, Pathologischen wurzelt⁹ und das Transzendente eröffnet, so gilt dies in ganz besonderem Maße für Hoffmanns Märchen, die alle Ausdrucksform übersinnlicher Erkenntnis darstellen. Es kommt darin des Romantikers Glaube an den metaphysischen Sinn der inneren Erscheinungen zum Ausdruck. — So wird nach Hoffmanns Kunsttheorie der Märchendichter zum Seher der letzten Dinge: der fernsten Zukunft und der Urvergangenheit — des goldenen Zeitalters¹⁰.

Doch die Verwirklichung dieses goldenen Zeitalters, der dritten Stufe der Menschheitsentwicklung, denkt sich Hoffmann lediglich in der Phantasiewelt, nicht in der Geschichte wie Novalis und G. H. Schubert. Im Leben dagegen bleibt für Hoffmann die Herrschaft von Schuld und Disharmonie, Zerfall und Entzweiung bestehen. Denn in der Welt der Realitäten existiert das Absolute, die Harmonie und damit die Überwindung des Dualismus lediglich als Ideal — als Realität dagegen ist diese letzte Versöhnung aller Gegensätze nur in der Sphäre der Idee, der Kunst möglich: nämlich im Wunderreich des Märchens, im seligen Atlantis, dem allein die endgültige Erfüllung vorbehalten ist. Eine solche Wendung bedeutet eine Art Flucht ins Traumreich, das Entschädigung für ein unerfülltes, ja prinzipiell gar keine Erfüllung duldenes Leben bietet — ein Leben, das im Doppelgängerstadium verstrickt bleibt. — Diese Synthese im Märchen ist die letzte Antwort, die Hoffmann auf die Persönlichkeitsspaltung, auf den Dualismus schlechthin, zu geben vermag.

⁹ S. nächstes Kap.

¹⁰ Ein solches Verstehen des Märchens ist typisch für die ganze Kunstrichtung vom Sturm und Drang bis zur Romantik: Herder und Novalis, Wackenroder und Tieck, Fichte und sogar Goethe schätzten die Kunstform des Märchens gleichermaßen hoch ein. Doch nur der romantische Realist Hoffmann hat das Märchen so unmittelbar in die konkrete Wirklichkeit hineingestellt, daß diese davon völlig durchdrungen wird.

**ZUSAMMENFASSENDEN
VERGLEICHSBILD
ZU DOSTOJEVSKIJ
UND E.T.A. HOFFMANN**

1. Die gemeinsame Grundlage

Der kosmische Aspekt: der Dualismus

Will man das Gemeinsame und Verschiedenartige in Hoffmanns und Dostojewskijs Werk festhalten, so kann einem das Doppelgängermotiv als fruchtbarere Grundlage beim Aufstellen eines solchen Vergleichsbildes dienen. Denn Dostojewskijs und Hoffmanns treffen, von verschiedenen Richtungen herkommend, auf der Ebene des Dualismus — dessen künstlerisches Symbol eben der Doppelgänger darstellt — zusammen; sie überqueren ein Stück weit gemeinsam diese Ebene, um dann allein, jeder für sich, den entscheidenden letzten Weg zu gehen.

Beide sind sie als Dualisten ewige Gestalter einer tragischen — Hoffmann, vor allem gegen Ende seines Schaffens, auch einer komischen — Spaltung des Kosmos sowie der einzelnen Persönlichkeit. Für beide zerfällt nämlich sowohl das menschliche Ich, als auch das ganze All in eine Menge von ständig fluktuierenden Gegensatzpaaren. Die verschiedenen Spaltungsmöglichkeiten sind oben bereits ausführlich zusammengestellt worden¹. Erwähnt seien hier nur noch einmal die Hauptformen des ewigen, umfassenden Dualismus: die metaphysische Dualität Gott-Teufel (Gut-Böse), die das All und des Menschen Seele zur „Walstatt“ zweier feindlichen Mächte macht, und die kosmische Dualität Transzendenz-Empirie (Unendlichkeit-Endlichkeit), welche die Verschiedenartigkeit der Wirklichkeitsschichten bedingt. Wie man gesehen hat, decken sich die beiden Gegensatzpaare keineswegs, denn die Spaltung vollzieht sich in den beiden Fällen auf zwei ganz verschiedenen Ebenen. Die erste Variante bildet vor allem den Dualismus Dostojewskijs, die zweite denjenigen Hoffmanns. Natürlich kennt und gestaltet jeder von ihnen auch die andere Möglichkeit, doch meist erst in zweiter Linie.

Das metaphysische Gott-Teufel-Problem sowie die transzendenten Schichten der Kunst, des Ästhetischen überhaupt, des Wunders und des Mythos eröffnen Dostojewskijs und Hoffmann eine ganz neue, außerempirische Sphäre der Existenz. Beide Dichter sehen darin nicht abstrakte, theoretische Begriffe, vielmehr eine höchst konkrete, wirklich seiende, wenn auch jenseits der Dinge liegende Welt. So ist ihnen das Böse, das ganze Nachtreich der Sünde und der Krankheit nicht bloß eine Idee, sondern transzendente Realität, wie sie auch das Göttliche und Wunderbare als Bereich wirklicher und nicht bloß imaginärer Erfahrung betrachten.

Der individualpsychologische Aspekt: das Leiden am Ich

Dies wäre der eine — kosmische — Aspekt des Doppelgängertums. Das Motiv wurzelt jedoch ebenso stark in einem andern, mehr subjektiven, individualpsychologischen Bereich: Wie wir immer wieder festgestellt haben, ist die Angst eines der Hauptmerkmale des Doppelgängermotivs. — Das seit dem Sentimentalismus und der Romantik vertiefte und intensiviert, bis auf die Spitze des Individualismus getriebene, damit aber auch sich selbst preisgegebene, entwurzelte Ich verfällt einer ständig zunehmenden Vereinzelung. Losgelöst aus allen Bindungen, aus der Hierarchie des Daseins, verliert der Mensch jeglichen Halt und taumelt, berauscht am eigenen Ich, sinn- und ziellos umher. Mit dem Verlust aller Wertmaßstäbe

¹ S. o. S. 206, 207.

enteignet er sich aber auch den ihm im metaphysischen Raum zukommenden Platz. Symbolisiert wird diese ontologische Unstabilität des Ich durch die Tatsache, daß das Ich seine eigene, höchst persönliche Stelle durch ein zweites Ich, eben den Doppelgänger, besetzt findet: Es ist das Motiv der Verdrängung, der Usurpation („samozvanstvo“), das in engstem Zusammenhang mit der Problematik der Angst und der Verfolgung steht.

Seiner selbst und der Welt überdrüssig, leidend an der Schuld des individuellen, vereinzelt Seins, ist der Mensch dazu verdammt, sich selbst zu verdoppeln: Aus seinem Daseinsbereich vertrieben, vom Doppelgänger geschreckt und geängstigt, gehetzt und verfolgt vom Phantom des eigenen Ich, irrt er auf der Suche nach der verlorenen Einheit des Ich, auf der Suche nach der verlorenen Harmonie als ruheloses Gespenst ohne Heimat, ohne Freistadt, einsam umher, bis entweder der Doppelgänger — oder aber der Prototyp — das Feld räumen muß. Daraus erklärt sich ja auch die Rivalität — vor allem in der Liebe —, Feindschaft, Haß und Neid der Doppelgänger. Es ist ein Existenzkampf im wahrsten Sinne des Wortes, den sie ausfechten, ein Kampf auf Leben und Tod, denn siewiegt der Doppelgänger, so ist das Ich unweigerlich dem Untergang geweiht. Nicht zufällig symbolisiert daher der Doppelgänger so häufig den Tod, d. h. den Verlust der Persönlichkeitseinheit, ohne die kein individuelles Dasein denkbar ist.

Der Doppelgänger ist damit höchster Ausdruck des Zweifels an der eigenen Existenz: Er kann zu einer Schreckvision nihilistischer Art werden, wenn nämlich die Welt als entleert erscheint und das durch Verlust aller absoluten Werte entstandene Vakuum nur durch Verzweiflung, Angst und Bewußtsein der eigenen Ohnmacht aufgefüllt werden kann. — Der Doppelgänger, Sinnbild der Existenzangst in höchster Potenz, wurzelt im Solipsismus jeder extrem subjektivistischen, überspitzt individualistischen Geisteshaltung; er führt, in seiner letzten Auswirkung, zum Nihilismus der sinnentleerten Welt, der ewigen, sinnlosen Wiederholung des Ich, welche vor allem im „Polygängertertum“ prägnant zum Ausdruck kommt².

Das Nachtreich der menschlichen Seele

Das Phänomen der Bewußtseinspaltung, des Doppelgängertums, dient Hoffmann und Dostojewskij ferner als Sprungbrett aus der taghellen Welt der offensichtlichen Realitäten in das Nachtreich der dunklen Ahnungen — in die Transzendenz, da der eine Doppelgänger meist in der Empirie, der andere dagegen im Nachtreich der Transzendenz verankert ist. Somit stellt der eine Doppelgänger — in der Regel der Prototyp — die Ebene des Bewußtseins, der andere — der zweite, der eigentliche Doppelgänger — die unterirdische Schicht des Unbewußten, eben des Nachtreiches dar.

Diese Nachtwelt ihrerseits gestaltet sich Hoffmann und Dostojewskij als ein Reich der Krankheit, der Sünde, zugleich aber auch des Wunderbaren, denn krankhafte Visionen gelten beiden Dichtern als Berührung mit andern Welten, der Wahnsinn ist ihnen Offenbarung von oben oder aber von unten — jedenfalls vom jenseits der Dinge Liegenden. Wie Medardus und Viktorin, Hermoden und Belcampo, alle Träumer- und Künstlergestalten Hoffmanns beweisen,

² Den Verlust der Ich-heit haben später im Gefolge Dostojewskijs auch M. Proust und J. P. Sartre in eindringlicher Weise gestaltet. Das nihilistische Erbe der Romantik strahlt übrigens bis in die Gegenwart aus: Die ganze Richtung der Existentialphilosophie geht als eine Art „pervertierte Romantik“ auf jene Geisteshaltung zurück.

daß die Krankheit die Sensibilität steigert und somit allem Transzendenten näherbringt, daß der Wahnsinn oft ungemein helllichtig und hellhörig macht, so bekennen auch Myßkin und Svidrigajlov, daß Gespenster und Phantome Fetzen anderer Welten darstellen, die sich uns nur in krankhaftem Zustande erschließen.

Eine solche Entblößtheit der Nerven, wie sie die Geschöpfe Hoffmanns und Dostojevskijs aufweisen, ist in hohem Grade auch den Dichtern selbst eigen. Denn all die Hexen und Geister, Phantome und Revenants, die Gespenster und Dämonen, Zauberinnen und Magier, die Teufel und Doppelgänger — die ganze Welt des Legendär-Wunderbaren, des gestaltlosen, gestaltgewordenen Grauens haben diese beiden Seher des Transzendenten mit wahrhaft „Serapiontischem“ Blick als furchtbare und faszinierende Realität wirklich geschaut. Das zaubervolle Nachtreich des Okkultismus, der Telepathie und der Kabbala, des animalischen Magnetismus, des Mesmerismus und der Epilepsie, des Satanismus und der Magie hatte sie gänzlich in seinen Bann gezogen. Beide litten sie an diesen aufgerissenen Abgründen der eigenen Seele, an der Kluft zwischen dem Menschlichen und dem Außermenschlichen, doch beide zogen sie auch eine überwältigende Schöpferkraft aus diesem Leiden, aus der gewaltigen Spannungsdimension Gott-Mensch-Teufel. Träume und Halluzinationen, narkotische Zustände und Visionen, fixe Ideen und Kauschmars gestalten Hoffmann und Dostojevskij in mannigfaltigsten Nuancen — halb Traum, halb Wachen, halb Delirium — als erste Stufe in der Sphäre jenseits der dinglichen Empirie. Der fortschreitende Wahnsinn, der sich in inneren Stimmen und Gesichtern äußert, wird als „dunkle Ahnung“ von etwas Unheimlichem empfunden: Der Mensch verfällt zusehends einer bösen, unentrinnbaren — weil in seinem Innern waltenden — dunklen Macht.

Die Gestaltengruppierung

Ein solches überwiegendes Interesse für die Nachtseiten der menschlichen Existenz, für den Menschen schlechthin, bedingt auch die Gestaltengruppierung beider Dichter: Wie in bezug auf den Schauplatz der Dichtung, das Nachtreich der menschlichen Seele, so stimmen Hoffmann und Dostojevskij auch hinsichtlich der handelnden Personen im großen und ganzen überein. An erster Stelle stehen bei beiden pathologische Typen, seelisch Kranke, die für einen Arzt ein reiches klinisches Material liefern könnten: Es sind Epileptiker und Kataleptiker, religiös Wahnsinnige und Ekstatiker, Somnambule, und Hysteriker, Alkoholiker, Idioten, Irrsinnige und Phantasten, es sind Eigenbrötler, Träumer und Narren, weltfremde Studenten, Künstler: Dichter, Musiker und Maler, es sind Philosophen und Fanatiker, ferner Verbrecher — Besessene, Mörder, Infernale und Verführer. — Ganze Familien und Gesellschaftsschichten werden von dieser dunklen Epidemie der Sünde und des Wahnsinns erfaßt, vom Gift der „Teufelselixiere“ angesteckt.

In engstem Zusammenhang mit dem pathologischen und kriminellen Charakter steht der Typ des Übermenschen, des frech die menschlichen Grenzen durchbrechenden Aufrührers. Die Gestaltung dieses Charakters lag Hoffmann und Dostojevskij besonders am Herzen, denn diese Problemstellung hat beide Denker ihr Leben lang beschäftigt. Hoffmanns Verführer und Künstler-Titane, wie Alban, Medardus, Francesko, Don Juan, die Dostojevskij noch als Jüngling bewundert hatte, weisen auf philosophische Fanatiker und Denker wie Ras-

kol'nikov, Ivan und Stavrogin voraus. Sie alle kennzeichnet ein Drang nach Höherem, der aber oft genug rücksichtslos das einmal vom Selbst gesteckte Ziel verfolgt. Als höherer Typus der menschlichen Rasse glauben sie sich berechtigt zu einer Verachtung der großen Herde der Mittelmenschen: Mit Alban setzen sie sich hochmütig über eine „verjährt Ammenmoral“ hinweg, mit Ivan halten sie „alles für erlaubt“. Es ist die Idee des Verbrechens als „Wille zur Macht“, als Ausdruck der unendlichen Selbstheit, der eigenmächtigen Persönlichkeit, auf deren Erhöhung hin alles zugespitzt ist. — Neben einer solchen Grausamkeit und Härte weisen diese Menschen aber auch oft eine erstaunliche Weichheit und Zartheit des Empfindens auf: die Kehrseite des erzwungenen Übermenschlichen. So sind Widersprüche und extreme Gegensätze, eine unheilbare Zerrissenheit sowohl für Hoffmanns Titane als auch für Dostojevskijs Übermenschen kennzeichnend. Dementsprechend werden diese ruchlosen, prometheischen Himmelsstürmer auch meist von der höchsten Macht, die sie sich selbst zusprechen, zermalmt, d. h. sie zerstören durch ihren absoluten Anspruch, Gott selbst zu sein, gerade ihren innersten gottähnlichen Kern und liefern sich damit dem Verderben aus. Von diesem Gesichtspunkt aus könnte man viele von Hoffmanns Werken wie Dostojevskijs ersten großen Roman auch „Schuld und Sühne“ nennen — oder noch näher dem russischen Original als „Verbrechen und Strafe“³ bezeichnen.

Auf ihrem dunklen und verbrecherischen Weg werden Dostojevskijs und Hoffmanns zerrissene, suchende und irrende, sich autlehnende und am Zerfall leidende Prometheus-Gestalten meist von einem hellen Schutzengel geleitet: Es ist Hoffmanns „ewige Geliebte“, Dostojevskijs „Frau reinen Herzens“, die Milde, Sanftmütige, zugleich aber auch innerlich Starke, Gefestigte, die das Leid für und um den geliebten Menschen auf sich nimmt, die kraft ihres geläuterten und verklärten Wesens die eingeborene, wenn auch oft verschüttete, göttliche Natur im Menschen zu erwecken und zu entwickeln weiß. Hoffmanns Aurelie und Julia, Donna Anna und Felizitas, Dostojevskijs Sonja Marmeladova und Sonja, Versilovs Gattin, sind solche im stillen wirkende, behütende, lichte Frauenwesen. Denn Hoffmann und Dostojevskij erahnten beide im Menschen neben der grauenvollen Verfallenheit an die Sünde, an das Dunkle, den Grund, auch — und damit unlösbar verbunden — eine tiefe ewige Sehnsucht nach Erlösung: das göttliche, lichte, befreiende Prinzip neben dem finstern, fesselnden Joch des Satans.

Dementsprechend stehen den gestaltgewordenen positiven Wesen verkörperte negative Gewalten im Kampf um des Menschen Seele gegenüber: Es sind dies im Gegensatz zu den ausgeglichenen, sanftmütigen zarten — die ihrerseits in sich zerrissenen, infernalischen Frauengestalten, die leidenschaftlichen, dämonischen Verführerinnen, die ruhelosen, selbst gehetzten, unerlösten Kreaturen: das feurig lockende und bestrickende, das dämonische Weib. An der Spitze steht bei Hoffmann das „Satansweib Venus“, dann deren empirischer Doppelgänger Euphemia, die Bergkönigin und die Prinzessin Gamaheh, z. T. Hermenegilda und Hedwiga, der Elementargeist Aurora und Giulietta; Hoffmann gegenüber verinnerlicht Dostojevskij diesen Typus Weib, bringt ihn uns menschlich näher: Grušen'ka und Katerina Ivanovna, Nastas'ja Filippovna und Katerina Nikolaevna Achmakova sind nicht nur infernalische Frauengestalten — sie sind selbst zutiefst an ihrer Dämonie leidende, ihre Schönheit durch Leiden erkaufende Menschen. Doch ge-

³ Prestuplenie i nakazanie.

rade die durch Leiden geläuterte und gesühnte Schönheit ist eine faszinierende, unwiderstehliche Gewalt, wie Fürst Myškin bekennt.

So stehen fast sämtliche Menschen Dostojevskijs und Hoffmanns zwischen zwei entgegengesetzten geliebten Wesen: Bei allen läßt sich dasselbe verhängnisvolle Schwanken zwischen den zwei Polen ihrer Liebe beobachten. Aleša und Versilov, Myškin, Dmitrij und Stavrogin sind zweien Frauen gleichermaßen hörig, auch Nastas'ja Filippovna, Lisa, Grušen'ka und Katerina Ivanovna leiden am gleichen Dualismus der Liebe. Ein nicht weniger hervorstechender Zug ist die „Doppelliebe“ in Hoffmanns Schaffen: Es gibt kaum ein Werk, das dieser Zerrissenheit in der oder jener Form nicht künstlerische Gestalt verliehen hätte. Medardus, Hermenegilda, Traugott und Natalie, Anselmus, Candida und Elis Fröbom, Giacinta und Giglio, Peregrinus, Baron Theodor von S. und Viktor, Kreisler und Nathanael, Marie und Angelika, Erasmus, Mathilde und Eugenius — sie alle sind in ihrem Liebeserleben, das häufig eine empirische und eine transzendente Sphäre umfaßt, zerspalten.

Im Gegensatz zum Prometheus-Typ des Übermenschen und der dämonischen Frauenfigur steht eine weitere Gestalt, die Dostojevskij und Hoffmann zwar beide nur an der Peripherie gestreift haben: Es ist der kleine, verschüchterte Beamte, der „erniedrigte und beleidigte“, zu kurz gekommene Mensch. Dostojevskij hat sich vorwiegend in der ersten Hälfte seines Schaffens mit ihm befaßt (Goljadkin, Makar Devuškin); bei Hoffmann kommt dieser Figur eine noch weniger bedeutende Rolle zu: Im Zentrum der Dichtung steht sie eigentlich nur in der „Brautwahl“ (Kanzleisekretär Tusmann).

Um das Bild der Gestaltenanalogie bei Hoffmann und Dostojevskij zu vervollständigen, muß man neben den pathologischen und kriminellen Typen, den Übermenschen, den sanftmütigen und den dämonischen Frauengestalten, neben den kleinen, unscheinbaren Beamten auch noch die abgeklärten Greise, meist weise Klostergeistliche, erwähnen: den Abt Leonardus und den Abt Chrysostomus bei Hoffmann, den Starec Zosima, Makar Ivanovič und den Vater Tichon bei Dostojevskij. Erst sie vermögen letzten Endes den Dualismus, welcher mehr oder weniger das Sein aller Geschöpfe Hoffmanns und Dostojevskijs bestimmt, zu überwinden, die Schrecken des Jenseitigen, den Doppelgänger, zu bannen. — Die Lösung, die sie für den ungefestigten, schwankenden, allen Winden preisgegebenen Menschen sehen, liegt jedoch nicht, wie man erwarten könnte, in einer Abwendung von der Welt — im Gegenteil: Wie Leonardus Franz-Medard, so schickt Zosima Aleša aus dem Kloster hinaus in die Welt, damit er daselbst ein „weltliches Noviziat“ auf sich nehme, damit er in Wirren und Leiden, in Irrungen und Ausschweifungen, in ständigem Fallen und Sichwiederaufrichten zu seinem wahren, eigentlichen Ich sich durchringe, damit er, allen Prüfungen ausgesetzt, inmitten der Versuchungen der brodelnden, vulkanischen Welt gestählt werde und in langsamem Prozeß von selbst zu einer inneren Läuterung heranreife. Nichts soll diesen „weltlichen Novizen“ auf dem Wege der Individuation erspart bleiben. — Die Ähnlichkeit der beiden Situationen der Entlassung aus dem Kloster ist erstaunlich. Übrigens lassen auch Vater Tichon Stavrogin sowie Chrysostomus Kreisler wieder in die Stürme des weltlichen Lebens hinaustreten aller Doppelgänger und Teufel, aller dämonischen Verführerinnen und Gespenster unerschrocken: Jeder Mensch hat den ihm vorgeschriebenen Weg bis an sein Ende zu gehen, für einen jeden erfüllen die ihm in seinem „weltlichen Noviziat“ begegnenden Gestalten eine bestimmte Funktion: werden zu gleichgerichteten oder

entgegengesetzten, zu verfolgenden oder flüchtenden, zu aufrüttelnden, erschreckenden oder tröstenden, zu göttlichen oder satanischen Doppelgängern: Sie fördern die Katharsis oder aber verhelfen dem Grund zum Durchbruch.

Die Erzähltechnik: Vermischung romantischer Phantastik mit „bürgerlichem“ Realismus

Hat man bereits das „Wo“ innerhalb des Dualismus, gleichsam den Schauplatz der Dichtung als Nachtreich der menschlichen Seele bei beiden Dichtern weitgehend identisch gefunden, hat man das „Wer“, d. h. gewissermaßen das „Personenensemble“, fixiert und ebenfalls eine Übereinstimmung der Hauptzüge festgestellt, so bleibt nun noch das „Wie“ zu untersuchen, die Erzähltechnik Hoffmanns und Dostojewskijs gegeneinander abzuwägen.

Stellt schon jedes Kunstwerk eine Synthese von Phantasie und Wirklichkeit, von „Dichtung und Wahrheit“ dar, so gilt dies in ganz besonderem Maße für die magischen Realisten Hoffmann und Dostojewskij⁴. An bestimmten Beispielen, vorwiegend jedoch in den früheren Werken, den „Elixieren“, den Mythen und Märchen, den Künstlernovellen und z. T. auch im „Kater Murr“ hat man bei Hoffmann immer wieder das gleiche Ineinanderweben von „bürgerlichem“ Realismus und transzendenten Phantasmagorien beobachtet. Dieselbe Zwielficht-Technik stellen wir bei Dostojewskij fest, und zwar insbesondere ebenfalls in seinem Frühwerk, dem „Doppelgänger“, in gewissen Situationen der „Erniedrigten und Beleidigten“, vorwiegend in den „Petersburger Träumen in Prosa und in Versen“, in den mit grauenvollem Realismus geschilderten phantastischen Kauschmars Raskol'nikovs; in der zweiten Hälfte von Dostojewskijs Schaffen, d. h. in seinen großen Romanen, tritt, wie auch gegen Ende von Hoffmanns Entwicklung, diese Tendenz etwas zurück. Scharf ausgeprägt bleibt sie hauptsächlich in den Alpträumen der Helden, in den Doppelgängerbegegnungen — den Teufelerscheinungen Ivans und Stavrogins. — Im allgemeinen läßt sich sagen, daß die rein wunderbare, märchenhafte Phantastik bei Dostojewskij weniger stark ausgeprägt ist als bei Hoffmann, da Dostojewskijs Erscheinungen fast durchweg psychologisch begründbar sind und meist halluzinatorischen Charakter tragen. Auch bei Hoffmann kann man die Märchen- und Mythenwelt bis zu einem gewissen Grade auf diese Weise auslegen, doch betont Dostojewskij stärker das Irrationale der menschlichen Psyche, wogegen Hoffmann das Phantastische des Kosmos mehr hervorhebt. Jedoch handelt es sich dabei nur um Nuancen ein und derselben Kunstrichtung des magischen Realismus. — Es erübrigt sich, hier näher darauf einzugehen, da dieses Stilmittel als hervorstechender Zug beider Dichter an Ort und Stelle eingehend untersucht worden ist.

In Zusammenhang mit der dualistischen Erzähltechnik, d. h. dem magischen Realismus, steht der scheinbare Gegensatz, welcher in einer höchst bewußten Gestaltung des Unbewußten liegt. Hoffmann und Dostojewskij sind beide in stärkstem Grade analytische Dichter: Obwohl sie sich beide in erster Linie für

⁴ Dabei bin ich mir natürlich bewußt, daß es solcher magischen Realisten in der Weltliteratur noch weitere gibt: so vor allem Gogol' — Vermittler zwischen Hoffmann und Dostojewskij —, so Balzac, z. T. Dickens, Poe, Kafka usw. Hoffmann war zweifellos einer der ersten in dieser Kunstrichtung, auch Gogol' und Dostojewskij standen weitgehend allein da in ihren Bestrebungen. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts aber begann der magische Realismus allmählich um sich zu greifen und immer tiefere Wurzeln zu fassen.

die unbewußten Nachtschichten der Seele interessieren, gehen sie in ihrem Schaffen doch vorwiegend bewußt, ja analytisch vor. Sie zergliedern die menschliche Seele in bewußte und unbewußte Teilseelen, die letztgenannten trachten sie so weit als möglich ins Bewußtsein zu ziehen und auf diese Weise das Unfaßliche faßbar zu machen. Das Magische, Phantastische und Irrationale ist der Hauptbereich, mit dem sie sich auseinandersetzen, doch gerade dieses Wunderbare, Metaphysische und Transzendente suchen sie durch realistische, physische Mittel darzustellen, durch Symbole dem menschlichen Geist greifbar zu machen. Trotz der Gefühlssphäre, welche das Untersuchungsfeld beider Dichter darstellt, ist daher bei Hoffmann wie bei Dostojewskij ein scharf sondernder und scheidender Verstand am Werke — eine *contradictio in se*, die aus dem allgemeinen Dualismus der beiden Dichter erklärbar ist.

Ein solches analytisches, bewußtes Vorgehen in der Gestaltung des Unbewußten, des Phantastischen und Irrationalen verbaut den Weg zur Lyrik, die im Gegensatz zur bewußten Gestaltung des Unbewußten oft eine bewußtlose Gestaltung des Bewußten, Realistischen, Handgreiflichen und Diesseitigen darstellt (z. B. lyrische Naturschilderungen oder Dinggedichte). Dem gegenüber sind Dostojewskij und Hoffmann höchst unlyrische Dichter, ihre Schöpfungen sind von poetischem Schwung, von prophetischem Pathos, von eindringlicher, faszinierender, visionärer Magie getragen, sie sind überwältigend in ihrem Gehalt, in der Prägnanz ihrer Aussage, in der erregenden Geballtheit und lapidaren Wucht ihrer Spannungsdimension — doch lyrische Elemente würde man darin vergeblich suchen. Daher ist auch ein lyrisches Innewohnen in der Natur, welche ja eines der Hauptgebiete der Lyrik darstellt, beiden fremd. — Beide Dichter sind Großstadt-Menschen, Dostojewskij überhaupt der erste große russische Dichter der Großstadt. Bei beiden steht auch der Mensch, und zwar der moderne Großstadt-Mensch, im absoluten Zentrum der Interessensphäre⁵; ihm allein kommt Eigenwert zu, alles wird in sein seelisches Erleben eingeordnet, alles auch von diesem Gesichtspunkt aus beleuchtet. Deshalb ist die Natur, wo sie überhaupt eine Rolle spielt — bei Hoffmann noch häufiger als bei Dostojewskij —, lediglich Funktion dieses seelischen Geschehens.

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß ein großer Teil der Welt Dostojewskijs im Keim bereits bei Hoffmann vorgebildet ist. Das Muster, das Kanevas sozusagen für die Psychologie seiner zahllosen Doppelgänger fand Dostojewskij bereits beim deutschen Romantiker angedeutet. — Nicht zufällig sind die ersten literarischen Vorbilder und Lehrer des Zöglings der Militäringenieurschule Gogol⁶ und Balzac⁷; hinter beiden steht Hoffmann, dessen Werk Dostojewskij auch unmittelbar stark beeindruckt hatte, den der russische Dichter noch als Jüngling zu seinem Abgott erkor. — Vom „Doppelgänger“ bis zu den „Brüdern Karamazov“ verlassen Dostojewskij Hoffmanns Gestalten und Phantome nicht, bleibt die Erinnerung an den deutschen Romantiker lebendig.

Nicht ohne Interesse ist in dieser Hinsicht die Tatsache, daß Dostojewskijs „Doppelgänger“ erstmals in denselben „*Otečestvennye zapiski*“ („Vaterländische

⁵ Deshalb mögen auch Dostojewskij und Hoffmann gerade uns heutige Menschen so unmittelbar nah ansprechen.

⁶ Šinel', *Zapiski sumasšedšego, Nos, Portret*.

⁷ Das Chagrinleder.

Annalen“) veröffentlicht worden ist, die zwei Jahre vorher (1844) Hoffmanns „Klein Zaches“, vier Jahre zuvor (1842) „Meister Floh“ publiziert hatten⁸. Die geistige Richtung der Zeitschrift ist durch diese drei Werke zur Genüge charakterisiert.

⁸ Vgl. dazu L. P. GROSSMAN: Gofman, Bal'zak i Dostoevskij. Sofija (1914) Nr. 5. S. 87-96 (Zit. S. 91).

2. Die trennenden Charakterzüge

Hat man das Übereinstimmende, sozusagen die gemeinsame Grundlage, bei Hoffmann und Dostojewskij festgestellt: hat man vor allem den beiden eigenen Dualismus, die daraus sich ergebende Existenzangst, die bisweilen bis zum Nihilismus führen kann, das gemeinsame Interesse für die Nachtseiten der menschlichen Seele, das übereinstimmende „Personenensemble“ und die gleiche dualistische Erzähltechnik fixiert, so fragt es sich nun, wo die Grenzen dieser Gemeinsamkeit liegen, inwiefern sich die beiden Dichter voneinander unterscheiden, wo ihre individuelle Stärke und Schwäche zu suchen ist.

Was hat Dostojewskij aus dem deutschen Märchenlande auf den russischen Boden verpflanzt, wie hat er es in verändertem Geistes-Klima aufsprießen lassen? Zunächst hat er entsprechend seiner Zeit und den ihm eigenen Charakteranlagen die allzukrassen Effekte der Romantik verfeinert und sublimiert; das Märchen- und Zauberreich der raffinierten deutschen Romantik wird durch das tragische Bewußtsein einer andern Epoche, einer andern Kultur, vertieft: Es wächst zum furchtbaren Reich der „Karamazovščina“ heran. Hoffmanns Teufel werden zu Dostojewskijs Dämonen.

Die Psychologie

Dieser Wandel äußert sich in erster Linie in einer bedeutend moderneren Auffassung der Psychologie. War nämlich das psychologische Moment bei Hoffmann bereits als wichtiger Faktor vorhanden, so wächst es bei Dostojewskij ins Unermeßliche an. Die Schilderung des menschlichen Seelenlebens ist beim russischen Dichter einerseits realistischer und zugleich raffiniert verfeinerter, anderseits viel mehr getragen von einem vollen verantwortungsbewußten Ernst, der keine Ausweichmöglichkeit in den befreienden Humor oder in die Märchenidylle kennt.

Dostojewskij betont Hoffmann gegenüber stärker das irrationale, unvernünftige, ja aller Logik, aller ausgeklügelten Maßstäbe spottende Element der menschlichen Psyche; in dieser Hinsicht wäre seine Kunst nicht eine „psychologische“, sondern eine „psycho-alogische“ zu nennen. Seine Helden handeln nicht nach den allgemeinen, üblichen, durchschnittlichen Gesetzen der menschlichen Vernunft, vielmehr meist im Gegensatz zu ihrem Wollen, Denken und Fühlen, was auch die Spaltung ihrer Persönlichkeit in Wille und Tat bedingt. Dostojewskijs Mensch handelt in der Regel nicht zu seinem Vorteil, sondern oft zu seinem schlimmsten Nachteil, und zwar nicht infolge eines Irrtums, vielmehr in vollem Bewußtsein seines Unterganges. Dostojewskijs Mensch „liebt das Chaos und die Zerstörung“, ja die Selbstzerstörung liebt er am allermeisten, denn einen Hauptzug seines Charakters bildet die Wollust der Selbstquälerei und der Selbsterniedrigung — des Masochismus schlechthin.

Darin liegt ein wichtiger Unterschied zu Hoffmanns Gestalten, welchen in romantisch-emphatischem Drange das Gefühl zwar auch das Alpha und Omega ihrer Existenz bedeutet, welche die Vernunft wohl häufig verachten und verneinen, die jedoch gerade in ihrem Gefühlsleben eine gewisse Konsequenz und Logik bewahren: Bewußte Selbstzerstörung, Masochismus in seiner äußersten

* D. 3, 2. Teil, 96 (Zapiski iz podpol'ja).

Auswirkung, wie wir ihn bei Dostojewskij antreffen, ist ihnen ebenso wesensfremd wie der Rationalismus des Bürgers.

Dostojewskij steht in dieser Beziehung dem Empfinden des heutigen Menschen bedeutend näher: Hat schon Hoffmann begonnen, die unterirdischen Schichten der menschlichen Seele aufzureißen, so vollendet Dostojewskij diesen Prozeß; stand Hoffmann schon über dem schwindelnden Abgrund des Daseins in der Dimension Gott-Mensch-Satan, so stürzt sich doch erst Dostojewskij in die Tiefe, um auf den Grund des Chaos vorzudringen.

Das Irrlicht der Skurrilität

Ein solcher Unterschied in der Auffassung der menschlichen Seele läßt sich z. T. dadurch erklären, daß bei Hoffmann die Realität des tragischen Urgrundes sehr häufig überbaut ist durch romantische Zwischenschichten wie Phantasie, Mythos, Magie, Mystik und Kabbalistik. Hoffmann öffnet oft nur augenblickweise die Spalte des Abgrundes, läßt den Leser nur flüchtig hineinblicken, um alsbald einen Schleier von Symbolik oder Allegorie darüberzubreiten oder aber in launischem Spiel die ganze Illusion der Dichtung zu zerstören. Läßt Hoffmann einmal das Tragische als reinen Strahl des Jenseitigen aufblitzen, so liebt er es, sogleich in ironischer Wendung den eben erweckten ernstesten Eindruck wieder zu verflüchtigen und die imaginäre Welt des Kunstwerkes mit einem grotesken, schrullig-bizarren Einfall zu durchbrechen. Eine solche Leichtigkeit des funkensprühenden Witzes widerspricht der schwerblütigen Art des Russen. Das Hoffmannsche Irrlicht der Skurrilität aber geistert durch sämtliche Werke des deutschen Romantikers, es mystifiziert den Helden, den Leser, den Autor selbst und löst im gegebenen Moment mutwillig und elegant die geballte Spannung in befreiendes Lachen auf. Wie man gesehen hat, gilt dies in erster Linie für Hoffmanns Spätwerke. „Die Elixiere“, „Die Bergwerke“, „Der Magnetiseur“ und „Der Sandmann“ dagegen stehen in ihrem tiefen Ernst, in ihrer tragischen Tonart dem Weltempfinden Dostojewskijs viel näher. — Im Gegensatz dazu atmen „Prinzessin Brambilla“, „Meister Floh“ und „Kater Murr“ die ätherische Luft der romantischen Ironie, welche die Existenz des Menschen aus der Weltschau des tragischen Dualismus über das eigene Ich in die Sphäre des erlösenden Humors, der Kunst und der Phantasie emporträgt.

Der Weg zur Lösung des Dualismus

Damit wären wir beim entscheidenden Faktor angelangt, der erst eine scharfe Trennungslinie zwischen Hoffmanns und Dostojewskijs Werk ziehen läßt. Die bisher besprochenen Unterschiede im Rahmen des Dualismus waren nämlich mehr quantitativer als qualitativer Art: Dostojewskij neigt zu einer vertiefteren, moderneren Psychologie in der Auffassung des Menschen, Hoffmann zu einer romantisch-phantastischeren Schau des Wunderbaren; dies sind jedoch nur Kategorien, verschiedene Potenzen ein und derselben Basis. Erst wo es sich um eine Überwindung des Dualismus handelt, wo Hoffmann und Dostojewskij die beiden gemeinsame Ebene des Dualismus zu verlassen trachten, erst da werden die entgegengesetzten Bestrebungen beider Dichter in vollem Ausmaß sichtbar.

Im jeweiligen Schlußkapitel zur Analyse der Werke von Hoffmann und Dostojewskij sind die positiven Möglichkeiten, die jeder Dichter seiner indivi-

duellen Charakteranlage entsprechend als Lösung des Dualismus anstrebte, ausführlich dargelegt worden (zur Gegensätzlichkeit des „Erlösungslogos“ vgl. insbes. S. 197, 198, 200, 201). Zusammenfassend sei hier nochmals der Hauptunterschied hervorgehoben: Während sich für Dostojevskij der Glaube, die christliche Religion, eine Religion der Alliebe und des Allverzeihens, als das Prinzip der Erlösung, der Versöhnung aller Gegensätze darstellte, strebte Hoffmann eine Art kosmische Sphärenharmonie an: Sein Ideal ist das „goldene Zeitalter“, aber kein christliches, vielmehr ein säkularisiertes Paradies. Sein Ideal ist die Harmonie in der Kunst, in der Musik — die Märchenidylle, der Mythos. Als Wege zu diesem höchsten Ziel dienen dem Romantiker die Sehnsucht und die Künstlerliebe, vor allem aber der befreiende und erlösende Humor.

Doch diese höchste überirdische Harmonie, die den beiden großen Dualisten als Ideal vorschwebte, bleibt in der diesseitig begrenzten, zerrissenen, durch den Dualismus bedingten Wirklichkeit letzten Endes, wie alle absoluten Werte, immer nur ersehntes Ziel: Ewig unerreichbar, ist sie ein in die Höhe weisender Leitstern, der dem Menschen, dem ewig Suchenden und Irrenden, in die Welt jenseits der Dinge voranleuchtet. — In der irdisch gebundenen Existenz aber bleibt als letzter unauflöslicher Rest: das Leiden — das Leiden an der Disharmonie der Welt, das Leiden am eigenen Ich. Aus diesem Leiden schöpft der Künstler seine eigentliche Kraft. Das Leiden adelt ihn, es verleiht ihm die tragische Weihe des Märtyrers. Dieses Leiden, dem der Mensch überwältigt und fassungslos gegenübersteht — der Künstler verklärt es in seinem Werk.

Bibliographie¹

Abkürzungen der zitierten Ausgaben

- D. Dostoevskij F. M.: Polnoe sobranie sočinenij. Izd. A. F. Marksa. St. Petersburg 1894 ff.
D.-Br. Dostoevskij F. M.: Pis'ma. Pod red. A. S. Dolinina. Bd. 1-3, Moskau-Leningrad 1928 ff. Bd. 4, Moskau-Leningrad 1959.
G. Gogol' N. V.: Sočinenija. Red. N. S. Tichonravova. Izd. A. F. Marksa. St. Petersburg 1896 ff.
H. Hoffmann E. T. A.: Werke in 15 Teilen. Hrsg. G. Ellinger. Berlin-Leipzig-Wien-Stuttgart o. J.

Die erste Ziffer bezeichnet jeweils den Band, die folgenden die Seitenzahlen.

1. Dostojevskijs Werke

- Dostoevskij F. M.: Ispoved' Stavrogina. München 1922.
– Peterburgskaja Letopis'. (Iz neizdannyh proizvedenij. S predisloviem V. Nečaevoj.) Berlin 1922.
Dostojevski F. M.: Petersburger Träume. München 1923.
Dostoevskij F. M.: Polnoe sobranie sočinenij v 14 t. Jub. 6. izd. St. Petersburg 1906.
– Polnoe sobranie sočinenij v 16 t. Krit. biogr. očerk V. Rozanova. Paris 1946 ff.
– Sobranie sočinenij v 10 t. Pod red. L. P. Grossmana. Moskau 1957/58.
Dostoevskij F. M. (1821–1881). Moskau-Leningrad o. J. (Russkie memuary, dnevniki, pis'ma i materialy. Pod obščej red. V. I. Nevskogo).
– Biografija, pis'ma i zametki iz zapisnoj knižki F. M. D'go. St. Petersburg 1883.
– Materialy i issledovanija. Pod red. A. S. Dolinina. Leningrad 1935.
Materialiensammlung. Hrsg. R. Fülöp-Miller und Fr. Eckstein. Bd. 1-3, München 1926–1928–1929.
Bd. 1, Der unbekannte Dostojevski.
Bd. 2, Brief zum „Idioten“. Raskolnikoffs Tagebuch.
Bd. 3, Die Urgestalt der „Brüder Karamasoff“.
Pis'ma F. M. D'go k žene. Obščaja red. V. Pereverzovoj. Moskau 1926.
Rukopisi i perepiska D'go. Bjuleten' rukopisnogo otdela Puškinskogo doma, Moskau-Leningrad, 7 (1957).

2. Hoffmanns Werke

- Aus Hoffmanns Leben und Nachlaß. Hrsg. J. Ed. Hitzig. Berlin 1823.
E. T. A. Hoffmann im persönlichen und brieflichen Verkehr. 2 Bde. Dokumente. Hrsg. H. v. Müller. Berlin 1912.
Hoffmann E. T. A.: Dichtungen und Schriften sowie Briefe und Tagebücher. Gesamtausgabe in 15 Bden. Hrsg. W. Harich. Weimar 1924.
– Historisch kritische Gesamtausgabe von C. G. v. Maassen. (Unvollendet.) Bd. 1-4, München 1908 ff. Bd. 8, München 1925.
– Sämtliche Werke. Serapions-Ausgabe. Hrsg. L. Hirschberg. Berlin 1922.
– Sämtliche Werke in 15 Bden. Hrsg. Ed. Grisebach. Leipzig 1907.
– Tagebücher und literarische Entwürfe. Hrsg. H. v. Müller. Berlin 1915.
Unbekannte E. T. A. H'-Briefe. Mitgeteilt v. Fr. Schnapp, Berliner Tageblatt (1928) Nr. 373.

¹ In dieser Bibliographie werden in erster Linie die zur vorliegenden Arbeit benützten Werke angeführt, doch außerdem auch noch andere Werke, die in innerem Zusammenhang mit dem Problem stehen, jedoch aus verschiedenen Gründen für die Arbeit nicht beigezogen werden konnten.

3. Literatur über Dostojewskij

- Annenskij J.: Vin'etka na seroj bumage. K „Dvojniku“ Dostoevskogo. Dostoevskij do katorgi. In: Kniga otrazenij. St. Petersburg 1906.
- Astrow W.: Seelenwende. Die Geisteskämpfe der Neuzeit im Spiegel der russischen Literatur. Freiburg i. Br. o. J. (S. 419–542: Dostojewski.)
- Avanesov R. I.: Dostoevskij v rabote nad Dvojnikom. In: Tvorčeskaja istorija. Issledovanija po ruskoj literature. Red. N. K. Piksanova. Moskau 1927.
- Bachtin M.: Problemy poetiki Dostoevskogo. Moskau 1963.
- Bahr H.: F. M. Dostojewski. Drei Essays von H. Bahr, D. Mereschkowski, O. J. Bierbaum. München 1914.
- Bem A. L.: Dostoevskij. Psichoanalitičeskie etjudy. Berlin 1938.
- „Faust“ v tvorčestve Dostoevskogo. Zapiski Naučno-Issled. Ob“ed., Prag, 5 (1937).
- Gogol' i Dostoevskij. In: O Dostoevskom. Sbornik statej pod red. A. L. Bema. Bd. 3, Prag 1936.
- K voprosu o vlijanii Gogolja na Dostoevskogo. Slavia 7 (1928/29) 63–86.
- Das Schuldproblem im künstlerischen Schaffen von Dostojewskij. ZslPh 12 (1935) 251.
- „Šinel“ Gogolja i „Bednye ljudi“ Dostoevskogo. Annalen der Russischen Historischen Gesellschaft in Prag 1 (1927) 47–56.
- U istokov tvorčestva Dostoevskogo. Prag 1936.
- S. O Dostoevskom. Sbornik statej pod red. A. L. B'a.
- Bercovici L.: Dostoevsky. Etude de psychopathologie. Thèse Paris 1933.
- Berdjaev N.: Mirosozercanie Dostoevskogo. Prag 1923.
- Dr: Die Weltanschauung Dostojewskis. München 1925.
- Bibliografičeskij ukazatel' sočinenij i proizvedenij iskusstva, odnosjaščichsja k žizni i dejatel'nosti F. M. Dostoevskogo, sobrannyh v „Muzeje pamjati F. M. Dostoevskogo“ v Moskovskom Istoričeskom Muzeje Imeni Imp. Aleksandra III. 1846–1903. Sostavila A. Dostoevskaja. St. Petersburg 1906.
- Bicilli P.: K voprosu o vnutrennej forme romana Dostoevskogo. (Priloženija: „Dvojaški“ i „dva“ u Dostoevskogo i u Gogolja.) Godišnik na Sofijskija Universitet 42 (1945/46) 1–72.
- Počemu Dostoevskij ne napisal „Žitija velikogo grešnika“. In: O Dostoevskom. Sbornik statej pod red. A. L. Bema. Bd. 2, Prag 1933.
- Bierbaum O. J.: S. Bahr H.
- Borščevskij S.: Ščedrin i Dostoevskij. Istorija ich ideal'noj bor'by. Moskau 1956.
- Bruhn W.: Dostojewski und der Kulturpessimismus der Gegenwart. Frankfurt a. M. 1929.
- Bulgakov A.: Tolstoj i Dostoevskij. St. Petersburg 1910.
- Cejtlin A.: Povesti o bednom činovnike Dostoevskogo. (K istorii odnogo sjužeta.) Moskau 1923.
- Cich V. F.: Dostoevskij kak psihopatolog. Russkie Vesti (1884) Nr. 5, 272–318; 6, 825–885.
- Čyževskij D.: Dostojewskij und Nietzsche. Die Lehre von der ewigen Wiederkunft. Bonn 1947.
- Goljadkin – Stavrogin bei Dostojewskij. ZslPh 7 (1930) 358–362.
- K probleme Dvojnika. In: O Dostoevskom. Sbornik statej pod red. A. L. Bema. Bd. 1, Prag 1929.
- Dr: Zum Doppelgängerproblem bei Dostojewskij. Versuch einer philosophischen Interpretation. In: Dostojewskij-Studien. Reichenberg 1931 (Veröffentlichungen der Slavistischen Arbeitsgemeinschaft an der Deutschen Universität in Prag. I. Reihe: Untersuchungen. Heft 8. Hrsg. D. Čyževskij).
- Schiller und die Brüder Karamazov. ZslPh 6 (1929) 1–42.
- S. Dostojewskij-Studien. Hrsg. D. Č'.
- Dempf A.: Die drei Laster. Dostojewskis Tiefenpsychologie. München 1946.
- Doerne M.: Gott und Mensch in Dostojewskis Werk. Göttingen 1950.

- Dolinin A. S.: V tvorčeskoj laboratorii Dostojevskogo. Leningrad 1947.
– S. Dostoevskij F. M. – Stat'i i materialy. Pod red. A. S. D'a.
- Dostojevskaja A. G.: Dnevnik Anny Grigor'evny D'oj 1867 g. Moskau 1928.
– Die Lebenserinnerungen der Gattin Dostojevskis. Hrsg. R. Fülöp-Miller und Fr. Eckstein. München 1929.
- Dostojevskaja A. (L.): F. M. Dostojevski geschildert von seiner Tochter A. Dostojevskaja. Erlenbach-Zürich 1920.
- Dostoevskij. Moskau 1935 (Literaturnoe nasledstvo Nr. 22–24).
- Dostoevskij. Leningrad 1955 (Russkie pisateli o literaturnom trude Nr. 3, 119–186).
– Stat'i i materialy. Pod red. A. S. Dolinina. Bd. 1, Petersburg 1922. Bd. 2, Leningrad 1924.
– v russkoj kritike. Sbornik statej. Moskau 1956.
– v vospominanijach sovremennikov. Sostavil Č. Vetrinskij. Moskau 1912 (Istoriko-literaturnaja biblioteka 7).
- Dostojevskij-Studien. Reichenberg 1931 (Veröffentlichungen der Slavistischen Arbeitsgemeinschaft an der Deutschen Universität in Prag. I. Reihe: Untersuchungen. Heft 8. Hrsg. D. Čyževskij).
- Duckmeier F.: Die Einführung Dostojevskis in Deutschland. Die Funken 3, 22 (1906).
- Durylin: Dostoevskij. Moskau 1928.
- Dvojniki. Priključenija Fedora Strižova. (Posvjaščajetsja F. M. Dostojevskomu.) Iskra (1866) Nr. 12, 159–162; 13, 174; 14, 184.
- Ermilov V.: F. M. Dostoevskij. Moskau 1956.
- Evdokimoff P.: Dostoïevsky et le problème du mal. Lyon 1942.
- Fabian E.: Der Doppelgänger. Ein Dostojevski-Roman. Wien 1948.
- Gafer R.: Bekanntwerden Dostojevskis in Deutschland. Diss. Wien 1925.
- Gerathewohl F.: Dostojevski über Deutschland. Münchner Allgemeine Zeitung (1924) Nr. 212.
- Gerhardt D.: Gogol und Dostojevski in ihrem künstlerischen Verhältnis. Leipzig 1941 (Slawisch-baltische Quellen 10).
- Gesemann G.: Dostojevskij in Deutschland. Slav. Rundschau 3 (1931) 218.
– Der Träumer und der Andere. Ein Kapitel zur vergleichenden Gogol- und Dostojevskijforschung. In: Dostojevskij-Studien. Reichenberg 1931 (Veröffentlichungen der Slavistischen Arbeitsgemeinschaft an der Deutschen Universität in Prag. I. Reihe: Untersuchungen. Heft 8. Hrsg. D. Čyževskij).
- Gide A.: Dostoïevsky. Paris 1923.
Dt: Dostojevski. Stuttgart 1952.
- Glibenko I. I.: Raskol'nikov i Dostoevskij. Pečat' i Revoljucija (1926) Nr. 4, 70–82.
- Grossman L. P.: Dostoevskij na žiznennom puti. Moskau 1928.
– Gofman, Bal'zak i Dostoevskij. Sofija, Moskau (1914) Nr. 5, 87–96.
– Poetika Dostojevskogo. Moskau 1925.
– S. Seminarij po Dostojevskomu. Komment. L. P. G'a.
– S. Tvorčestvo Dostojevskogo. Sbornik pod red. L. P. G'a.
- Gus M.: Idei i obrazy F. M. Dostojevskogo. Moskau 1962.
- Hartwig Th.: Der isolierte Charakter. Zu Dostojevskis Doppelgänger. Wiener Rundschau 3 (1899) 218 f.
- Hauswedell E.: Die Kenntnis von Dostojevski und seinen Werken im deutschen Naturalismus und der Einfluß seines Raskolnikoff auf die Epoche von 1880/85. Diss. München 1924.
- Hueck W.: Dostojevskij, der Psychologe des Irrationalen. Die Literatur (Lit. Echo) 28 (1925/26) 199 f.
- Ivanov V.: Dostoevskij i roman-tragedija. Borozdy i meži, Moskau (1916).
- Iwanow W.: Dostojevskij. Tragödie – Mythos – Mystik. Übers. v. A. Kresling. Tübingen 1932.
- Jackson R.: Dostoevskij's Underground Man in Russian Literature. Den Haag 1958.
- Jaroš K.: Galljucinacija Ivana Karamazova. Južnyj Kraj 19 (1880).
- Jilek H.: Dostojevskis Verhältnis zur westlichen Literatur. Diss. Prag 1926.

- Kampmann Th.: Dostojewski in Deutschland. Universitas-Archiv, Münster i. W., 4, 10 (1931).
- Karsavin L.: Fedor Karamazov kak ideolog ljubvi. Načala. Žurnal Literaturny, Istorii i Obščestvennosti, Petersburg, 1 (1921).
- Neuere Dostojewskij-Literatur. Die Ostkirche, Stuttgart (1927) 101–113.
- Kaus O.: Dostojewski; zur Kritik der Persönlichkeit, ein Versuch. München 1916.
- Die Träume in Dostojewskis Raskolnikoff. Individuum, München, 4 (1926).
- Komarovič V.: Neuere Probleme der Dostojewski-Forschung. ZslPh 10 (1933) 402–428; 11 (1934) 193–236.
- Die Weltanschauung Dostojewskis in der russischen Forschung des letzten Jahrzehnts (1914–1924). ZslPh 3 (1926) 217–228.
- Korab-Brzozowski J.: La controverse autour de la valeur morale de l'oeuvre de Dostoïevsky. Thèse Fribourg (Suisse) 1946.
- Kotljarevskij N.: Tichaja noč'. (Pamjati Dostojevskogo.) Načala. Žurnal Literaturny, Istorii i Obščestvennosti, Petersburg, 1 (1921).
- Literaturnye salony i krugi pervoj poloviny 19-go veka. Hrsg. N. L. Brodskij. Moskau–Leningrad 1930.
- Lucka E.: Dostojewski. Stuttgart–Berlin 1924.
- Dostojewski und der deutsche Geist. Der Hellweg 5 (1925) 17 f.
- Dostojewski und der Teufel. Literarisches Echo 16 (1913).
- Mann Th.: Neue Studien. Stockholm 1948.
- Meer J.: Grundlagen einer psychopathologischen Beurteilung der Persönlichkeit und der Typen Dostojewskis. O. O. 1931.
- Meier-Graefe J.: Dostojewski der Dichter. Berlin 1926.
- Menning S. A.: Problema „Idiota“ Dostojevskogo. Slavia 14, 97 ff.
- Mereschkowski D.: S. Bahr H.
- Tolstoi und Dostojewski. Leben, Schaffen, Religion. Berlin 1919.
- Močul'skij K.: Dostoevskij. Žizn' i tvorčestvo. Paris 1947.
- Neufeld J.: Dostojewski; Skizze zu seiner Psychoanalyse. Imago, Leipzig, 4 (1923).
- Nigg W.: Religiöse Denker. Kierkegaard, Dostojewski, Nietzsche, Van Gogh. Bern–Leipzig 1942.
- Nörtzel K.: Das Leben Dostojewskis. Leipzig 1925.
- Nohl J.: Dostojewski und der psychoanalytische Roman. Neue Zürcher Zeitung (1918) Nr. 676, 686.
- O Dostojevskom. Sbornik statej pod red. A. L. Bema. Bd. 1–3, Prag 1929–1933–1936.
- Osipov N. E.: „Dvojniki. Peterburgskaja poema“ F. M. Dostojevskogo. In: O Dostojevskom. Sbornik statej pod red. A. L. Bema, Bd. 1, Prag 1929.
- Pannwitz R.: Der deutsche Mensch und Dostojewski. Deutsche Allgemeine Zeitung (1921) Nr. 477.
- Passage Ch. E.: Dostoevski the Adapter. A Study in Dostoevski's Use of the Tales of Hoffmann. Chapel Hill, Univ. of N. Carolina Pr. 1954 (Studies in comparative literature 10).
- The Russian Hoffmannists. Den Haag 1963 (Slavistic Printings and Reprintings 35).
- Persky S.: La vie et l'oeuvre de Dostoïevsky. Paris 1924.
- Pogodin A.: „Idiot“ Dostojevskogo i „Kaliste“ De Šarr'era. Belgrad 1930.
- Praxmarer K.: Idee und Wirklichkeit. Dostojewskij, Rußland und wir. Berlin 1932.
- Prohaska D.: F. M. Dostojewski. Zagreb 1921.
- Dvojniki Dostojevskoga. Čas. p. mod. fil. 6 (1921) 204, 271.
- Rachmanowa A.: Das Leben eines großen Sünders. Ein Dostojewski-Roman. 2 Bde. Einsiedeln–Zürich 1947.
- Rehm W.: Eine Studie zur dichterischen Gestaltung des Unglaubens bei Jean Paul und Dostojewski. Experimentum medietatis. München 1947.
- Romein J. M.: Dostojewski in de Westersche Critiek. Haarlem 1924.
- Rosanow W.: Dostojewski und seine Legende vom Großinquisitor. Zur Analyse der Dostojewskischen Weltanschauung. Berlin 1924.

- Rozental' T. K.: Stradanje i tvorčestvo Dostoevskogo. Psihogenetičeskoe issledovanie. Voprosy izučeniija i vospitanija ličnosti. (1919) Nr. 1, 88–107.
- Rychner M.: Dostojewski und der Westen. Neue Schweizer Rundschau 19 (1926) 508 f.
- Schestow L.: Dostojewski und Nietzsche. Philosophie der Tragödie. Berlin 1931.
- Šklovskij V.: Za i protiv. Zapiski o Dostoevskom. Moskau 1957.
- Schleich C.: Wiederkehrende Typen bei Dostojewski. Diss. München 1922.
- Schubart W.: Dostojewski und Nietzsche. Luzern 1939.
- Seduro V.: Dostoevskovedenie v SSSR. München 1955.
- Seminarij po Dostoevskomu. Komment. L. P. Grossmana. Moskau 1922.
- Simmons E. J.: Dostoevskij, the making of a novelist. London 1950.
- Slonim M.: Tri ljubvi Dostoevskogo. New York 1953.
- Sochaczewer H.: Neue Dostojewski Literatur. Berliner Tageblatt (1920) Lit. Beilage 394.
- Solowjow W.: Drei Reden zum Andenken Dostojewskis. Stuttgart 1922.
- Soyka O.: Dostojewskijs Menschen. Wiener Sonntags- und Montags-Zeitung (1908) Nr. 18.
- Steinberg A. S.: Die Idee der Freiheit. Dostojewskij-Buch. Luzern 1936.
- Steinbüchel Th.: F. M. Dostojewski; sein Bildnis vom Menschen und Christen. Fünf Vorträge. Düsseldorf 1947.
- Stepun F.: Dostojewskij. Weltschau und Weltanschauung. Heidelberg 1950.
- Strasser Ch.: F. M. Dostojewski. Eine psychologische Studie. Bern–Leipzig 1921.
- Suslova P.: Dnevnik. Moskau 1928.
- Thiess F.: Dostojewski in Deutschland. Eckart 2 (1925/26) 136 f.
- Thurneysen Ed.: Dostoïevsky ou les confins de l'homme. Paris 1934.
- Dt: Dostojewski. 3. Aufl. München 1925.
- Der Tod des Dichters Dostojewski. Die Beerdigung Dostojewskis. St. Petersburger Zeitung (1881) Nr. 32, 34: 1. und 3. Febr.
- Troyat H.: Dostoïevsky; l'homme et son oeuvre. Paris 1940.
- Tšchish W. V.: Die Verbrechertypen in Dostojewskijs Schriften. Die Umschau 5, 49 (1901).
- Tšchiževskij D.: S. Čyževskij D.
- Turrian M.: Dostojewski und Franz Werfel. Vom östlichen zum westlichen Denken. Diss. Bern 1950.
- Tvorčestvo Dostoevskogo. Sbornik pod red. L. P. Grossmana. Odessa 1921.
- Tynjanov. Ju.: Dostoevskij i Gogol'. K teorii parodii. Petersburg 1921.
- Überblick über das Schrifttum der Jahre 1925/30. ZsIph 10 (1933) 402 f.
- Vinogradov V.: Evoljucija ruskogo naturalizma. Gogol' i Dostoevskij. Leningrad 1929.
- Vološin G.: Prostranstvo i vremena u Dostoevskogo. Slavia 12 (1933/34) 162–172.
- Volynskij A. L.: Dostoevskij. St. Petersburg 1909.
- Wolynskij A. L.: Das Reich der Karamasoff. München 1920.
- Wuest C.: Überblick über die Dostojewskij-Literatur. Neue Züricher Zeitung (1917) Nr. 165.
- Zajdman M.: F. M. Dostoevskij v zapadnoj literature. Odessa 1911.
- Zen'kovskij V. V.: Gogol' i Dostoevskij. In: O Dostoevskom. Sbornik statej pod red. A. L. Bema. Bd. 1, Prag 1929.
- Zweig St.: Baumeister der Welt. Versuch einer Typologie des Geistes. Bd. 1, Drei Meister. Balzac, Dickens, Dostojewski. Leipzig 1929.

4. Literatur über Hoffmann

- Barine A. de: Névroses. Hoffmann – Quincey – Edgar Poe – G. de Nerval. Paris 1898.
- Bergengruen W.: E. T. A. Hoffmann. Stuttgart 1948.
- Bollnow O. Fr.: Der „Goldne Topf“ und die Naturphilosophie der Romantik. Bemerkungen zum Weltbild E. T. A. Hoffmanns. Stuttgart 1953.
- Cerny J.: Jean Pauls Beziehungen zu E. T. A. Hoffmann. Programm des K.K. Staatsobergymnasiums in Mies (1907, 1908).

- Übersicht über den gegenwärtigen Stand der Hoffmannforschung. Wissenschaftliche Rundschau, Leipzig (1911).
- Chapuis A.: Les automates dans les oeuvres d'imagination. Neuchâtel 1947.
- Dahmen H.: E. T. A. Hoffmanns Weltanschauung. Marburg 1929 (Beiträge zur deutschen Literaturwissenschaft 35. Hrsg. E. Elster).
- Egli G.: E. T. A. Hoffmann. Ewigkeit und Endlichkeit in seinem Werk. Zürich-Leipzig-Berlin 1927.
- Ellinger G.: Das Disziplinarverfahren gegen E. T. A. Hoffmann. Deutsche Rundschau 32 (1906) 79.
- E. T. A. Hoffmann. Sein Leben und seine Werke. Hamburg-Leipzig 1894.
- Fischer O.: E. T. A. Hoffmanns Doppelpfindungen. Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen 63 (1909).
- Frank R.: Das Theater E. T. A. Hoffmanns. Die Literatur (1927/28) 21.
- Funck Z. (K. F. Kunz): Erinnerungen aus meinem Leben. Bd. 1, Aus dem Leben zweier Dichter: E. T. A. Hoffmanns und F. G. Wetzels. Leipzig 1836.
- Gloor A.: E. T. A. Hoffmann, der Dichter der entwurzelten Geistigkeit. Diss. Zürich 1947.
- Gorlin M.: Gogol und E. T. A. Hoffmann. Leipzig 1933 (Veröffentlichungen des Slav. Instituts an der Friedrich-Wilhelms-Universität Berlin 9. Hrsg. M. Vasmer).
- Grossman L. P.: S. Kap. über Dostojewskij.
- Harich W.: E. T. A. Hoffmann. Das Leben eines Künstlers. Berlin 1922.
- Heilborn E.: E. T. A. Hoffmann. Der Künstler und die Kunst. Berlin 1926.
- Hensel P.: Das Schauerliche bei Hoffmann. Frankfurter Zeitung (1907) Nr. 130.
- Jost W.: Von Ludwig Tieck zu E. T. A. Hoffmann. Studien zur Entwicklungsgeschichte des romantischen Subjektivismus. Diss. Basel. Frankfurt a. M. 1920.
- Jung C. G.: Gestaltung des Unbewußten. Mit einem Beitrag von Juida Jaffe über Hoffmanns „Goldnen Topf“. Zürich 1949.
- Kayser W.: Das Grotteske in der Erzählkunst der Romantik. Bern 1957 (Deutsche Beiträge zur geistigen Überlieferung. Hrsg. M. Yolles).
- Klinke O.: E. T. A. Hoffmanns Leben und Werk vom Standpunkt eines Irrenarztes. Braunschweig u. Leipzig 1902.
- Kosch W.: E. T. A. Hoffmann und seine literarische Verwandtschaft. In: Geschichte der deutschen Literatur im Spiegel der nationalen Entwicklung von 1813-1918. Lfg. 3, München 1924. S. 113-156.
- Kraus A.: Das Doppelgängermotiv bei E. T. A. Hoffmann. Jahresbericht der Staats-Ober-Realschule in Trautenau (1914/15) Nr. 41, 42.
- Kuttner M.: Die Gestaltung des Individualitätsproblems bei Hoffmann. Diss. Hamburg 1936.
- Lesky A.: Hoffmanns Julia-Erlebnis. ZfdPh 66 (1941).
- Luther A.: Essais (Folge 1: Studien zur deutschen Dichtung. S. 39-54: E. T. A. Hoffmann). Kuppenheim/Murgtal 1949.
- Mühlher R.: Liebestod und Spiegelmythos in Hoffmanns Märchen Der goldne Topf. ZfdPh 67 (1942).
- Müller H. v.: Aus Hoffmanns Herzengeschichte. Deutsche Rundschau 34 (Nov. 1908).
- Nipperdey O.: Wahnsinnsfiguren bei E. T. A. Hoffmann. Diss. Köln 1957.
- Ochsner K.: E. T. A. Hoffmann als Dichter des Unbewußten. Diss. Zürich 1936 (Teildruck). Vollständige Fassung: Frauenfeld-Leipzig 1936 (Wege zur Dichtung 23. Hrsg. E. Ermatinger).
- Olbrich K.: Hoffmann und der deutsche Volksaberglaube. Mitteilungen der Gesellschaft für schles. Volkskunde (1900).
- Passage Ch. E.: S. Kap. über Dostojewskij.
- Pfeiffer-Belli W.: Mythos und Religion bei Hoffmann. Euphorion 34.
- Pniower O.: E. T. A. Hoffmanns Berlinische Erzählungen. Archiv der Brandenburgia 12 (1907).
- Raydt O.: Das Dämonische als Stilform in den Werken Hoffmanns. Diss. Leipzig 1912.

- Reitz E.: E. T. A. Hoffmanns Elixiere des Teufels und Cl. Brentanos Romanzen vom Rosenkranz. Diss. Freiburg (Schweiz) 1920.
- Ricci J. F.-A.: E. T. A. Hoffmann. L'homme et l'oeuvre. Thèse Paris 1947.
- Rodzevič: K istorii russkogo romantizma. E. T. A. Hoffmann i 30–40ye gody v našej literature. Russkij filosofičeskij vestnik (1917) Nr. 1/2.
- Roehl M.: Die Doppelpersönlichkeit bei E. T. A. Hoffmann. Diss. Rostock 1918.
- Die Romantiker in Selbstzeugnissen und Äußerungen ihrer Zeitgenossen, bearbeitet v. P. Kluckhohn (Deutsche Literatur-Sammlung literarischer Kunst- und Kulturdenkmäler in Entwicklungsreihen). Reihe Romantik. Bd. 1, S. 290: E. T. A. Hoffmann.
- Rosteutscher J.: Das ästhetische Idol im Werke von Winckelmann, Novalis, Hoffmann, Goethe, George und Rilke. Bern 1956.
- Sakheim A.: E. T. A. Hoffmann. Studien zu seiner Persönlichkeit und seinen Werken. Diss. Zürich. Leipzig 1908.
- Salomon G.: E. T. A. Hoffmann-Bibliographie bis 1871. Weimar 1924.
- Schaikal R.: E. T. A. Hoffmann. Die Dichtung, Berlin–Leipzig, 12 (1904).
- E. T. A. Hoffmann. Sein Leben aus seinem Werk dargestellt. Zürich–Leipzig–Wien 1922.
- Schenck E. v.: E. T. A. Hoffmann. Ein Kampf um das Bild des Menschen. Berlin 1939.
- Zur Soziologie des E. T. A. Hoffmannschen Weltbildes. Diss. Basel 1938.
- Schiffel O. v. Fleschenberg: Novellenkomposition in E. T. A. Hoffmanns Elixieren des Teufels. Halle a. S. 1910.
- Siebert W.: Heines Beziehungen zu Hoffmann. Marburg 1908 (Beiträge zur deutschen Literaturwissenschaft 7).
- Stradal M.: Studien zur Motivgestaltung bei Hoffmann. Diss. Breslau 1928.
- Sucher P.: Les sources du merveilleux chez E. T. A. Hoffmann. Paris 1912.
- Todsen H.: Über die Entwicklung des romantischen Kunstmärchens. (Mit besonderer Berücksichtigung von Tieck und E. T. A. Hoffmann.) Diss. München 1906.
- Uhlendahl H.: Fünf Kapitel über H. Heine und E. T. A. Hoffmann. Diss. Berlin 1919.
- Vulliod A.: L'interprétation du merveilleux dans „Der goldne Topf“. Rev. Germ. 21.
- Werner H. G.: E. T. A. Hoffmann. Darstellung und Deutung der Wirklichkeit im dichterischen Werk. Weimar 1962 (Beiträge z. dt. Klassik 13. Hrsg. H. Holtzhauer und K.-H. Klingenberg).
- Wolff J. M.: The Doll, Automation and Marionette Symbols in the Stories of E. T. A. Hoffmann. Diss. Birmingham, Großbrit. (in Vorbereitung zum Druck).
- Zettel L.: Hoffmanns Verhältnis zu seinen Gestalten und Motiven. Diss. Prag 1929.

5. Allgemeines

- Adler A.: Praxis und Theorie der Individualpsychologie. München 1927.
- Über den nervösen Charakter. Grundriß einer vergleichenden Individualpsychologie und Psychotherapie. Wiesbaden 1919.
- Bab J.: Fortinbras oder der Kampf des 19. Jh's mit dem Geiste der Romantik. Sechs Reden. Berlin 1921.
- Bahr H.: Expressionismus. München 1918.
- Balzac H. de: L'oeuvre. Ed. du centenaire. Publ. p. A. Beguin. Paris 1950 ff.
- Bartels A.: Die deutsche Dichtung der Gegenwart. Teil 3: Die Jüngsten. Leipzig 1921.
- Bartels E.: Grundzüge einer Physiologie und Physik des animalischen Magnetismus. Frankfurt a. M. 1812.
- Bartolomäus R.: Das Grauensvolle in der Kunst. Die Gegenwart 34 (1905) 312 f.
- Baudelaire Ch.: Oeuvres complètes. Ed. Crépet. Paris 1923 ff.
- Benz R.: Märchendichtung der Romantik. Gotha 1909.
- Berg L.: Der Naturalismus. Zur Psychologie der modernen Kunst. München 1892.
- Bethe E.: Mythos, Sage, Märchen. Leipzig o. J.
- Bolte J.: Der zerstückte Spiegel. Euphorion 16 (1909) 784.
- Bouvier M.: Le syndrome „Illusion des Sosies“. Thèse Paris 1926.
- Brentano Cl.: Sämtliche Werke. Hrsg. Schüddekopf. München–Leipzig 1910 ff.

- Brinkmann H.: Die Idee des Lebens in der deutschen Romantik. Augsburg 1927.
- Brückner A.: Geschichte der russischen Literatur. Leipzig 1905.
- Buchmann R.: Helden und Mächte des romantischen Kunstmärchens. Beiträge zu einer Motiv- und Stilparallele. Leipzig 1910 (Untersuchungen zur neueren Sprach- und Literaturgeschichte. Hrsg. O. Walzel).
- Carrel A.: L'homme, cet inconnu. Paris 1935.
- Čechov A. P.: Polnoe sobranie sočinenij v 20 t. Akadem. izd. Moskau-Leningrad 1944-1951.
- Chamisso A. v.: Werke. Hrsg. H. Tardel. Krit. durchgesehen u. erläutert. 3 Bde. Leipzig 1907.
- Čudakov: Otnošenje tvorčestva Gogolja k zapadno-evropejskim literaturam. Kievskie universitetskie izvestija (1908) Nr. 3, 8, 10.
- Dalbard M.: Exposé de la doctrine chrétienne. Fribourg (Suisse) o. J.
- Danilewski N. S.: Rußland und Europa. Stuttgart-Berlin 1920.
- Danzel Th. W.: Der magische Mensch (homo divinus). Vom Wesen der primitiven Kultur. Potsdam-Zürich 1928.
- Deri M.: Naturalismus, Idealismus, Expressionismus. Leipzig 1919.
- Dessoir M.: Das Doppel-Ich. Leipzig 1896.
- Vom Jenseits der Seele. Die Geheimwissenschaften in kritischer Betrachtung. Stuttgart 1920.
- Deutsche Romantiker. Aussprüche deutscher Romantiker über sich und ihre Genossen. Gesammelt und eingeleitet von G. v. Rüdiger. Pandora 9 (1912).
- Dickens Ch.: Werke. Aus dem Engl. übers. v. K. Kolb. Krit. durchgesehen, gründlich revidiert und erläutert v. P. Th. Hoffmann. 6 Bde. Hamburg 1926.
- Downey: Literary Self-Projection. Psychological Review, Princeton, 19 (1912) 299 ff.
- Droste-Hülshoff A. v.: Die Judenbuche. Bern 1951 (Gute Schriften 80).
- Ducasse Ch.: Le Bien et le Mal et la Littérature. Paris 1938 (Cahier „L'homme et le péché“).
- Eckert V.: Vom Naturalismus zum Neuidealismus. Karlsruhe 1914.
- Edschmid K.: Über den Expressionismus in der Literatur und die neue Dichtung. Berlin 1920.
- Ehrenberg H., Sauer E., Rosenstock E.: Osteuropa und wir. Das Problem Rußland. Schlüchten 1921.
- Ermatinger E.: Das dichterische Kunstwerk. Leipzig-Berlin 1923.
- Fichte J. G.: Auswahl in 6 Bden. Hrsg. Fr. Medicus. Leipzig 1911 ff.
- Freud S.: Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. Wien 1917.
- Gabalis Graf v. - oder Gespräche über die verborgenen Wissenschaften. Berlin 1782.
- Gagliardi E.: Verbrechen und Wahnsinn im Drama und im modernen Roman. Der Türmer 1, 2 (1898/99) 74 ff.
- Gerstäcker Fr.: Die Doppelgänger. Eine Erzählung aus Kalifornien. Wien 1948.
- Goethe J. W.: Historisch-kritische Gesamtausgabe. Hrsg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen. Weimar 1887 ff.
- Gogol' N. V.: Polnoe sobranie sočinenij v 14 t. Akadem. izd. Moskau-Leningrad 1940-50.
- Haberland K.: Der Spiegel im Glauben und Brauch der Völker. Zeitschr. f. Völkerpsychologie 13 (1882) 324-347.
- Handwörterbuch des Deutschen Aberglaubens. Hrsg. unter besonderer Mitwirkung von E. Hoffmann-Krayer und H. Bächtold-Stäubli. Berlin-Leipzig 1927-1941. Bd. 2 (1929/30) S. 346 f: Der Doppelgänger. Bd. 9 (1941) Nachtrag, S. 126 f: Der Schatten. S. 547: Der Spiegel.
- Hartmann N.: Die Philosophie des deutschen Idealismus. Berlin-Leipzig 1923.
- Haym R.: Die romantische Schule. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Geistes. Berlin 1920.
- Hegel G. W. Fr.: Sämtliche Werke. Krit. Ausg. Hrsg. G. Lasson und J. Hoffmeister. Leipzig 1907 (Philosophische Bibliothek).
- Heine H.: Sämtliche Werke. Hamburg 1885.
- Herder J. G.: Sämtliche Werke. Hrsg. Suphan. Berlin 1877 ff.

- Hilfiker K.: Die schizophrene Ich-Auflösung im All. Diss. Zürich. Sonderdruck aus der Allg. Zeitschr. f. Psychiatrie 87 (1927).
- Hofmann M.: Histoire de la Littérature Russe, depuis les origines jusqu'à nos jours. Paris 1934.
- Huch R.: Die Romantik. 2 Bde. Leipzig 1931.
- Huxley A.: L'ange et la bête (Do what you will). Paris 1940.
- Jean Paul (Friedrich Richter): Sämtliche Werke. Hist.-krit. Ausg. Hrsg. v. d. Preuß. Akademie der Wiss. in Verb. m. d. Akademie z. wiss. Erforschung u. z. Pflege d. Deutschums (Deutsche Akademie) u. d. Jean-Paul-Gesellschaft. Hrsg. Ed. Berend. Weimar 1927–1939 (Geplant 30 Bde. Unvollständig).
- Jung C. G.: Die Beziehungen zwischen dem Ich und dem Unbewußten. Darmstadt 1928.
- Kafka Fr.: Gesammelte Schriften. Hrsg. M. Brod (in Gemeinsch. m. H. Politzer). 6 Bde. Berlin 1934–1937.
- Kajev A. A.: Russkaja literatura. Moskau 1958.
- Kayser W.: Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft. Bern 1948.
- Keller G.: Sämtliche Werke. Hrsg. Fränkel und Helbling. Bern–Leipzig 1931 ff.
- Kierkegaard S.: Werke. Jena 1910.
- Kleist H. v.: Werke. Hrsg. Minde-Pouet. 2. Aufl. Leipzig o. J.
- Kluckhohn P.: Die deutsche Romantik. Bielefeld 1924.
- Kluge K. A. F.: Versuch einer Darstellung des animalischen Magnetismus als Heilmittel. Berlin 1811.
- Kohlschmidt W.: Die entzweite Welt. Studien zum Menschenbild in der neueren Dichtung. Gladbeck 1953 (Glaube und Forschung. Veröffentlichungen des Christophorus-Stiftes in Hemer 3. Hrsg. G. Howe).
- Form und Innerlichkeit. Beiträge zur Geschichte und Wirkung der deutschen Klassik und Romantik. Bern 1955 (Sammlung Dalp 81).
- Kosch W.: Deutsches Literatur-Lexikon. Biographisches und bibliographisches Handbuch. Bern 1953.
- Krauss W.: Das Doppelgängermotiv in der Romantik. Berlin 1930 (Germanische Studien 99).
- Kroner R.: Von Kant bis Hegel. Tübingen 1921.
- Kunze W.: Studien zum Problem des Doppelgängers. Österr. Blätter für freies Geistesleben 6, 1 (1929) 33 f.
- Langen A.: Zur Geschichte des Spiegelsymbols in der deutschen Dichtung. GRM 28 (1940) 269 ff.
- Larkens H.: Kein Doppelgänger-Ich. Salzburg 1947.
- Lenau N.: Sämtliche Werke. Stuttgart o. J.
- Lermontov M. J.: Sočinenija v 6 t. Moskau–Leningrad 1954–1957.
- Lettenbauer W.: Russische Literaturgeschichte. Wiesbaden 1958.
- Leyen Fr. v. der: Das Märchen. Leipzig 1925.
- Lucka E.: Verdoppelungen des Ich. Preuß. Jb. 115, 1 (1904).
- Luther A.: Geschichte der Russischen Literatur. Leipzig 1924.
- Russische Literatur in Deutschland. Russische Rundschau 1 (1929) 1 ff.
- Magazin der italienischen Literatur und Künste. Hrsg. C. J. Jagemann. Bd. 4, Biographie Salvator Rosas. Weimar 1780.
- Masaryk T. G.: Zur russischen Geschichts- und Religionsphilosophie. Jena 1913.
- Menninger-Lerchenthal E.: Der eigene Doppelgänger. Beihefte zur Schweizerischen Zeitschrift für Psychologie und ihre Anwendung, Bern, 11 (1946).
- Muschg W.: Tragische Literaturgeschichte. Bern 1957.
- Die Zerstörung der deutschen Literatur. Bern 1956.
- Negelein: Ein Beitrag zum indischen Seelenwanderungsglauben. Freiburg i. Br. 1901 (Arch. f. Religionswissenschaft).
- Nietzsche Fr.: Werke. Hrsg. Baeumler. Leipzig o. J.
- Novalis (Fr. L. Freiherr v. Hardenberg): Schriften. Hrsg. P. Kluckhohn. Leipzig 1928.

- Oesterreich K.: Die Phänomenologie des Ich in ihren Grundproblemen. Bd. 1: Das Ich und das Selbstbewußtsein. Die scheinbare Spaltung des Ich. Leipzig 1910.
- Pauly-Wissowa: Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft. Stuttgart 1894–1959.
- Pezold Th.: Westeuropäische Einflüsse auf den Entwicklungsgang der neueren russischen Literatur. Baltische Monatsschrift 45 (1898) 304 f.
- Pinel Ph.: Traité medico-philosophique sur l'aliénation mentale ou la manie. Paris 1801.
- Pokrovskaja V. F.: Povest' o Frole Skobeeve. (Po neizdannomu Tichonravovskomu spisku s variantami po vsem izvestnym spiskam.) Leningrad 1934 (Trudy otdela drevne-russkoj literatury 1, 249–297. Akademija nauk, Inst. russk. lit.).
- Poritzky J. E.: Austausch literarischer Stoffe und Formen in der Weltliteratur (III. Das Doppelgängermotiv). Die Literatur (Lit. Echo) 31 (1928/29) 508 ff.
- Die neuere russische Literatur und ihr Einfluß auf die deutsche. Blätter für Bücherfreunde 4 (1902).
- Porzig W.: Das Wunder der Sprache. Bern 1957 (Sammlung Dalp 71).
- Pradel: Der Schatten im Volksaberglauben. Mitteilungen der Schles. Gesellschaft f. Volkskunde 12, 1–36.
- du Prel C.: Der Doppelgänger. Sphinx, Monatsschrift der übersinnlichen Weltanschauung 1 (1886).
- Puškin A.: Polnoe sobranie sočinenij. Moskau–Leningrad 1949 ff.
- Raimund F.: Sämtliche Werke. Hist.-krit. Säkularausgabe in 6 Bden. Hrsg. Fr. Brukner und Ed. Castle. Wien 1924–1934.
- Rank O. (Rosenzweig): Der Doppelgänger. Imago, Leipzig–Wien, 3, 2 (1914) 97–164. Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Begründet v. P. Merker und W. Stamm-ler. 2. Aufl. Hrsg. W. Kohlschmidt und W. Mohr. Lfg. 1 f, 1955 ff.
- Reil J. C.: Rhapsodien über die Anwendung der psychischen Curmethoden auf Geistes-zerrüttungen. Halle 1803.
- Richter H. G.: Der metaphysische Russe. Die Schaubühne 12 (1916) 76.
- Rochholz: Ohne Schatten, ohne Seele. Der Mythos vom Körperschatten und vom Schattengeist. Deutscher Glaube und Brauch 1 (1867) 59–130.
- Roskoff G.: Geschichte des Teufels. Leipzig 1869.
- Sakulin P. N.: Die russische Literatur. In: Handbuch der Literaturwissenschaft. Wildpark–Potsdam 1927.
- Schelling Fr. W.: Auswahl in drei Bänden. Hrsg. O. Weiss. Leipzig 1907.
- Ideen zu einer Philosophie der Natur. Leipzig 1797.
- System des transcendentalen Idealismus. Tübingen 1800.
- Von der Weltseele; eine Hypothese der höheren Physik. Hamburg 1798. 3. Aufl. 1809.
- Die Weltalter. Hrsg. L. Kuhlenbeck. Leipzig o. J.
- Schiller Fr.: Sämtliche Werke. Leipzig o. J. (Tempel-Klassiker).
- Schlegel Fr.: Sämtliche Werke. 2. Originalausgabe. Wien 1846.
- Schneider J. B.: Das Geschwisterproblem. Geschlecht und Gesellschaft 8 (1913) 381.
- Schreck–Notzing: Über die Spaltung der Persönlichkeit. Wien 1896.
- Schubert G. H.: Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaften. Dresden 1808. 4. Aufl. Dresden 1840.
- Symbolik des Traumes. Bamberg 1814. 4. Aufl. Leipzig 1862.
- Sollier P.: Les phénomènes d'autoscopie. Paris 1913.
- Staiger E.: Grundbegriffe der Poetik. Zürich 1946.
- Die Kunst der Interpretation. Studien zur deutschen Literaturgeschichte. Zürich 1955.
- Meisterwerke deutscher Sprache aus dem neunzehnten Jahrhundert. Zürich 1943.
- Stekel W.: Dichtung und Neurose. Wiesbaden 1909 (Grenzfragen des Nerven- und Seelenlebens 10, 65. Bausteine zur Psychologie des Künstlers und des Kunstwerkes).
- Stender–Petersen A.: Geschichte der russischen Literatur. Übers. v. W. Krämer und F. Harboe Rasmussen. 2 Bde. München 1957.
- Gogol und die deutsche Romantik. Euphorion (1922).
- Stepun F.: Deutsche Romantik und die Geschichtsphilosophie der Slavophilen. Logos. Internat. Zeitschr. f. Philosophie der Kultur 16, 1 (1927).

- Stern E.: Krankheit als Gegenstand dichterischer Darstellung. Die Literatur (Lit. Echo) 28 (1925/26) 702 f.
- Stocker A.: Le double. L'homme à la rencontre de soi-même. Genf 1946.
– L'homme, son vrai visage et ses masques. Lyon–Paris 1954.
- Storm Th.: Sämtliche Werke in 3 Bden. Hrsg. A. Köster. Leipzig 1939. (Bd. 3, 523–588: Ein Doppeltgänger.)
- Stövesandt O.: Verbrechen und Wahnsinn in der Literatur. Die Gegenwart 28 (1899) 344 f.
- Straumann H.: Justinus Kerner und der Okkultismus der deutschen Romantik. Horgen/Zürich–Leipzig 1928.
- Strich Fr.: Deutsche Klassik und Romantik, oder Vollendung und Unendlichkeit. Ein Vergleich. Bern 1949.
– Die Mythologie in der deutschen Literatur von Klopstock bis Wagner. Halle 1910.
- Tieck L.: Schriften. Hrsg. G. Reimer. Berlin 1828.
- Tolstoj L.: Polnoe sobranie sočinenij v 90 t. Jub. izd. Moskau–Leningrad 1928–1958.
- Tournier P.: Der Zwiespalt des modernen Menschen. Basel 1949.
- Turmakin A.: Die romantische Weltanschauung. Bern 1920.
- Wackenroder W. H.: Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders. Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst. Potsdam 1925.
- Weidlé W.: Rußland. Weg und Abweg. Stuttgart 1956.
– Die Sterblichkeit der Musen. Betrachtungen über Dichtung und Kunst in unserer Zeit. Stuttgart 1958.
- Werfel Fr.: Spiegelmensch. München 1920.
- Wiegleb J. Chr.: Die natürliche Magie aus allerhand belustigenden und nützlichen Kunststücken bestehend. Zusammengetragen von J. Chr. W^r. Berlin–Stettin 1797 (Joh. Nik. Markus Unterricht in der natürlichen Magie Bd. 12).
- Wieseler: Narkissos. Göttingen 1856.
- Wolynski A. L.: Über russische und deutsche Kultur. St. Petersburger Zeitung (1901) Nr. 354.
- Wundt W. M.: Elemente der Völkerpsychologie. Grundlinien einer psychologischen Entwicklungsgeschichte der Menschheit. Leipzig 1913.
- Zen'kovskij V. V.: Istorija russkoj filosofii. 2 Bde. Paris 1948–1950.

Inhaltsverzeichnis des Gesamtdrucks

Einleitung	15
Aufgabe	17
Forschungssituation	18
Problemstellung	40

ERSTER TEIL: DOSTOJEVSKIJ

Aufbau der Analyse	47
I. <i>Der Doppelgänger im engeren Sinn: Krankheit, die zu Bewußtseins- spaltung führt</i>	51
1. „ <i>Der Doppelgänger</i> “	51
Vorstadien des Doppelgängertums	51
Die äußeren Gegebenheiten	54
Das Auftreten des eigentlichen Doppelgängers	55
Bedeutung und Auswirkungen des Doppelgängertums	55
Berührungspunkte mit Hoffmann	61
Berührungspunkte mit Gogol'	63
Symbolik des Doppelgängertums	65
Namensymbolik	65
Symbolik der Zahl Zwei	66
Die Zwillinge als Höhepunkt der Zweizahlsymbolik	68
Das Spiegelsymbol	69
Das Problem der Einsamkeit	72
Gogol' als Bindeglied zwischen Hoffmann und Dostojewskij	72
2. <i>Dostojewskijs Weg vom armen Beamten Goljadkin zum Himmels- stürmer Raskol'nikov</i>	74
3. „ <i>Die Dämonen</i> “, „ <i>Der Jüngling</i> “, „ <i>Die Brüder Karamazov</i> “	77
a) Plan zum „ <i>Leben eines großen Sünders</i> “	77
b) Die eigentliche Spaltung: Der Doppelgänger	79
„ <i>Der Jüngling</i> “	79
Symbolik des Heiligenbildes	79
Unbefriedigende Lösung	80
„ <i>Die Dämonen</i> “	81
Die religiöse Problematik	81
Der Teufel als Doppelgänger	81
„ <i>Die Brüder Karamazov</i> “	83
Ivans Teufel	83
Der Großinquisitor	85
c) Spaltung einer Person im Bewußtsein einer andern	88

II. <i>Der Doppelgänger im weiteren Sinn: Zwei reelle Personen als mystische Einheit</i>	90
1. „ <i>Die Dämonen</i> “	90
Stavrogin und Petr	92
Der passive Mord: Stavrogin und Fed'ka	94
Das Generationenproblem	95
2. „ <i>Die Brüder Karamazov</i> “	96
Ivan und Smerdjakov	96
Die übrigen Karamazov-Beziehungen	98
Ivan und Mitja	98
Aleša, Mitja und Ivan	98
Smerdjakov, Aleša und Mitja	99
Fedor Pavlovič und seine Söhne	99
Der Starec Zosima und die Familie Karamazov	100
3. <i>Abschließende Definition des Doppelgängers</i>	101
<i>Dostojevskijs Antwort auf die Persönlichkeitsspaltung</i>	102
Die positiven Möglichkeiten des Doppelgängertums in der christlichen Überwindung des Dualismus	102
<i>Anhang: Die Namenssymbolik bei Dostojevskij</i>	106
Košmarov	106
Polzunkov	106
Raskol'nikov	106
Myškin	106
Rogožin	106
Stavrogin	107
Verchovenskij	107
Šatov	107
Karamazov	107
Smerdjakov	108

ZWEITER TEIL: E. T. A. HOFFMANN

Aufbau der Analyse	111
I. <i>Psychologisches Doppelgängertum</i>	114
1. „ <i>Die Elixiere des Teufels</i> “	114
a) Exposition des Menschheitsdramas	114
b) Analyse des Werkes	116
Entwicklung des Medardus zwischen den zwei Polen seiner Existenz, seinen beiden Gegensatzdoppelgängern Viktorin und dem Maler Francesko	116
Vorbereitung des Doppelgängertums	116
Identifizierung der eigenen Persönlichkeit mit einem fremden Ich	119
Erste Begegnung mit dem Doppelgänger: Die Schuld	121
Der neue Mensch: Flucht vor dem alten Ich	122
Zweite Begegnung mit dem Doppelgänger: Der Teufel	123
Der Wahnsinn als transzendente Macht	124

Dritte Begegnung mit dem Doppelgänger: Das Unbewußte	126
Erste innere Wandlung	127
Vierte Begegnung mit dem Doppelgänger: Die Vergangenheit	128
Fünfte Begegnung mit dem Doppelgänger: Der Kampf	129
Beginn der Katharsis	131
Der Rückfall	133
Sechste Begegnung mit dem Doppelgänger: Das Gewissen	134
Die Läuterungswanderung	135
Aufklärung des Doppelgängertums	137
Siebente Begegnung mit dem Doppelgänger: Die Tat	137
Erfüllung allen Geschehens	139
Der dritte Doppelgänger, Belcampo, in seiner Abgrenzung gegen die Ich-Emanationen — Viktorin und den Maler Francesco	139
Symbolik des Bildnisthemas	142
Himmlische und irdische Liebe	144
c) Folgerungen	146
2. Die absteigende Linie von den „Elixieren“ zu den „Doppelgängern“	150
II. <i>Mythologisches Doppelgängertum</i>	153
1. „Der goldne Topf“	154
2. „Klein Zaches“	156
3. „Prinzessin Brambilla“	159
Dualität von Karneval und Leben	159
Persönlichkeitsentwicklung als dialektischer Prozeß	161
Der Mythos	168
Die romantische Ironie als Stilmittel	170
4. Das Verflachen des Doppelgängermotivs in den letzten Erzählungen	172
III. <i>Satirisches Doppelgängertum</i>	175
1. „Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza“	175
2. „Nachricht von einem gebildeten jungen Manne“	177
3. „Lebensansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Kreisler“	178
Murr als satirische Spiegelung des Menschlich-Allzumenschlichen	178
Murr als Gegensatz-Doppelgänger Kreislers	178
Die Bewußtseinspaltung des Künstlers: Kreisler und Ettlinger	179
Der Sieg des Künstlers	183
IV. <i>Pathologisches Doppelgängertum</i>	186
V. <i>Symbole und Formeln des Doppelgängertums: Spiegel, Porträt, Maske, Puppe, Automate</i>	188
1. „Die Abenteuer der Silvester-Nacht“	189
Das Spiegelbild	189
2. „Der Sandmann“	191
Brillen und Glaskugeln als Ersatz für die Augen	191
Die Automate	192
3. „Der Artushof“	194
Das Porträt als Symbol der Künstlerliebe	194

<i>Hoffmanns Antwort auf die Spaltung des Kosmos und der Persönlichkeit</i>	197
Möglichkeiten einer positiven Lösung in der künstlerischen oder ironischen Überwindung des Dualismus	197
<i>Folgerungen: Literatur- und geistesgeschichtliche Zusammenhänge</i>	206
a) Das Doppelgängertum – Ausdruck des abendländischen, vor allem romantischen, Ur dualismus	206
b) Die Ambivalenz alles Seienden als Auswirkung von Hoffmanns dualistischer Weltanschauung	207
c) Hoffmanns Kunstanschauung	209
d) Der dialektische Prozeß: Die Synthese als Überwindung des Dualismus	212
e) Die historische Bedingtheit von Hoffmanns Werk	214
<i>Dichterische Quellen und literarische Einflüsse</i>	215
f) Hoffmann – Dichter der Zeitwende	216
<i>Synthese von romantischem Traum und realistischem Alltag</i>	216

ZUSAMMENFASSENDES VERGLEICHSBILD ZU DOSTOJEVSKIJ
UND E. T. A. HOFFMANN

1. <i>Die gemeinsame Grundlage</i>	219
Der kosmische Aspekt: Der Dualismus	219
Der individualpsychologische Aspekt: Das Leiden am Ich	219
Das Nachtreich der menschlichen Seele	220
Die Gestaltengruppierung	221
Die Erzähltechnik: Vermischung romantischer Phantastik mit „bürgerlichem“ Realismus	224
2. <i>Die trennenden Charakterzüge</i>	227
Die Psychologie	227
Das Irrlicht der Skurrilität	228
Der Weg zur Lösung des Dualismus	228
<i>Bibliographie</i>	230

Curriculum vitae

Ich bin am 6. Mai 1934 als Tochter des Ingenieurs Robert Reber und der Natalie geb. Lotova in Leningrad (Rußland) geboren. 1938 kam ich mit meinen Eltern in die Schweiz, nach Bern, wo ich die Volksschule und das Progymnasium besuchte. Im Herbst 1953 schloß ich meine Schulzeit mit der Maturität (Typus B) an der literarischen Abteilung des Städtischen Gymnasiums ab.

Ein früher Hang zur Literatur und Kulturgeschichte, der durch die regen geistigen Interessen meiner Eltern gefördert wurde, entschied meine Studienwahl. So immatrikulierte ich mich im Herbst 1953 an der Philosophischen Fakultät I der Universität Bern und widmete mich germanistischen und slavistischen Studien. Die letztgenannte Richtung war naheliegend, da Russisch wie Deutsch meine Muttersprache ist und das russische Geistesleben mir von Kindheit an von meinen Eltern nahegebracht wurde. Vorlesungen über Geschichte, Philosophie und Psychologie, über Theater- und Kunstgeschichte sowie über französische und italienische Literatur ergänzten auf breiterer Basis mein eigentliches Fachstudium. — Ein einjähriger Studienaufenthalt in Wien, ferner kürzere Ferienkurse in Italien und Frankreich dienten einer sprachlichen Ausbildung sowie einer Erweiterung meines Gesichtskreises. — In meinem Studium fand ich eine kräftige Unterstützung durch wertvolle Belehrungen und zahlreiche Anregungen meiner Lehrer, der Herren Professoren Dr. W. Kohlschmidt, Dr. E. Dickenmann und Dr. W. Henzen, denen ich hiermit meinen wärmsten Dank aussprechen möchte. Unter Anleitung von Herrn Prof. Dr. W. Kohlschmidt und Herrn Prof. Dr. E. Dickenmann führte ich in Bern meine Dissertation aus.

