MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

Von der Romantik zur Postmoderne: Die Wandlungen des Doppelgängers in den Romanen Siebenkäs, Mattia Pascal und Stiller

verfasst von | submitted by

Anna Lena Inge Schmidt BA

angestrebter akademischer Grad | in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien | Vienna, 2024

Studienkennzahl lt. Studienblatt | Degree programme code as it appears on the student record sheet:	UA 066 870
Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree programme as it appears on the student record sheet:	Masterstudium Vergleichende Literaturwissenschaft
Betreut von | Supervisor:	ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Fausto De Michele Privatdoz.

A. Auftakt ... 3
1. Zielsetzung und Methodik ... 3
2. Definition des Doppelgängers – Position und Ansätze ... 5
B. Hermeneutische Analyse ... 8
I. Die Identitätskrise: ... 8
1. *Siebenkäs*: Das „kleingedruckte" Leben des Siebenkäs ... 8
„Eine freie Seele wie Siebenkäs" ... 9
„Die polierten Handschellen und Kettenringe" ... 13
„Erhaben stand der Himmel über der Erde" ... 14
2. *Mattia Pascal*: Er hieß Mattia Pascal ... 16
„Wir waren, das stimmt, Nichtstuer" ... 17
Die Ehe: Eine gesellschaftliche Institution ... 19
Machtlosigkeit, Maschinen, Moderne ... 20
Auf der Suche nach einer Wahrheit ... 20
3. *Stiller*: „Ich bin nicht Stiller!" ... 22
„Weiß ich es denn selbst, wer ich bin?" ... 24
„Weil ich ein Versager bin. Ganz einfach! Ich bin kein Mann" ... 27
Julika und Stiller: Auge im Auge, ohne einander zu sehen ... 30
„Wir sind Fernseher, Fernhörer, Fernwisser": Was für ein Zeitalter! ... 33
II. Die Flucht: ... 36
1. *Siebenkäs*: „Die Ketten sind abgetan – die Welt ist aufgemacht" ... 36
2. *Mattia Pascal*: „Ich war frei! Frei! Frei! Was wollte ich mehr?" ... 38
„Was war ich denn jetzt anderes als ein erfundener Mensch?" ... 40
3. *Stiller*: „Ich durfte mich entscheiden, ob ich noch einmal leben wollte" ... 42
III. Die Aporie: ... 43
1. *Siebenkäs*: „Er hatte den Tod zu nahe gesehen" ... 43
„Und die Leiden unsers Freundes waren vorüber" ... 45
2. *Mattia Pascal*: „Ich sah mich für immer vom Leben ausgeschlossen" ... 46
„Ich kehre lebendig zurück, ich räche mich!" ... 50
3. *Stiller*: „Es braucht die höchste Lebenskraft, sich selbst anzunehmen" ... 51
Ein Ende im „Reduit der Innerlichkeit" ... 52
C. Vergleichende Analyse ... 53
1. Von der Romantik bis zur Postmoderne: Die Wandlungen des Doppelgängers ... 53
2. Die Alternative zum Chaos: Humor als Strukturprinzip und Erzählmodus ... 66
3. Jean Paul als Vorbild: Die gleiche Tiefengeschichte ... 72
D. Conclusio ... 83
1. Zusammenführende Betrachtung ... 83
Literaturverzeichnis ... 86
Anhang / Abstract ... 91

A. Auftakt

1. Zielsetzung und Methodik

> „Ich bin nicht Stiller."[1]

> „vielleicht sogar das einzige, was ich wußte, war, daß ich Mattia Pascal hieß."[2]

Diese Aussagen, aus den Werken von Max Frisch und Luigi Pirandello, eröffnen ein Panorama existenzieller Überlegungen zur menschlichen Identität. Sie fungieren als kritische Fenster, durch die man das komplexe Gewebe des Selbst erforschen und die Vielschichtigkeit der Selbstwahrnehmung erkennen kann. Die beiden Romane *Stiller* und *Mattia Pascal* liegen nun mehr genau 50 Jahre auseinander und umso deutlicher ist die eindeutige Referenz Max Frischs zu Pirandello, die sich bereits durch den ersten Satz manifestiert. In der Frage „Wer bin ich?" oder „Was definiert eine Existenz?" spiegelt sich das zeitlose Streben nach Selbstverständnis wider. Und doch gehen die Romane von Frisch und Pirandello noch weiter: Sie stellen die provokante Frage, ob das Selbst auch in jemand anderem existieren könnte und bedienen sich daher der Grundidee des humoristischen Romans *Siebenkäs* von Jean Paul:

> „Doppeltgänger heißen Leute, die sich selber sehen."[3]

So heißt es bei Jean Paul, der durch die Schaffung eines Doppelgängers, der als real existierendes Teilstück seines Protagonisten agiert, eine tiefgründige Auseinandersetzung mit diesen existenziellen Themen und Fragen des Lebens ermöglicht.

Die vorliegende Masterarbeit stellt eine umfassende und tiefgreifende Analyse des Doppelgängermotivs in der Literatur dar, indem sie die Entwicklungen und Wandlungen des Motivs von der Romantik über die Moderne bis in die Postmoderne verfolgt. Besondere Beachtung gilt Jean Pauls Einfluss als Wegbereiter für die Verwendung des Doppelgängermotivs in der Literatur.

Durch die sorgfältige Untersuchung der Werke *Siebenkäs* von Jean Paul, *Mattia Pascal* von Pirandello und *Stiller* von Max Frisch zeigt die Arbeit auf, wie sich das Doppelgängermotiv als ein Spiegel für die menschliche Identität, die Zerrissenheit des Selbst und die existenziellen Fragen des Lebens manifestiert. Basierend auf Moraldos „Wandlungen des

[1] Frisch, Max: Stiller. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1954. S. 9.
[2] Pirandello, Luigi: Mattia Pascal. 2. Auflage, Wagenbachs Taschenbuch, Oktober 2003. S. 7.
[3] Paul, Jean: Siebenkäs. Erste Auflage, Insel Taschenbuch, Frankfurt am Main, 1987. S. 66.

Doppelgängers“[4] und seiner Kategorisierung in drei Doppelgänger-Typen werden die Doppelgänger in dieser Analyse diesem Schema zugeordnet. Dieser Ansatz zielt darauf ab, die Entwicklung des Motivs genauer zu untersuchen und die Veränderungen im Laufe der Zeit herauszuarbeiten.

Die Methodik dieser Arbeit beruht auf einer hermeneutischen und vergleichenden Analyse. Die hermeneutische Analyse ermöglicht es, die Texte tiefgreifend zu interpretieren und ihre Bedeutungsebenen zu erschließen. Dabei werden die Werke im Hinblick auf ihre sprachlichen, strukturellen und thematischen Aspekte untersucht, um ein umfassendes Verständnis für das Doppelgängermotiv in jedem einzelnen Roman zu erlangen.
Siebenkäs unterliegt eine dreigliedrige Tiefenstruktur, die nicht nur den Rahmen der Handlung bildet, sondern auch als Vorlage bei Pirandello und Frisch fungiert und demnach nachzuweisen gilt. Jean Pauls Tiefenstruktur dient ebenfalls als Grundlage für die hermeneutische Analyse der vorliegenden Masterarbeit. Demnach ist dieser Analyseteil in drei Kapitel unterteilt, die sich mit den drei „Jean-Paul-Phasen“, der Identitätskrise, der Flucht und der Aporie, in den jeweiligen Romanen auseinandersetzen.

Im Kapitel der Identitätskrise werden die Protagonisten hinsichtlich ihrer Eigenheiten, sozialen Rollen und familiären Verhältnisse beleuchtet, um die Auslöser für ihre Identitätskrisen zu verstehen. Der Abschnitt zur Flucht thematisiert die Konsequenzen des Lebens abseits der gesellschaftlichen Normen, ohne soziale Kontakte und dokumentarische Existenz. Der letzte Teil der Analyse fokussiert sich auf die aporetischen Grenzen und Unlösbarkeit der Konflikte und offenbart tiefgreifende Einsichten in die menschliche Natur und Existenz.

Die vergleichende Analyse ermöglicht es, Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen den untersuchten Werken herauszuarbeiten und die Entwicklung des Doppelgängermotivs über verschiedene literarische Epochen hinweg zu verfolgen. Dabei wird auch der Humor als zentrales Element betrachtet, das den Umgang mit der Identitätsproblematik erleichtern soll. Durch die Berücksichtigung der soziologischen und kulturellen Dimensionen werden die untersuchten Werke nicht nur als literarische Artefakte betrachtet, sondern auch als Spiegel ihrer jeweiligen Zeit und als Kommentare zu den sozialen und kulturellen Entwicklungen. Durch die Kombination dieser beiden Methoden wird eine ganzheitliche und facettenreiche

[4] Moraldo, S. M. (1996). Wandlungen des Doppelgängers : Shakespeare - E. T. A. Hoffmann - Pirandello ; von der Zwillingskomödie (The comedy of errors) zur Identitätsgefährdung (Prinzessin Brambilla ; Il fu Mattia Pascal). Frankfurt am Main Wien [u.a.]: Lang.

Analyse ermöglicht, die es erlaubt, die Wandlungen des Doppelgängermotivs von der Romantik über die Moderne zur Postmoderne umfassend zu erfassen.

Als prominenter Vertreter der Romantik beschäftigt sich Jean Paul in seinen Werken eingehend mit dem Doppelgängermotiv, dessen Verwendung nachhaltig darauf Einfluss nimmt, wie das Motiv bei späteren Autoren wie Pirandello und Frisch zu finden ist. In der Romantik, geprägt von einem starken Individualismus, einer Sehnsucht nach Naturverbundenheit und einer Betonung des Gefühls und der Fantasie, spiegelt sich das Doppelgängermotiv oft in der Suche nach Identität und dem Zwiespalt zwischen dem Selbst und der Welt wider. Die Moderne hingegen, charakterisiert durch schnelle soziale Veränderungen, technologischen Fortschritt und eine zunehmende Urbanisierung, reflektiert im Doppelgängermotiv die Entfremdung des Individuums in einer anonymen und fragmentierten Gesellschaft sowie die Suche nach Authentizität und Sinn. Innerhalb der Postmoderne und durch Max Frisch erfährt das Doppelgängermotiv eine weitere Transformation, wobei die Idee eines festen, unveränderlichen Selbst zunehmend in Frage gestellt wird. In der Postmoderne, die durch eine kritische Hinterfragung von Metanarrativen, Pluralismus und Relativismus geprägt ist,[5] spiegelt sich das Doppelgängermotiv oft in der Fragmentierung der Identität und der Vielschichtigkeit der Realität wider.

Diese Arbeit beleuchtet nicht nur die literarische Bedeutung des Doppelgängers, sondern auch seine psychologische, soziologische und philosophische Dimension, indem sie zeigt, wie dieser die fundamentale Frage nach dem wahren Selbst stellt und die Leser dazu anregt, über die Konstruktion der eigenen Identität nachzudenken.

2. Definition des Doppelgängers – Position und Ansätze

„Doppeltgänger heißen Leute, die sich selber sehen."[6] vermerkt Jean Paul in einer Fußnote. Auch wenn Jean Paul hier auf eine überlieferte Vorstellung aus der Antike zurückgreift, lässt sich annehmen, dass in seinem Werk *Siebenkäs* der Ursprung eines Motivs zu beobachten ist, welches der Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts eigen ist, weil es mit der Problematik des modernen Individualkonzepts verknüpft ist.[7] So erscheint Renate Böschenstein das Phänomen des Doppelgängers „nicht ablösbar von jenem modernen anthropologischen Entwurf, der vom Menschen verlangt, Persönlichkeit als kohärentes Ganzes zu leben"[8]. Durch Otto

[5] Zima, P. V. (2016). Moderne/ Postmoderne (4th ed.). Stuttgart. S. 340 – 355.
[6] Siebenkäs. S. 66.
[7] Böschenstein-Schäfer. (1987). Doppelgänger: phantastische Geschichten. Winkler. S. 338.
[8] Böschenstein. S. 343.

Rank setzt die Beschäftigung mit dem Motiv auf psychoanalytischer Ebene erstmals ein, als er das Motiv in seiner Literaturbetrachtung mit der Lebensgeschichte der Autoren kombiniert und daraus schließt, dass die „sonderbaren Darstellungen des Doppelgängers als Schatten, Spiegelbild oder Porträt“[9] beim Dichter unterbewusst mitschwingen würden.[10] Auch nimmt er eine „narzisstische Verliebtheit in das eigene Ebenbild und Ich“[11], ohne dies jedoch am Text festzumachen, an. Nach Moraldo ließen sich diese Erkenntnisse nicht am literarischen Gebilde rechtfertigen.[12] Der Ansatz von Renate Böschenstein, das Motiv auf die Problematik, Persönlichkeit als ein Ganzes zu leben, zurückzuführen, sei seiner Meinung nach schlüssiger. So sei es sinnhaft, dass der Doppelgänger dann zum Vorschein komme, wenn der Schein von Ganzheit, den das moderne Ich von sich verlangt, nicht mehr aufrecht gehalten werden könne. Hier werde vorausgesetzt, dass der Doppelgänger nur unter dem Aspekt einer Einheit auftritt. Also dann, wenn sich zwei Hälften - Personen mit gegensätzlichen Charakterzügen - zusammensetzen. Weiters sind die ausführlichen Untersuchungen von Rene Welleks maßgebend für den Diskurs um das Doppelgängermotiv. Aus diesen geht eine Dreistufigkeit der Erscheinungsweisen des Doppelgängers heraus, die beweist, dass das Motiv nicht nur unter dem Aspekt einer Einheit diskutiert werden sollte.

Die drei Erscheinungsformen seien laut Moraldo: Erstens der identische Zwilling, zweitens das magische Ebenbild und drittens die Gestalt eines anderen Lebens, das jedes beliebige Aussehen haben kann.[13] Moraldo argumentiert, dass durch die Zwillingskomödie der erste Typ des Doppelgängermotivs eingeleitet werde, wobei die doppelgängerische Identität beider Figuren auf eine biologische Gegebenheiten zurückzuführen und somit objektiv vorgegeben sei.[14] Es handle sich also um einen real existierenden Doppelgänger. Durch dieses literarische Verwirrspiel komme die Frage nach der Einheit des Selbst auf, woraufhin eine Bedrohung der Identität und die zerfallende Selbstgewissheit folge.[15]
Auch der zweite Typ basiert auf einer physischen Ähnlichkeit mit dem Gegenüber, doch im Gegensatz zum ersten Typ handelt es sich hierbei nicht um eine einheitliche Person oder eine Kopie des eigenen Ichs, sondern um ein Teilstück oder einen Aspekt der Identität.[16] Sie verhalten sich komplementär - so auch die Protagonisten Leibgeber und Siebenkäs. Als

[9] Moraldo. S 36.
[10] Moraldo. S. 36.
[11] Ebd. S. 36.
[12] Ebd. S. 37.
[13] Moraldo. S. 13.
[14] Ebd. S. 15.
[15] Ebd. S. 15.
[16] Ebd. S. 21.

fiktive Gestalt oder auch als magisches Ebenbild tritt das andere Ich auf und entspringt so aus der subjektiven Einbildungskraft. Dennoch besteht die Möglichkeit, dass das andere Ich auch als objektivierte Gegebenheit, also als reale Person, dem anderen gegenübertritt.[17] Bei jeder Begegnung wirft es die Frage nach der eigenen Identität auf: Es ist Ausdruck eines neuen Fremdheitsbewusstseins.[18] Diese Art von Doppelgänger reflektiert die Identität einer anderen Person.[19] Er ist bildlicher Ausdruck einer Dissoziierung des Ich, welches von seinem „Original" abgespalten in einem gegenseitigen Abhängigkeitsverhältnis steht. So bildet das „Paar" eine Einheit, die aber nicht immer als Ganzheit auflösbar ist.[20] Eine Spaltung der Persönlichkeit in zwei einander scheinbar sich gegenseitig ausschließende, konträre Gestalten, wird durch den Auftritt des Doppelgängers manifestiert.[21]

Solch ein Konzept des Motivs zeigt, dass das Auftauchen des Doppelgängers nicht unbedingt mit der Aura des Unheimlichen behaftet sein muss.[22] Auch Freud schreibt in seinem Aufsatz über das „Unheimliche" (1919) über die Vielfalt der Möglichkeiten, seelischen Zwiespalt durch Projektion eines Ich-Teils in den Doppelgänger auszudrücken.[23] Etwa den Zwiespalt zwischen der Realität des Ich und den Forderungen des Über-Ichs.

Der dritte Typ ist eine sich abgrenzende Variante zum Typ eins und zwei, denn wenn sich bei Jean Paul die Spaltung der Persönlichkeit durch zwei Existenzen ausprägt, die mit einem identischen Aussehen verknüpft sind, so ist es beim dritten Typ eine sinnbildliche Manifestation eines anderen Lebens, das jedes Aussehen annehmen kann.[24] Es ist entscheidend, dass nicht beide Existenzen gleichzeitig Realitätscharakter haben können. Sie können weder gemeinsam auftreten, noch parallel präsent sein und somit auch keine Einheit formieren. In dieser „Zweiseelenkonstruktion"[25] übernimmt das Individuum eine Doppelrolle, bei der der Mensch Gefahr läuft, sich selbst als „Fehlbesetzung auf der eigenen Lebensbühne vorzukommen"[26]. Sich gegenüber stehen das dekretierte Ich und das gewünschte Ich, während das Individuum eigentlich nach Verwirklichung und Entfaltung sucht. Moraldo unterstreicht, dass durch diese abgespaltene Komponente ein Gleichgewicht der menschlichen Psyche unmöglich gemacht werde, da sich die Abgründe des Unbewussten auftun würden.

[17] Moraldo. S. 21.
[18] Ebd. S. 21 & 22.
[19] Ebd. S. 22.
[20] Ebd. S. 22.
[21] Ebd. S. 22.
[22] Böschenstein. S. 339.
[23] Ebd. S. 342.
[24] Moraldo. S. 25.
[25] Moraldo. S. 26.
[26] Ebd. S. 26.

Der Mensch wird sich in seiner individuellen Eigenart zum Problem, und letztlich verliert er sein psychisches Gleichgewicht.[27] Hinzukommend entpuppen sich die vielfältigen Identitäten als Illusion, auch weil das Individuum sich selbst nur noch über seine Mitmenschen begreift, nicht jedoch unvermittelt. Es sieht sich als „gesellschaftliche Gegebenheit menschlichen Lebens“[28]. Es kommt zum Zerfall eines Ich in mehrere Ichs, wodurch das abgespaltene Ich als personifizierter Doppelgänger auftritt, der ein neues, ein anderes Leben verkörpert in einem ganz beliebigen Aussehen.[29]

In Anbetracht der vorliegenden Arbeit erweisen sich insbesondere Typ zwei und Typ drei als relevant.

B. Hermeneutische Analyse

I. Die Identitätskrise:

1. *Siebenkäs*: Das „kleingedruckte“ Leben des Siebenkäs

Das Motiv des Doppelgängers hat nicht nur im Werk von *Siebenkäs* eine zentrale Bedeutung erlangt, sondern hat auch in zahlreichen anderen literarischen Kontexten bis in die Gegenwart hinein Wurzeln geschlagen. In *Siebenkäs* begegnet der Leser einem Protagonisten, dessen inneres Erleben mit der Nüchternheit und Härte der äußeren Welt kollidiert, was einen existenziellen Konflikt um die eigene Identität auslöst. Siebenkäs steht sich selbst und seiner Existenz, die sich in einer tiefen Krise befindet, gegenüber. Diese Krise manifestiert sich aus der Vergänglichkeit des Menschseins und der Unbegreiflichkeit des Lebens, bis hin zu einem inszenierten Tod, der weder die Rätselhaftigkeit noch die Unvermeidlichkeit des Daseins zu mildern vermag. Neben dem Haupterzählstrang prägen zahlreiche Nebenhandlungen und Abschweifungen den humoristischen Schreibstil des Werkes.

Im Roman entbrennt ein Persönlichkeitskonflikt, der den Protagonisten dazu veranlasst, seine eigene Identität zu hinterfragen und letztendlich zu negieren. Dieser Konflikt lässt sich aus einer romantischen Perspektive als Streben nach Totalität und Unendlichkeit interpretieren, wodurch die Welt für den Protagonisten klein und bedeutungslos erscheint.[30] Die siebenkäsische Existenz befindet sich also in der Leere, im Nichts. Diese siebenkäsische Welt, die im Nichts aufzugehen droht, ist doch so fein und detailliert erschaffen, die „bis zum Kuhbraten und zum Zinnteller, überall ihren Eigenwert behält“[31]. Mit dem „naiven guten

[27] Moraldo. S. 26.
[28] Ebd. S. 30.
[29] Ebd. S. 27.
[30] Fausto, De Michele: Phänomene einer Rezeption: Luigi Pirandello zwischen Intertextualität und Intermedialität. 2015. S. 144.
[31] Paul, Jean: Siebenkäs. Blumen-, Frucht- und Dornenstücke oder Ehestand, Tod und Hochzeit des Armenadvokaten F. St. Siebenkäs. Mit einem Nachwort von Hermann Hesse. Erste Auflage 1987. Insel Verlag Frankfurt am Main. S. 596.

Herzen Lenettes“[32] , mit dem Humor aber auch bitteren Offenherzigkeit Leibgebers, mit einem ähnlichen, aber doch zärtlicheren und vor allem Dingen poetischeren Geiste Siebenkäses und mit der „Wärme und Liebesfülle, mit dem Witz und Beweglichkeit des Jean Paul’schen Geistes“[33], werde diese Welt betrachtet.[34] Nach Hermann Hesse „gibt [es] wohl keinen üppigeren, schwelgenderen Schilderer von Gefühlen, aber auch keinen härteren, erfahreneren und klügeren Prüfer der Gefühle als [Jean Paul]“[35].

Die Haupthandlung des Romans lässt sich in folgender Weise zusammenfassen: Der Protagonist Siebenkäs heiratet die kleinbürgerliche Lenette, eine Ehe, die von gesellschaftlichen Zwängen statt von Liebe geprägt ist. Siebenkäs kritisiert Lenette wiederholt dafür, dass sie oberflächlich und geistlos ist und daher sein inneres Seelenleben nicht nachvollziehen kann. Sein bester Freund Leibgeber, der gleichzeitig sein physischer Doppelgänger ist, tauscht mit ihm die Namen als Zeichen ihrer Verbundenheit. Dieser Namenswechsel hat jedoch Konsequenzen für Siebenkäs, da er dadurch seine Erbschaft verliert und in ein ärmliches Leben gedrängt wird, das den Erwartungen seiner Frau nicht entspricht. Siebenkäs versucht, durch das Schreiben Geld zu verdienen, fühlt sich jedoch durch Lenette in seiner Kreativität gestört. Die Eheleute geraten in eine Abwärtsspirale, aus der Siebenkäs mit Hilfe von Leibgeber auszubrechen versucht, indem er seinen eigenen Tod vortäuscht, um ein neues Leben zu beginnen. Auf seiner Flucht erfährt er jedoch die Hindernisse und Herausforderungen einer identitätslosen Existenz. Er verliebt sich in die schöne Natalie, erkennt jedoch, dass eine falsche Existenz der Liebe im Wege steht. Als er zu Lenette zurückkehren möchte, die mittlerweile neu geheiratet hat, wird ihm bewusst, welches Leben und welche Existenz er aufgegeben hat. In seiner tiefsten Verzweiflung trifft er Natalie wieder, offenbart ihr sein Geheimnis und heiratet sie.

Die Struktur des Romans lässt sich in drei Teile gliedern: Erstens, die Identitätskrise des Protagonisten; zweitens seine Flucht; und drittens seine Rückkehr. Diese narrative Tiefenstruktur und die Rolle des Doppelgängers als Mittel zur Erlangung eines neuen Lebens sind ein Erbe, das Pirandello und Frisch in ihren Werken übernehmen.

„Eine freie Seele wie Siebenkäs"

Jean Paul ist von der Polarität im Seelischen und Weltanschaulichen so durchdrungen, dass auch seine Charaktere eine vielschichtige Gestalt annehmen, da sie sich zwar in ihrer Optik

[32] Siebenkäs. S. 595.
[33] Ebd. S. 595.
[34] Ebd. S. 595.
[35] Ebd. S. 595.

gleichen, aber charakterlich verschiedene Figuren sind.[36] Siebenkäs Feinfühligkeit und intensiven Empfindungen positionieren ihn gegen das sinnmäßige und rationale in der Welt, während sein bester Freund Leibgeber ein spitzsinniger, ironischer Weltenwandler ist. Zwar sind sie Doppelgänger, doch sind sie als Kontrastfiguren gestaltet, um auch die Vielschichtigkeit und Komplexität der Menschen zu skizzieren. Sie sind „ungleichnamige Pole“[37], die sich anziehen und von der Andersartigkeit des Anderen profitieren. So tritt Siebenkäs stets als Gelehrter auf, der sich in Kuhschnappel als Armenadvokat probiert, später in Vaduz als Inspektor, der sich abseits dieser rationalen Welt als professioneller Schriftsteller zu etablieren versucht. Im Kern spiegelt sich in der Berufung des Protagonisten eine grundlegende Polarität wider. Auf der einen Seite verfolgt er einen weltlichen Beruf, jedoch ohne darin eine seelische Erfüllung zu finden. Siebenkäs wird somit zum Sinnbild des Dichters, der nach Innerlichkeit und emotionalem Gehalt strebt.[38] Auf der Kehrseite ist der Rivale Kaufmann, der nicht nur namentlich Symbol für die Welt des Materiellen und des Kapitalismus ist.[39] Leibgeber im Vergleich hat bereits jede Illusion über die Wirklichkeit verloren,[40] Siebenkäs allerdings ist stets auf der Suche nach der Wahrheit der Wirklichkeit, um der Subjektivität der Welt zu entkommen. Im Glauben an „eine höchste Wahrheit im Unendlichen“[41] unterscheiden sich Siebenkäs und Leibgeber, der an keinen Gott glaubt und dieser Unglaube die Betrachtung der Welt als sinnlos nach sich zieht, maßgebend. Diese Diskrepanz ist ein „Drehpunkt der Doppelgängerverbindung“[42]:

> „so nahm er weinend seines Freundes Hand und blickte in den freien gestirnten Himmel und sagte: […] ‚Heinrich! glaubst du noch nicht an die Unsterblichkeit der Seele?‘ […].“[43]

Siebenkäs möchte Leibgeber zum Glauben an die Unsterblichkeit beschwören, denn nur in ihr ist die ewige Verbundenheit abgesichert. Leibgeber allerdings wendet sich ab, denn er stellt sich unter dem Jenseits eine „endlose Leere vor“[44]. Jean Paul verfolgt in seinem Schaffen eines Doppelgängertums die Prämisse, den Unterschieden mehr Raum zu geben als den

[36] Anderle. (1976). Jean Pauls "Leibgeber" zwischen Doppelgangertum und Ich-Verlust. The German Quarterly, 49(1), 13. https://doi.org/10.2307/403968 S. 17.
[37] Siebenkäs. S. 69.
[38] Horn (2014) Ohne dieses helle Bewußtsein des Ich gibt es keine Freiheit und keine Gleichmütigkeit gegen den Andrang der Welt. In Von Schelmen und Tatorten Von Literatur und Sprache (p. 56). University of Namibia Press. S. 60.
[39] Ebd. S. 60.
[40] Anderle (1976). S. 18.
[41] Ebd. S.18.
[42] Ebd. (1976). S. 18.
[43] Ebd. S. 67.
[44] Ebd. S. 18.

Gemeinsamkeiten, denn sie erkennen sich als „Menschen mit unabhängigem Dasein“[45], welches benötigt wird, um von anderen geliebt werden zu können.[46] Nach Martin Anderle wölbe sich die Gleichheit im Äußeren und die Übereinstimmung im Gefühl über eine tiefe innere Andersartigkeit.[47]

Im Kontext des Namenswechsels wird die grundlegende Frage nach den Implikationen aufgeworfen, wenn der Name, insbesondere der Eigenname, nicht mehr ausschließlich auf eine individuelle Person verweist. Traditionell wird dem Namen eine entscheidende Rolle bei der Identitätsbildung zugeschrieben, indem er als primäres Mittel zur Unterscheidung und individuellen Kennzeichnung dient. Jean Paul jedoch äußert Skepsis gegenüber dieser konventionellen Zuschreibung, denn Namen seien „unzulängliche Stellvertreter des Ich“[48]. Im Roman wird dem Namen seine Gewichtung genommen. Der Namenswechsel ist ein Akt der Befreiung dieser Identitätszuschreibung und soll den Drang nach der autarken Freiheit lindern. Nach Manfred Durzak sei der Namenswechsel ein Ausdruck der Freundschaft, da Leibgeber, wie sein Name bereits verrät, Siebenkäs seinen Leib gibt.[49] Die Namenslosigkeit sei Symptom der Unsterblichkeit.[50] In Siebenkäs weltlichen Leben aber bringt der Namenswechsel Probleme, denn nun gelangt er nicht mehr an seine Erbschaft:

> „hätte nur seinen Namen nicht ändern sollen, so hätt' er die Erbschaft […].“[51]

Er wird in ein bescheidenes Leben gedrängt, das nicht nur den Katalysator für seine Unzufriedenheit darstellt, sondern auch eine Quelle ständiger Spannungen mit seiner Frau Lenette wird. Die Armut isoliert Siebenkäs nicht nur von der bürgerlichen Gesellschaft, sondern führt auch zu zahlreichen Auseinandersetzungen in seiner Ehe. Als intellektueller Schriftsteller ist Siebenkäs nicht in der Lage, ausreichend Geld zu verdienen, um seine Familie zu versorgen. Jean Paul kritisiert wiederholt die Geringschätzung geistiger Arbeit und die ungleiche Verteilung von Reichtum:

> „hingegen vor euch, ihr Großen und Reichen, die ihr, unbehülflich im Honigfladen eures Genusses und mit klebrigen Flügeln in euerem flüssigen Rosenzucker schwimmend, es nicht leicht findet, die Hand zu regen und damit aus der Geldrolle den Lohn für die zu

[45] Anderle (1976). S. 16.
[46] Ebd. (1976). S. 16.
[47] Ebd. S. 16.
[48] Horn. (2014). S. 58.
[49] Ebd. (2014). S. 58.
[50] Ebd. S. 58.
[51] Siebenkäs. S. 177.

> ziehen, welche eueren Honigbehälter füllen halfen […] Ach! ihr Reichen! ihr wisset auf eueren Himmelbrot-Wägen nicht, wie unentbehrlich der Armut kleine Gewichte, Apothekerwaagen, Hellerbrote, eine Mahlzeit für 8 Kreuzer, wofür noch das Hemde unter dem Essen gewaschen wird', und ein Brotschnitthandel ist, wo bloße Brot-Scherben und schwarzer Brotpuder- für Geld zu haben ist.“[52]

Dass Siebenkäs nicht dazu in der Lage ist, das Leben so zu nehmen, wie es kommt, fußt in seinen Charakterzügen, entweder „weinerlich“[53] oder „schäkerhaft“[54] zu sein. „Er war in seinem Leben nie anders gekommen als zu spät oder zu bald“[55]. Er ist Ausdruck dafür, dass sich das romantische Ich in einer unerträglichen Spirale der Hoffnungslosigkeit befindet, und stets die Bedeutungslosigkeit und Gleichgültigkeit der Zeichen und der Welt befürchtet.[56] Für Siebenkäs wird die Welt durch das subjektive Erleben wahrgenommen und damit entzieht sie sich einem klaren Ursprung, einer festen Wahrheit und einer greifbaren Realität.[57]

Für Siebenkäs ist Gott ein Leitstern, der ihm in den dunkelsten Nächten oder den vernebelten Wäldern den Weg weist. Ähnlich einem Leuchtturm dient Gott als Orientierungspunkt, der ihm Sicherheit und Richtung gibt. Um sich seiner eigenen Unsterblichkeit zu vergewissern, sucht Siebenkäs die Nähe zur Natur, die er als Spiegel seines Selbst betrachtet und ihm ermöglicht, sein eigenes Ich zu erkennen. Doch trotz dieser Bemühungen erkennt Siebenkäs, dass das Ich weder die Sterblichkeit verstehen noch sich ihr entrinnen kann:

> „und sah sich auf dieser Ruine in der Schöpfung wie ein letztes Wesen um: weder im Blau des Himmels noch auf dem Grün der Erde fand er eine zweite Stimme.“[58]

Die Ruinen, allegorische Symbole für die menschliche Vergänglichkeit und die zyklische Natur der Zeit, rufen in Siebenkäs eine tiefe Nostalgie hervor, die er mit einer Sinnkrise und einem Gefühl der Gottlosigkeit verknüpft. Diese Wahrnehmung der Umgebung spiegelt seine tiefe, seelische Verwurzelung und Sensibilität wider, die es ihm schwer macht, sich den Anforderungen der äußeren Realität anzupassen. Die scharfen Kanten der äußeren Welt sind für sein inneres Wesen zu belastend, weshalb er ständig Zuflucht in der Natur sucht, um seine gequälte Seele zu lindern und sich selbst näher zu kommen, denn „ohne dieses helle

[52] Siebenkäs. S. 191 & 194.
[53] Ebd. S. 401.
[54] Ebd. S. 401.
[55] Ebd. S. 401.
[56] De Michele, Fausto (2015). S. 140
[57] Horn (2014) S. 60.
[58] Siebenkäs. S. 108.

Bewußtsein des Ich gibt es keine Freiheit und keine Gleichmütigkeit gegen den Andrang der Welt“[59].

„Die polierten Handschellen und Kettenringe“

Das Brautpaar wird ohne weitere Begründung im Roman etabliert.[60] Zwar akzeptiert Lenette fraglos diese Lebensform, auch weil dies Frauen im 18. Jahrhundert so vorgegeben ist, aber Siebenkäs entzieht sich den bürgerlichen Sitten ohnehin,[61] sodass die Ehe eher als „bloße Versuchsanordnung und Satire auf die bürgerliche Institution der Ehe“[62] erscheint. Leibgeber und Siebenkäs parodieren die Gebräuche und bürgerlichen Sitten, indes auch Jean Paul selbst seine Reflexionen zur Ehe anhand seiner kritischen Kommentare einfließen lässt:

> „die Ehe überbauet die poetische Welt mit der Rinde der wirklichen […].“[63]

Gegen Ende des Romans schildert der Erzähler, dass die Ehe bereits „vor dem Traualtar“[64] wie „selige Inseln meilentief hinabgesunken“[65] war, der Mann „konnte [aber] nichts dafür“[66].

In dieser Passage wird die vorherrschende Geschlechtermoral im Roman deutlich, die Frauen ein Übermaß an Emotionalität zuschreibt, während Rationalität als männliche Tugend angesehen wird. Dies führt dazu, dass Männer den unberechenbaren Gefühlswallungen der Frauen ausgesetzt sind. Aufgrund der Tatsache, dass Frauen die Hauptzielgruppe des Romans waren, werden in diesem Kontext spezifische Verhaltensnormen und Erwartungen an sie gerichtet.[67] Beispielsweise „warnt“ Jean Paul die lesenden Frauen vor der Überlegenheit der Männer.[68] Er ironisiert diese Dynamik mit seinem humoristischen Stil, indem er Siebenkäs nicht als überlegenen Mann darstellt, sondern als männlichen Versager, der als Taugenichts scheitert, während Lenette als stereotype kleinbürgerliche Dame agiert, die Siebenkäs immer nur „vom weiten“[69] verstehen, die nichts bewegen und die in ihrem Putzzwang aufblühen würde.

---

[59] Siebenkäs. S. 141.
[60] Dangel-Pelloquin, Elsbeth. Eigensinnige Geschöpfe : Jean Pauls poetische Geschlechter-Werkstatt 1. Aufl.., Rombach, 1999, http://media.obvsg.at/AC02568678-1001. S. 229.
[61] Ebd. S. 229.
[62] Anderle (1976). S. 134.
[63] Siebenkäs. S. 568.
[64] Ebd. S. 570.
[65] Ebd. S. 570.
[66] Ebd. S. 570.
[67] Horn (2014). S. 59.
[68] Ebd. S. 59.
[69] Siebenkäs. S. 165.

Bezieht man sich nur auf diese charakterlichen Eigenschaften, entlarvt sich diese Ehe als von vorneherein scheiternd. Auch sein Freund Leibgeber spöttelt über die Ehe seines Freundes. Er sei nur auf seine Hochzeit gereist, „um ihn zwölf Stunden lang auszulachen“[70]. Von Beginn an bleibt es unergründlich, wieso Siebenkäs „vom Einsiedler zum Zweisiedler“[71] wechselt.[72]

Dass die Eheleute aneinander vorbei leben, wird vor allem durch die häusliche Raumaufteilung deutlich, denn während Siebenkäs „drinnen im Schweiße sitze“[73] und „für [die beiden] arbeiten will“[74], „feg[t] und bürste[t]“[75] Lenette vor seinem Büro immer „von neuem“[76]. Sie kann weder die Sehnsucht noch die Passion ihres Gatten verstehen und er ist zwar ein Schreiberling, kann sie aber auch „nie in einen lyrischen Enthusiasmus der Liebe versetzen“[77]. Die Ehe besteht aus „einem Boden“[78], der sich „unter so vielen Erschütterungen in zwei immer entferntere Inseln auseinander“[79] entzweit. Eine mögliche Erklärung des Zusammenschlusses dieser zwei „entfernten Inseln“ könnte sein, dass dies ein siebenkäsischer Versuch darstellt, „sich in der bürgerlichen Gesellschaft eine Ordnung zu geben“[80].

„Erhaben stand der Himmel über der Erde“

In der *Vorschule der Ästhetik* wird ein Werteverlust, der sich aus einem übertriebenen Ich-Kult“[81] ergibt, genannt. Diese Denkweise übernimmt Jean Paul in *Siebenkäs*, wo sich der Werteverlust als Folge des romantischen Nihilismus entpuppt. Vor allem deutlich wird dies im Kapitel „Rede des toten Christis vom Weltgebäude herab, daß kein Gott sei“. Hier präsentiert Jean Paul einen allegorischen, dystopischen Traum, der eine atheistische Welt zeigt, die in sich zusammenzubrechen droht:

> „Und als ich niederfiel und ins leuchtende Weltgebäude blickte: sah ich die emporgehobenen Ringe der Riesenschlange der Ewigkeit, die sich um das Welten-All gelagert hatte – und die Ringe fielen nieder, und sie umfaßte das All doppelt - dann wand sie sich tausendfach um die Natur - und quetschte die Welten aneinander - und drückte zermalmend

[70] Siebenkäs. S. 37.
[71] Dangel-Pelloquin, Elsbeth (1999). S. 229.
[72] Ebd. S. 229.
[73] Siebenkäs. S. 158.
[74] Ebd. S. 158.
[75] Siebenkäs. S. 158.
[76] Ebd. S. 158.
[77] Ebd. S. 294.
[78] Ebd. S. 297.
[79] Ebd. S. 297.
[80] Dangel-Pelloquin, Elsbeth (1999). S. 230.
[81] De Michele, Fausto (2015). S. 140

> den unendlichen Tempel zu einer Gottesacker- Kirche zusammen - und alles wurde eng, düster, bang […]“[82]

Es ist ein Traum vom Weltende, da Gott dem Ende nahe scheint. Die Leugnung der Existenz Gottes führt zur „zeitgenössischen Aporie“[83], aufgrund dieser sich die traditionellen Werte im Nichts auflösen.[84] Für Jean Paul sei der Atheismus das beste Beispiel des Werteverlusts.[85] Die Folge sei der Zerfall des Ichs in viele unterschiedliche Ichs.[86]
Hinter dem Nihilismus der Romantik steckt eine Weltangst, wie etwa die Entleerung der Welt, das Schwinden der Werte und vor allem der Verlust des metaphysischen Raums.[87] Symbolischer Ausdruck der Weltangst seien Motive des Doppelgängers und der Automaten:[88]

> „Sie gehören wie das des sich selbst verzehrenden Genies zu den Formen, die die nihilistische Angefochten Heit der Romantik hervorgetrieben hat.“[89]

Vor allem im Werk E.T.A Hoffmanns begegnet man einem Doppelgänger, der in den entscheidenden Augenblicken, die Entscheidungen abnehmen würde. Dies sei Ausdruck einer Sinnlosigkeit des menschlichen Daseins, Symbol eines Verfalls.[90] Der Mensch, der sich selber im Doppelgänger immer wieder begegnet, wird sich auf eine besonders zynische Art und Weise von einem „dämonischen Schicksal der Welt“[91] entmachtet fühlen.[92] Dem begegnet man auch in *Siebenkäs*. Die Begegnungen mit seinem Doppelgänger und der Namenswechsel fordern nicht nur die Frage nach der eigenen Identität heraus, sondern führen dazu, dass sich Siebenkäs auf der Welt als überflüssig weiß. Siebenkäs sieht sich von sich selbst verfolgt, gesehen, geliebt aber auch verachtet. So sei das Doppelgängermotiv „eines der komprimiertesten Symbole nihilistischer Weltangst“[93]. Um die Heimat-, Sinn- und Rechtlosigkeit im Dasein zu verhindern, braucht der Mensch Gott als Wertereprăsentant,[94] um nicht in „zahlenlose quecksilberne Punkte von Ichs“[95] zu verfallen. Der dystopische Traum endet

[82] Siebenkäs. S. 279.
[83] De Michele, Fausto (2015). S. 140
[84] Ebd. S. S. 140.
[85] Ebd. S. 140.
[86] Ebd. S. 140.
[87] Kohlschmidt, W. (1953). Nihilismus der Romantik. Neue Schweizer Rundschau. S. 470.
[88] Ebd. S. 476.
[89] Kohlschmidt, W. (1953). S. 476.
[90] Ebd. S. 476.
[91] Ebd. S. 476.
[92] Ebd. S. 476.
[93] Ebd. S. 476.
[94] De Michele, Fausto (2015). S. 140.
[95] Siebenkäs. S. 274.

damit, dass der „Himmel“[96] wieder „erhaben über der Erde“[97] steht, es erhebt sich „ein Regenbogen“[98] und „die Freude und das Weinen und der Glaube an ihn waren das Gebet“[99].

2. *Mattia Pascal*: Er hieß Mattia Pascal

Der Roman mit dem originalen italienischen Titel *Il fu Mattia Pascal* von Luigi Pirandello zählt zu den wichtigsten Schriftstücken der modernen italienischen Literatur. Es ist der erste Roman Pirandellos, der international Beachtung fand.[100] Übersetzt deutet der Titel auf ein Spiel mit der Zeitform hin, denn er signalisiert dem Leser, dass die Figur in der Vergangenheit existiert hat: „Es war Mattia Pascal“. Außerdem beginnt der Roman mit der Vorstellung des Protagonisten im Präteritum:

> „Eines der wenigen Dinge, vielleicht sogar das Einzige, was ich sicher wußte, war, daß ich Mattia Pascal hieß.“[101]

Der autodiegetische Erzähler spricht aus der Sicht von Mattia Pascal über etwas, das aus seinem gegenwärtigen Standpunkt bereits in der Vergangenheit liegt:

> „In diesem Augenblick nämlich bin ich ja tot, ja ich bin schon zweimal gestorben, das erste Mal freilich irrtümlich, und das zweite Mal…Nun, ihr werdet es hören.“[102]

Diese Andeutung auf die „Dreiteilung der Existenzzustände“[103]: Zukunft, Vergangenheit, Gegenwartgibt den Aufbau des Romans vor.[104] Mattia schreibt über sein vergangenes Leben. Er schildert, seine Kindheit, seine Ehe, einige Schicksalsschläge, wie den Tod seiner Kinder und seiner Mutter, sowie seine Chance, eine Arbeit als Bibliothekar auszuführen. Er beschreibt, wie er nach Monte Carlo reist und in einem Kasino viel Geld gewinnt, um dann auf der Rückfahrt vom Schicksal überrascht zu werden. Er liest in der Zeitung über seinen eigenen Selbstmord. Er nutzt die Gelegenheit, dass jeder ihn für tot hält, um ein neues Leben zu beginnen, das er mit einem falschen Namen - Adriano Meis ist fortan sein Name - einem geänderten Aussehen und einer ausgedachten Lebensgeschichte führen will. Er zieht nach Rom in ein Zimmer, das dem Hausherr Anselmo Paleari gehört. Er bemerkt schnell: Seine Existenz ist nur ein Schein. Aus seinem Zimmer wird ihm Geld gestohlen, anzeigen kann er

[96] Siebenkäs. S. 281.
[97] Ebd. S. 281.
[98] Ebd. S. 281.
[99] Ebd. S. 279.
[100] Görtz, E. (2017). S. 38.
[101] Mattia Pascal. S. 7.
[102] Mattia Pascal. S. 9.
[103] Görtz, E. (2017). S. 38.
[104] Ebd. S. 39.

den Dieb nicht, da ein Niemand ohne richtigen Namen, ohne Dokumente, ohne eine wahre Identität dem Recht vorenthalten ist. Er trifft Adriana, verliebt sich in sie, bemerkt aber, dass das Leben einer Lüge tiefgründige Verbindungen ausschließt. Er will sich einen Hund kaufen, doch er bemerkt, dass er hierfür Dokumente braucht. Im Umkehrschluss: Seine Flucht ist eine Rolle.
Er beschließt, wieder in sein altes Leben zurückzukehren und auf diesem Weg, seine ausgedachte Identität umzubringen. Als Wiederkehrer versucht er, sein altes Leben anzunehmen, was misslingt, da seine Familie, Freunde und Ehefrau ihr Leben weitergelebt haben und keinen Platz mehr für ihn bereithalten - In dieser existenziellen Phase erfolgt ein Tempus-Wechsel ins Präsens, was den Leser unmittelbar in die Gegenwart des Protagonisten versetzt. Dies reflektiert die Abfolge der Existenzzustände (Zukunft, Vergangenheit, Gegenwart), da das zukünftige Ich des Protagonisten die Geschichte seines vergangenen Ichs bis zur Gegenwart erzählt, wo die Geschichte des Protagonisten letztendlich abgeschlossen ist. Diese dreigliedrige Tiefenstruktur, in der der Protagonist zunächst mit seiner Unzufriedenheit konfrontiert ist, dann durch einen Doppelgänger einen Ausweg in ein neues Leben findet und schließlich in seine ursprüngliche Existenz zurückkehrt, findet ihr Vorbild in Jean Pauls Werk *Siebenkäs*.

In dem Roman werden zwei typische Pirandello-Dimensionen aufgegriffen: Erstens das Ich ist ein Individuum, das gezwungen ist, eine Maske zu tragen,[105] und zweitens ist diese Maske eine von der Gesellschaft, die eine soziale Identität verlangt, auferlegte Maske.[106] Anknüpfend an die einleitende Ausführung von Böschenstein, die Persönlichkeit als ein „kohärentes Ganzes zu leben“[107], ist das Scheitern des Protagonisten an ebendiesem „modernen anthropologischen Entwurf“[108] zentral und der Leser ist Beobachter eines schleichenden Prozesses der Ichspaltung und folglich Ausgrenzung aus der Gesellschaft.

„Wir waren, das stimmt, Nichtstuer“

In der Kindheit wird bereits ein Verhaltensmuster erkennbar, das sich später im Leben von Mattia Pascal als Leitmotiv herauskristallisieren wird: eine gewisse Ohnmacht, sein eigenes Leben aktiv zu gestalten. Die begrenzte Freiheit und die kaum vorhandene Entscheidungsgewalt führen dazu, dass Mattia seine Mutter als „krankhaft zärtlich“[109] beschreibt. Auch sie

[105] De Michele, Fausto (2015). S. 21.
[106] Ebd. S. 22.
[107] Böschenstein. S. 343.
[108] Böschenstein. S. 343.
[109] Mattia Pascal. S. 17.

geht „wie eine Blinde“[110] durch das Leben. Ohne Bezug zu Geld kann er weder seine eigenen Finanzen verwalten noch die seiner Familie:

> „Doch wir waren zwei Nichtstuer; wir wollten uns um nichts kümmern und setzten als Erwachsene das gleiche Leben fort, an das unsere Mutter uns als Kinder gewöhnt hatte.“[111]

Die an ihn gerichteten Erwartungen als Familienversorger kann er nicht erfüllen, nicht einmal die „allerdringendsten Bedürfnisse“[112] kann er befriedigen. Er selbst bezeichnet sich als „Taugenichts“[113] und nimmt selbstständig die Rolle eines Außenseiters ein, die in solchem Maße indoktriniert ist, dass er dem Leben eine aktive, handelnde Funktion und sich selbst eine passive, apathische Rolle zuteilt. In dieser Polarität entzieht er sich jeglicher Verantwortung seiner eigenen Taten und Entscheidungen und schreibt seiner Existenz eine unabänderliche Mittelosigkeit zu:

> „ich empfand einen unüberwindlichen Widerwillen gegen das Leben, das ich führen mußte […].“[114]

Infolgedessen kommt das Bewusstsein auf, nur ein „Mitspieler in der Tragödie“[115] zu sein, während das Leben einem Theaterstück gleicht, in welchem dem Menschen lediglich die Handlungs- und Entscheidungsfähigkeit eines Schauspielers zugewiesen ist. Dieses Motiv lässt sich im gesamten Roman verfolgen als Schlussfolgerung seiner eigenen Passivität, die nicht zuletzt in einer absoluten Selbstentfremdung und Entfremdung aus der Gesellschaft mündet. Das Gefühl, kein Teil der Gesellschaft zu sein, ist ein Resultat aus der Unauffindbarkeit von Wertevorstellungen, wie Gerechtigkeit, Empathie oder Hilfsbereitschaft.
Aus dieser Aufstellung lassen sich drei grundlegende soziale Strukturen herausarbeiten, die das Fundament dieser Gesellschaft bilden: Erstens die Geschlechterkonstellationen, die auf traditionellen Rollenbildern basieren. Zweitens die individuelle Positionierung innerhalb dieser Gesellschaft, in der jeder sein eigenes Wohlergehen priorisiert, was zu einem Verlust von Werten und einer Zunahme von Immoralität führt. Und drittens: Wenn das Individuum keine klare Identität hat, kann auch die Gesellschaft keine klare Vorstellung davon haben - und so bleibt man letztlich ein Niemand.

[110] Mattia Pascal. S. 17.
[111] Ebd. S. 19.
[112] Ebd. S. 47.
[113] Ebd. S. 44.
[114] Ebd. S. 65.
[115] Ebd. S. 53.

Die Ehe: Eine gesellschaftliche Institution

Seine Ehe ist einer andauernden Imbalance aus äußeren Einflüssen und persönlichen Schicksalsschlägen ausgesetzt. Aufgrund seiner passiven Haltung ist diese an der Grenze eines Niedergangs und wird lediglich dadurch zusammengehalten, dass die gesellschaftlichen Folgen einer Scheidung umso desaströser wären. Er heiratet aus zwei Zwängen: Zum einen aus gesellschaftlichen Normen und Anforderungen und zum anderen aus den Anforderungen seiner Mutter, einen Ruin der Familie verhindern zu müssen. Im Grunde ist die Verbundenheit nichts weiter als ein staatlicher und gesellschaftlicher Zusammenschluss zweier Individuen aus perfiden, intriganten und ökonomischen Hintergedanken. Es ist Sinnbild für das Miteinander und der zwischenmenschlichen Beziehungen der hier abgebildeten modernen Sozialstruktur.

Frauen sind hauptsächlich Funktionen der Männer, ihnen wird keine tragende, eigenständige Rolle zugeschrieben, sie verharren im Abhängigkeitsverhältnis zum Mann, welcher die Rolle des Versorgers zwangsläufig entgegennehmen muss. Auch dem Kinderwunsch steht er passiv und unentschlossen gegenüber. Erst als er in seinen Kindern einen „Lebenszweck“[116] entdeckt, nimmt er die Rolle des Vaters an. Endlich ist ihm eine Funktion innerhalb der Familie, innerhalb der Gesellschaft und nicht zuletzt für sich selbst beigemessen. Einer seiner schwersten Schicksalsschläge ist der Tod seiner Kinder:

> „Das eine starb wenige Tage danach; das andere hingegen wollte mir Zeit lassen, es liebzugewinnen, mit all der Glut eines Vaters, der sonst nichts mehr auf der Welt hat und dem das eigene Kind zum einzigen Lebenszweck geworden ist; es hatte die Grausamkeit, zu sterben […].“[117]

Es ist zu bemerken, dass Mattia Pascal seine Kinder in der dritten Person anspricht, was darauf hinweist, dass er bereits ihre Existenz und Lebendigkeit infrage stellt. Darüber hinaus deutet er den Tod seines zweiten Kindes als persönlichen Angriff gegen sich selbst und verstärkt seine Opferhaltung, indem er glaubt, dass der Tod eine bewusste Bestrafung des Schicksals ist. Der Tod seiner Mutter am selbigen Tag verstärkt diesen Eindruck. Gezeichnet von diesen Schicksalsschlägen wird er zu einer schmerzenden Hülle seiner selbst.

[116] Mattia Pascal. S. 63.
[117] Ebd. S. 63.

Machtlosigkeit, Maschinen, Moderne

Als Folge des sich stets im Aufschwung befindenden Bürgertums des 19. Jahrhunderts überwältigt Mattia eine gegen den Fortschritt gerichtete Angst, die im Zuge der Industrialisierung vor allem gegen die vermeintliche Ersetzbarkeit gerichtet ist:

> „Und was wird der Mensch machen, wenn die Maschinen erst alles machen? Wird er dann darauf kommen, daß der sogenannte Fortschritt nichts mit Glück zu tun hat?“[118]

Er schließt die Möglichkeit aus, dass die Wissenschaft eine Bereicherung für die Menschheit darstellt. Seine Argumentation gegen Erfindungen entspringt der Furcht vor einer finanziellen Belastung, die seiner Meinung nach die Menschheit treffen würde. Dabei kommt eine Kritik am Kapitalismus zum Ausdruck, da Geld und Vermögen als Mittel zur Öffnung des Tors zur Gesellschaft und zur Möglichkeit der Selbstverwirklichung betrachtet werden. Die Reproduktion, neue Dynamiken und maschinelle Ersatzbarkeit versetzen ihn in den „Standpunkt des unbeteiligten Zuschauers“[119] , der sich „verloren in diesem Menschentrubel“[120] fühlt. Auch die neuen Transportmittel würden die Stadt lauter und unübersichtlicher machen und die finanzielle Last der Bürger verstärken:

> „Er sah nur die zwei Soldi, welche die Fahrt kostete, […]“[121]

Das Zug-Motiv nimmt eine essenzielle Rolle in der Darstellung von Mattias Flucht ein. Als zentrales Transportmittel verweist der Zug auf die fortschreitende Industrialisierung und den gesellschaftlichen Fortschritt, während er gleichzeitig die Erreichbarkeit neuer Lebensperspektiven symbolisiert. Mattias Erfahrung während der Zugfahrt ist geprägt von einer Art Trance, in der er sich seinen Fluchtgedanken hingibt und sein neues Leben mental konstruiert. Die Geschwindigkeit des Zuges verleiht diesem Prozess eine Dynamik, die das Empfinden vermittelt, dass das Leben an ihm vorbeirauscht.

Auf der Suche nach einer Wahrheit

Mattia befindet sich unaufhörlich auf der Suche nach der Wahrheit - sei es in Bezug auf seine persönliche Identität, seine Wahrnehmung der Welt oder seinen Glauben. Unter Bezugnahme der Dissertation von Remington, die eine Fusion von persönlicher Identität und gesellschaftlicher Wahrnehmung in den Romanen Pirandellos feststellt, zeigt sich eine Anwendbarkeit auch auf Mattia Pascal, denn die Gesellschaft ist als eine Art „Spiel“ mit

[118] Mattia Pascal. S. 127.
[119] Ebd. S. 127.
[120] Ebd. S. 127.
[121] Ebd S. 127.

„Spielregeln“ konstituiert, welche man entweder befolgt oder aus dem „Spiel“ disqualifiziert wird.[122] Mattia ist eine Wiedergabe seiner Beziehungen zu anderen, welche auf gleicherweise wie seine persönliche Identität einer Inszenierung gleicht. Aufgrund seiner Dissoziation dient er als Projektionsfläche der anderen, wodurch sich seine Persönlichkeit wie ein Mosaik aus den Auffassungen, Vorurteilen und Interpretationen der anderen zusammensetzt. Zur Entfremdung kommt es in Folge der Abweichung von Selbst- und Fremdbildnis. Es zeigt sich, wie fungierend als soziales, reflektierendes Konstrukt er der Möglichkeit einer authentischen Identität beraubt ist, und die Suche nach der Wahrheit in der persönlichen Identität illusorisch.

Durch die sogenannte „Lanterninosofia“[123] (Laternen-Philosophie) des Pension-Besitzers Anselmo Paleari erkennt Mattia, dass auch in der Wahrnehmung der Wirklichkeit keine Wahrheit besteht:

> „Dieses Lebensgefühl war für Signor Anselmo wie eine kleine brennende Laterne, die jeder von uns in sich trägt […].“[124]

Der moralische Kompass, der lediglich zwischen Gut und Böse unterscheidet, ist einer den Pirandello seinen Charakteren vorgibt und keine dritte Werteinstanz zulässt:

> ”Bei Pirandello bleibt der Mensch in den Fängen des Guten und/oder des Bösen gefangen.”[125]

Demzufolge geht alles, was zwischen dem Guten und dem Bösen liegt, verloren und es kristallisiert sich ein Schwarz-Weiß-Denken heraus. Diese Sichtweise wird durch die Laternen-Philosophie nochmals bestätigt, die durch ihr Erhellen ein Licht-Schatten-Kontrast festlegt. Also all das, was die Lampe erleuchtet, kann wahrgenommen werden, alles andere bleibt im Schatten. Daraus ergibt sich, dass es den Menschen nicht möglich ist, zu einem objektiven Bild der Wirklichkeit zu gelangen, da die innere Laterne vorgibt, was das Individuum wahrnimmt und folglich nur eine subjektive Sicht auf die Welt existieren kann.[126] Auch gibt die innere Laterne vor, wie das Individuum die Wirklichkeit wahrnimmt, indem die Laterne automatisch ein Gut (Licht) oder ein Böse (Schatten) festlegt, dadurch entzieht sich das

[122] “So personal identity is also perception and interpretation, it is a mask, a role, a construction. And as emerges from Pirandello’s work, either we play along, or we are out of the game, i.e. society. The authentic identity is an illusion […].” In: Remington. (2000). Personal identity in the novels of Max Frisch and Luigi Pirandello. ProQuest Dissertations Publishing. S. 12.
[123] Görtz, E. (2017). S. 66.
[124] Mattia Pascal. S. 186.
[125] Gerth, Christian: Das Phänomen der inettitudine in der italienischen Erzählliteratur des frühen 20. Jahrhunderts. http://dx.doi.org/10.53846/goediss-1257. S. 245.
[126] Görtz, E. (2017). S. 68.

Individuum einer vernunftgesteuerten Abwägung von Gut, Böse und einem möglichen „Dazwischen", was sich ebenso in Mattias Herangehensweise zu seiner Außenwelt zeigt.
Anselmo vollzieht spiritistische Sitzungen, um das Übersinnliche zu begreifen, welches in Form des Geistes „Max"[127] in Erscheinung treten soll. Die Figur des Anselmo Paleari ist eine Art Botschafter gegen den Glauben. Seiner Meinung nach sei die Religion eine „Täuschung unseres Verstandes"[128] und der Glaube an ein Leben nach dem Tod eine Illusion, weil der Mensch bereits mit dem Universum leben würde.[129] Hier wird sich Mattia seiner Sterblichkeit bewusst, die er dachte, habe er durch seinen Schein-Tod besiegt. Des Weiteren übermannt ihn die Erkenntnis, dass solange er eine Lüge lebt, er der Erfahrung einer göttlichen oder übermächtigen Instanz nicht bemächtigt ist. Ohne einen Zugang zur Religion, zu einer göttlichen Instanz, oder zu einer anderen Art von übernatürlicher Macht ist ihm der Zugang zu sich selbst blockiert, und ein Verstehen des Ich über eine transzendente Erfahrung ausgeschlossen.

3. *Stiller*: „Ich bin nicht Stiller!"

„Ich bin nicht Stiller."[130] So beginnt der Roman von Max Frisch und leitet damit auch das narrative multiperspektivische Verwirrspiel über die Geschichte des Protagonisten Anatol Stillers ein, der auf seiner Flucht von der Schweiz in die USA eine neue Identität, die des Mr. White, angenommen hat. Auf seiner Rückreise über Mexiko wieder nach Zürich werden seine Ausweisdokumente von der Grenzpolizei für nichtig erklärt, weshalb er seitdem im Gefängnis sitzend seine Geschichte niederschreiben soll, um seine wahre Identität aufzuklären. Der Roman besteht aus zwei Teilen: Zum einem aus Stillers Aufzeichnungen im Gefängnis und zum anderen aus dem Nachwort des befreundeten Staatsanwalts Rolf. Der erste Teil beinhaltet zudem eine multiperspektivische Serie an Notizen der Rand- und Nebenfiguren, die über ihre zwischenmenschlichen Beziehungen mit Stiller berichten. Diese in den eigentlichen Erzählstrang eingeschobenen Geschichten vervollständigen das Bild und die Geschichte des Protagonisten, der selbst nicht dazu in der Lage ist, „die schlichte und pure Wahrheit"[131] zu erzählen und deshalb von der Berichterstattung der Nebenfiguren abhängig ist.
So lassen sich bereits in der Einleitung zwei Schnittstellen zu Pirandellos *Mattia Pascal* herstellen: Erstens setzt sich Stillers Geschichte und Identität aus den Erzählungen der Rand-

[127] Mattia Pascal. S. 195.
[128] Ebd. S. 188.
[129] Ebd. S. 189.
[130] Stiller. S. 9.
[131] Ebd. S. 9.

und Nebenfiguren zusammen und formt so ein „kleinteiliges Erzähl-Mosaik“[132], ähnlich wie Mattia Pascals Identität, die sich wie ein Mosaik aus der Wahrnehmung und Interpretationen seiner Umwelt zusammensetzt. Zweitens gleichen sich die einleitenden Worte der Protagonisten in ihrer Umkehrung: „Ich bin nicht Stiller“ und „ich hieß Mattia Pascal“.
Der autodiegetische Erzähler verleugnet seine Identität und schwört darauf, er sei Mr. White, der Leser hingegen weiß, dass er Stiller ist. So ist ein Verwirrspiel die Folge dieses absolut unzuverlässigen Erzählers und Sinnbild für Stillers Ich-Spaltung und verzerrte Selbstwahrnehmung. Wie viele der Werke Frischs thematisiert also auch *Stiller* den Konflikt zwischen subjektiver und objektiver Realität und die Frage nach der Stabilität des eigenen Selbst und der eigenen Wahrnehmung.[133] Anhand der zwei Zitate aus Kierkegaards *Entweder-Oder*, die dem Roman vorangestellt sind, öffnet sich die Problematik des Sich-Selber-Wählens, das sich als Leitbild im Roman erkennen lässt. Die Zitate seien im Vergleich zum Originaltext in umgekehrter Reihenfolge angeführt und sollen eine „Progression“[134] andeuten, die zu „Stillers seelischer Entwicklung“[135] parallel verläuft:

> „Sieh, darum ist es so schwer, sich selbst zu wählen, weil in diese Wahl die absolute Isolation der tiefsten Kontinuität identisch ist, weil durch sie jede Möglichkeit, etwas anderes zu werden, vielmehr sich in etwas anderes umzudichten, unbedingt ausgeschlossen wird.“[136]

> „Indem die Leidenschaft der Freiheit in ihm erwacht (und sie erwacht in der Wahl, wie sie sich in der Wahl selber voraus-setzt), wählt er sich selbst und kämpft um diesen Besitz als um seine Seligkeit, und das ist seine Seligkeit.“[137]

So sind diese Zitate nur eines der vielen Referenzen zu Kierkegaard, die dem Roman zusätzlich eine philosophische Tiefe verleiht.
In seiner Tiefenstruktur ähnelt der Roman dem dreiteiligen Aufbau Jean Pauls dahingehend, dass auf den unzufriedenen, de-personalisierten Zustand des Protagonisten die Flucht und das Erfinden eines anderen Ich folgt. Fortführend scheitert die Flucht, weshalb er aporetisch

[132] Rohr. (2021). Auf der Suche nach dem verlorenen Ich : Existenz und Identität in Max Frischs "Stiller". S. 12.
[133] Berwald. (2013). “Writing in order to be a stranger to oneself”: Max Frisch's Stiller. In A Companion to the Works of Max Frisch (pp. 125–139). Boydell & Brewer. S. 125.
[134] Holmgren. (1981). Kierkegaard und Max Frischs Roman ≪Stiller≪. Ein Kommentar zu einer Diskussion. Orbis Litterarum, 36(1), 53–75. https://doi.org/10.1111/j.1600-0730.1981.tb00777.x Vgl .S. 57.
[135] Ebd. S. 58.
[136] Stiller. S. 8.
[137] Ebd. S. 8.

und demaskiert in sein altes Leben zurückkehren muss. Ein Unterschied liegt jedoch in der Chronologie: Denn während *Siebenkäs* und *Mattia Pascal* einer stringenten Erzählstruktur folgen, ist Stillers Geschichte eine zeitliche Konfusion. Beispielsweise lässt sich der exakte Zeitpunkt des Identitätswechsels nicht festlegen. So ist der Leser hier nicht Zuschauer eines schleichenden Prozesses wie bei *Mattia Pascal*, viel mehr wird er direkt in die Identitätskrise des Protagonisten hineingeworfen und muss innerhalb des narrativen Verwirrspiels sich selbst immer wieder über die wahre Identität des Protagonisten vergewissern. Auf der Suche nach sich selbst, nimmt Stiller wahr, dass jeder ein anderes Bild von ihm im Kopf hat und dass diese Bilder seinem Selbstbildnis nicht gleichen - das führt zu einem Gefühl von Entfremdung. Auch Stiller kann man ein Scheitern an dem „modernen anthropologischen Entwurf“[138] sich als ein „kohärentes Ganzes zu leben“[139] vorwerfen.

„Weiß ich es denn selbst, wer ich bin?“

Stiller ist ein Selbstentfremdeter, der durch die Selbstzuschreibung erfundener Identitäten versucht, sich überhaupt einer Existenz zu bemächtigen. Seine Spielerei macht den Anschein, als würde er verschiedene Leben und Identitäten anprobieren, bis er eine findet, die zu ihm passt. Im Gefängnis bringen sie ihm ein Heft, in das er sein „Leben niederschreiben“[140] soll, „wohl um zu beweisen, dass er [eines] habe, ein anderes als das Leben ihres verschollenen Herrn Stiller“[141]. Das Spielen mit Identitäten, Masken und Rollen dient dem Versteck der eigenen Wahrheit, demnach ist es unmöglich, „sein wirkliches Leben“[142] niederzuschreiben.

Stiller entzweit sich zwischen Selbst- und Fremdbildnis und versucht deshalb mit Hilfe seiner Skulpturen, sich selbst näherzukommen. Jedes seiner geschaffenen Bildnisse zeigt allerdings eine andere Version seines Ich, wodurch sie ein Bild seiner Vervielfältigung sind:

> „Wohin man blickte, hatte man in diesem Atelier das erregende Gefühl, jederzeit aufbrechen und ein ganz anderes Leben beginnen zu können […].“[143]

Seine Bildhauerei ist Ausdruck seiner „Ich-Bezogenheit“[144], sich als ein schaffendes Genie zu verstehen, doch sind die Skulpturen vielmehr ein schaffendes Chaos, die sein konfuses Ich zurückwerfen:

---

[138] Böschenstein. S. 343.
[139] Ebd. S. 343.
[140] Stiller. S. 9.
[141] Ebd. S. 9.
[142] Ebd. S. 64.
[143] Ebd. S. 255.
[144] Ebd. S. 105.

> „Und fremder noch als Josef Stalin erschienen [Sibylle] (glaube ich) seine Skulpturen. Ob Stiller ein wirklicher Künstler war?“[145]

Die Selbstüberzeugung seiner Geniehaftigkeit zeigt sich auch in Bezug auf seine Mitmenschen, denen er als platonischer Lügner gegenübertritt und etwaige Schwachstellen seines Gegenübers zu finden und diese für sich selbst auszunutzen versteht. Zeigt sich die geringste Gutgläubigkeit in seinem Gegenüber, nutzt Stiller dies aus, um sich mit seiner phantasiereichen Überzeugungskraft als „sowjetischer Agent mit amerikanischen Papieren“[146] oder „eine Art von Verwaltungsrat“[147] oder auch als „Mörder“[148] auszugeben. Letztlich allerdings gibt es niemanden, außer des Gefängniswärters Knobel, der seine Lügengeschichten glaubt, er ist aktenkundig vom Staatsanwalt nachgewiesen:

> „[…] Anatol Ludwig Stiller, Bildhauer, zuletzt wohnhaft in seinem Atelier an der Steingartengasse in Zürich, verschollen seit Januar 1946.“[149]

Jenseits seiner Ich-Bezogenheit entpuppt sich ein tiefer Selbstzweifel über seine Nichtigkeit. In dieser fast schon Bipolarität zeigen sich zweierlei Ausführungen eines Kontrollverlusts: Einerseits ist er aggressiv und gewaltbereit, andererseits bemitleidenswert und pessimistisch:

> „Ich bin ein unglücklicher, nichtiger, unwesentlicher Mensch, der kein Leben hinter sich hat, überhaupt keines.“[150]

Sein Pessimismus ist nicht nur psychisch bestimmt, sondern tendiert gar zu einer nihilistischen Weltanschauung, die sich in der Auffassung einer Nichtigkeit der Wirklichkeit manifestiert:

> „Wozu mein Geflunker? Nur damit sie mir meine Leere lassen, meine Nichtigkeit, meine Wirklichkeit […]“[151] „Man fragt sich schlechthin, was der Mensch auf dieser Erde eigentlich macht […].“[152]

[145] Stiller. S. 263.
[146] Ebd. S. 36.
[147] Ebd. S. 37.
[148] Ebd. S. 57.
[149] Ebd. S. 39.
[150] Stiller. S. 49.
[151] Ebd. S. 49.
[152] Ebd. S. 27.

Stiller bewegt sich gedanklich in „atheistisch-nihilistischen Gefilden“[153], das Leben ist „ein Sprung ins Nichts“[154], eine Art „unmögliche Aufgabe, fliegen zu müssen, ohne fliegen zu können“[155]. So erlebt er paradoxerweise seinen Selbstmordversuch als einen „Akt der Selbstannahme“[156], welcher sich in diesem Zug als Selbsttäuschung erweist. Auch seine Flucht geht im Nichts auf, da sie sich in ihrer Rollenhaftigkeit demaskiert:

> „[…] es gibt keine Flucht, und was sie mir anbieten, ist Flucht, nicht Freiheit, Flucht in eine Rolle. […].“[157]

Stiller ist stets auf der Suche nach einem Existenzgrund, den er allerdings niemals finden wird. Angedeutet wird dies bereits in seiner selbst Zuschreibung, ein „Phantom“ zu sein:

> „Sie tat mir leid. Ich begriff: ihr ganzes Verhalten bezieht sich nicht auf mich, sondern auf ein Phantom, und einmal mit ihrem Phantom verwechselt (denn wahrscheinlich hat es den Mann, den sie sucht, gar nicht gegeben!), ist man einfach wehrlos; sie kann mich nicht wahrnehmen. Schade! dachte ich.“[158]

Stillers Gattin Julika begreift Mr. White nicht als real existierende Person, sondern sieht in ihm den verschwundenen Stiller, der sich selbst, als ein vergängliches, täuschendes Trugbild interpretiert. Abgesehen davon, dass das Phantom als Metapher für Stillers geisterhafte, unwirkliche und gejagte, aber ungreifbare Erscheinung platznimmt, zielt das Motiv auch in diesem Kontext darauf ab, das Kollidieren von Selbst- und Fremdbildnis und die Subjektivität der Wahrnehmung zu verdeutlichen. Weiters begreift auch er seine Freiheit als Unfreiheit da er „verdammt [ist], eine Rolle zu spielen, die nichts mit [ihm] zu tun hat“[159]. Andererseits fühlt er sich in seiner Rolle vor dem Behören sicher, da er davon ausgeht, dass solange er selbst nicht weiß, wer er ist, es die anderen auch nicht herausfinden können:

> „Anderseits: wie soll einer denn beweisen können, wer er in Wirklichkeit ist? Ich kann's nicht. Weiß ich es denn selbst, wer ich bin? Das ist die erschreckende Erfahrung dieser Untersuchungshaft: ich habe keine Sprache für meine Wirklichkeit!“[160]

[153] Fischer, Markus (2015): „Ich ist ein anderer“ – Selbst- und Fremdbilder in Max Frischs Roman „Stiller“. S. 41.
[154] Ebd. S. 41.
[155] Ebd. S. 41.
[156] Fischer, Markus (2015). S. 42
[157] Ebd. S. 49.
[158] Stiller. S. 83.
[159] Stiller. S. 84.
[160] Ebd. S. 84.

Dass Stiller „keine Sprache für [die] Wirklichkeit“[161] hat, ist ein Bild der Postmoderne, das die Authentizität des Erzählens und die moderne Berichterstattung im Allgemeinen in Frage stellt. Doch ist es auch Ausdruck seiner absoluten existenziellen Angst, die ihren Ursprung in der Utopie der Suche nach einer autarken Freiheit, in der Flucht vor der Last der eigenen Identitätszuschreibung und seinem nihilistischen Denkverhalten findet.

„Weil ich ein Versager bin. Ganz einfach! Ich bin kein Mann“

Stillers Verhaltensweisen, wie die Ich-Bezogenheit, das Scheitern seiner Beziehungen und seine Bipolarität gründen auf einer gebrochenen Männlichkeit, die seinen Ursprung in der Kindheit findet. Schon in seiner Kindheit lässt sich eine Selbstentfremdung ableiten, da er „vermehrt an den Interessen und Ansprüchen seiner Mutter orientiert“[162] war und diese seinen „Gefühlen untergeordnet“[163] hat. Es zeigt sich ein Verhaltensmuster, das auf Anerkennung und Validierung trainiert ist. Mit dieser Erwartungshaltung begegnet er nun seiner Gattin oder seinen Liebhaberinnen, erhält er diesen Zuspruch nicht, nimmt Stiller entweder eine Opferhaltung ein oder versucht dies mit übersteigerter Männlichkeit, etwa mit physischer Gewalt, auszugleichen. Nach Rohr sei die Beziehungsdynamik zwischen Mutter und Sohn in der Sekundärliteratur weitestgehend ungeachtet, vielmehr leite man seine Selbstüberforderung von seinem Kriegseinsatz in Spanien ab.[164] In der Tat spielt der Spanieneinsatz eine prägnante Rolle in der Gestaltung seiner Persönlichkeit und somit auch in all seinen Verhältnissen zu seinen Mitmenschen, es sei „sogar das allererste, was Julika aus seinem Mund vernommen hat […]“[165]. Doch noch bevor der Leser von den Details dieses Einsatzes erfährt, zeigt sich ein konfliktbehaftetes und konfrontierendes Verhalten in seinen zwischenmenschlichen Beziehungen. Wie etwa, dass er sich nach einer umso selbstbewussteren, zielstrebigeren Frau sehnt, um sein eigenes Selbstbewusstsein zu festigen. In Julika findet er all das, was er in sich selbst nicht finden kann. Doch kann er Julika nicht das geben, was gesellschaftlich von einem Mann erwartet würde:

> „Stiller, ihr Mann, verdiente damals mit seiner Bildhauerei überhaupt nichts, fast nichts, jedenfalls nicht genug, damit seine arme Gattin hätte aussetzen können.“[166]

Stiller erweist sich auch in finanzieller Hinsicht als abhängig von seiner Ehefrau aufgrund der begrenzten Einnahmen aus seiner künstlerischen Tätigkeit. Diese finanzielle

[161] Stiller. S. 84.
[162] Rohr. (2021). S. 65.
[163] Ebd. S. 65.
[164] Ebd. S. 65-66.
[165] Stiller. S. 140.
[166] Stiller. S. 90.

Abhängigkeit spiegelt sich in seiner emotionalen Bindung wider. Darüber hinaus zeigt sich seine eingeschränkte psychische Belastbarkeit durch seine fortwährende Selbstbeschäftigung mit inneren Konflikten, so verschweigt Julia den „ärztlichen Rat“[167], „um ihn zu schonen“[168]. Stiller kompensiert seine mangelnde Anerkennung in der Kunstszene durch eine übersteigerte Selbstwahrnehmung als Genie. Dabei stößt seine eigene Sichtweise auf sein künstlerisches Talent auf Diskrepanzen zum Fremdbild, da sein Umfeld seine schöpferischen Fähigkeiten nicht ernsthaft würdigt:

> „Wie begabt er nun eigentlich war, ihr verschollener Stiller, darüber gingen die Meinungen offenbar Ton Anfang an auseinander, und es gab Leute, die ihn nie für einen Künstler hielten.“[169]

Stattdessen wird er immer als „Maskottchen“ oder Gefolge seiner erfolgreichen Ehefrau gesehen, gar nur „als ihr Gatte“ begrüßt. Stiller kann Julikas Erfolg keinen Beifall mehr entgegenbringen, da er selbst keine Erfolge zu feien hat:

> „Ihre Erfolge im Ballett, denen Siller keine eigenen entgegenzustellen vermochte, machten im etwas zu schaffen, trugen wohl auch dazu bei, daß Stiller ziemlich menschenscheu war, in jeder Gesellschaft drehte man sich um Julika, er wurde begrüßt als ihr Gatte.“[170]

Alle bewundern Julika, „nur Stiller nicht“[171], „er nannte es idiotisch!“[172]. Im Gegenzug, um sich wenigstens physisch über Julika brüsten zu können, begegnet er ihr mit „ordinärer Grobheit“[173]. Nicht zuletzt „kamen bei ihrem damaligen Einkommen“[174] Kinder „nicht in Frage“[175], und er hat das Gefühl, als würde Julika seinetwegen den Kinderwunsch beiseitelegen.
Grundsätzlich zeichnet sich die Beziehung zwischen Stiller und Julika durch ein stetiges Ungleichgewicht in allen Belangen des Lebens aus. Zu oft formiert er sich und seine Gattin als oppositionelle Gegenspieler:

> „Daß Stiller sich als stinkiger Fischer mit einer kristallenen Fee vorkam.“[176]

[167] Stiller. S. 90.
[168] Ebd. S. 90.
[169] Ebd. S. 91.
[170] Ebd. S. 91.
[171] Ebd. S. 92.
[172] Ebd. S. 92.
[173] Ebd. S. 92.
[174] Ebd. S. 91.
[175] Ebd. S. 91.
[176] Ebd. S. 108.

Diese Ehe ist ein Zusammenschluss zweier Menschen, die unterschiedlicher nicht durchs Leben gehen könnten, denn während Stiller „ein Mann mit Chancen“[177] ist, „ohne sich seine Chancen zu glauben“[178], jemand, der sich „in seiner Verwundung“[179] gefällt, besticht Julika mit ihrer Zielstrebigkeit und Resilienz. Es scheint, als würde diese Beziehung durch ihre Divergenz existieren, in der Hoffnung, der eine profitiere vom anderen, doch heraus kristallisiert sich eher eine dysfunktionale Verbundenheit.

Mit genauerer Betrachtung des Ereignisses in Spanien lässt sich erahnen, dass Stiller an seiner humanistischen Grundhaltung gescheitert ist. Er hat „die vier Faschisten einfach als Menschen“[180] wahrgenommen, „und es war ihm unmöglich“[181], „auf Menschen zu schießen“[182]. Dieses Nicht-Handeln deutet Stiller seither als „Niederlage“ und als „typische[r] Traum der Impotenz“[183]. Dass er sich für die Teilnahme am Krieg bereiterklärt hat, resultiert aus jugendlicher Naivität, „in die Welt zu kommen“[184] und „vor sich selbst“ zu fliehen. Hinzukommend wurde er von seinen gehassten Gegnern gedemütigt und zum Untertanen gemacht:

> „Er hatte acht Minuten lang Zeit. Stattdessen ließ er sie an sein Ufer Kommen, trat aus seiner Deckung, […], sondern entwaffneten den jungen Stiller, warfen sein russisches Gewehr in den Tajo, fesselten ihn mit seinem eigenen Hosenriemen und ließen ihn im Ginster liegen, wo er zwei Tage später, Ohnmächtig vor Durst, von seinen Leuten gefunden wurde […].“[185]

Diese Nahtoderfahrung ist ein traumatischer Einschnitt in seinem Leben und wird fälschlicherweise von seinen Mitmenschen bagatellisiert. Dass Stiller ein Kriegsgeschädigter ist, wird auch in der literaturwissenschaftlichen Diskussion weitestgehend ausgeblendet.

Gesellschaftlich wird von ihm erwartet, als Heimkehrer seinem geregelten Leben nachzugehen, ohne gebrochen und traumatisiert sein zu dürfen. Frisch missbilligt diese Vereitelung von Kriegstraumata und die Erwartung, Belastungsstörung auf Männer zu nivellieren, indem er das Spanienereignis als wiederkehrendes Motiv im Roman einbettet. Demzufolge scheint es so, als würde Stiller versuchen, sich selbst zu therapieren, indem er das Trauma immer

[177] Stiller. S. 109.
[178] Ebd. S. 109.
[179] Ebd. S. 269.
[180] Ebd,. S. 140-141
[181] Ebd. S. 140-147.
[182] Ebd. S. 140-147.
[183] Ebd. S. 140-147.
[184] Ebd. S. 140-147.
[185] Ebd. S. 140.

wieder als Erklärung seiner Verhaltensweisen darlegt, scheitert allerdings daran, dass die (schweizerische) Gesellschaft sich in „Unschuld“[186] rühmt. Sie würden es nicht ertragen, „dass man [die Freiheit] in Frage stellt […] und daß man sie nicht als ein schweizerisches Monopol betrachtet, sondern als ein Problem.“[187]
Auch im Streit mit Julika ist die „Niederlage in Spanien“ ein sich wiederholendes Thema, auf dem er all seine männliche Nichtigkeit und Unwürdigkeit aufbaut:

> „... Stiller redete endlos. ‚Wäre nicht diese Niederlage in Spanien gewesen‘, sagte er, ‚wäre ich dir mit dem Gefühl begegnet ein voller und richtiger Mann zu sein‘ […]“[188]

Dass er in Spanien verloren hat, machte ihn zu einem „irgendwie gebrochene[n] Mann“[189] und zu einem „verängstigte[n] Mann“[190] und dies - so behauptet es zumindest Stiller - „gefiel“[191] Julika, da er so in der Position sei, „sich an [ihr] bewähren zu müssen“[192]. Nicht nur gegenüber Julika macht Stiller das Ereignis zum Thema, sondern auch bei seiner Affäre Sibylle:

> „[…] ‚warum ich nicht geschossen habe?‘ Das hatte Sibylle nicht gemeint. Er lachte: ‚Weil ich ein Versager bin. Ganz einfach! Ich bin kein Mann‘ – “[193]

„Jahrelange“[194] habe er „davon geträumt“[195], dass er schießen möchte, „aber es schießt nicht“[196] und das ist „der typische Traum der Impotenz“[197].

Julika und Stiller: Auge im Auge, ohne einander zu sehen

Die Beziehung „zwischen der schönen Julika“[198] und dem „verschollenen Stiller“[199] entwickelt sich nach einem Kennenlernen bei „der Nußknacker-Suite von Tschaikowsky“[200], obwohl Stiller in seiner Unerfahrenheit die „Frigidität“[201] einer „so faszinierenden Person“[202]

[186] Stiller. S. 197.
[187] Ebd. S. 197.
[188] Ebd. S. 146.
[189] Ebd. S. 147.
[190] Ebd. S. 147.
[191] Ebd. S. 147.
[192] Ebd. S. 147.
[193] Ebd. S. 268.
[194] Ebd. S. 269.
[195] Ebd. S. 269.
[196] Ebd. S. 269.
[197] Ebd. S. 269.
[198] Ebd. S. 86.
[199] Ebd. S. 86.
[200] Ebd. S. 86.
[201] Ebd. S. 86.
[202] Ebd. S. 86.

nicht erkennt. Die Segmentierung in „die Schöne“ und „der Verschollene“ lässt bereits die Beziehungshierarchie erahnen.

Beide Figuren folgen dem Leitbild, was es gesellschaftlich bedeutet, eine Frau oder ein Mann zu sein. Durch die Festlegung der Verhaltensweisen und Normen zwingen sie sich in das gesellschaftliche Rollenbild, das demzufolge gewisse Anforderungen stellt, denen sie Angst haben, nicht gerecht zu werden. Diese Befürchtung verbindet die Figuren, denn Julika hat „eine heimliche Angst, keine Frau zu sein“[203], und Stiller „scheint es“[204], als würde er „in irgendeinen Sinn nicht [genügen]“[205]. Des Weiteren richtet sich die Polarität dieser Beziehung darauf auf, dass Stiller stets in der Position ist, sich für Julika in seiner Männlichkeit behaupten zu müssen, um seinen Platz als „Auserwählten“ zu verteidigen, während Julika genau dieser Unsicherheit, Fragilität und Ängstlichkeit zugetan ist. „Sie brauchten einander von ihrer Angst her“[206] und geraten somit in eine Abhängigkeit voneinander. Diese Zusammensetzung fordert eine dysfunktionale Beziehungsdynamik:

> „[…] daß sie ihren Stiller nur durch sein schlechtes Gewissen glaubte fesseln zu können, durch seine Angst, ein Versager zu sein. […] Man hat den Eindruck, daß auch Stiller sich an ihre Schwäche klammerte; eine andere Frau, eine gesunde, hätte Kraft von ihm verlangt oder ihn verworfen.“[207]

Stiller und Julika sind „zwei Menschen, obzwar sie einander gegenübersitzen, Auge im Auge, einander nicht wahrzunehmen vermögen“[208], denn Stiller hat keine Begeisterung und kein Verständnis für ihre Tanz-Leidenschaft. Er kann nicht verstehen, dass „sie ihr Letztes“[209] dafür gibt und „berechtigterweise“[210] „müde“[211] ist. Stattdessen „glaubte [er] immer, daß Julika bloß müde für ihn sei“[212]. Wie als würde Stiller durch Julika hindurchsehen, betrachtet er sie lediglich als schöne Hülle. Ihr Potenzial, ihre Begabung und Wertigkeit ist für Stiller eher eine quälende Unerträglichkeit, die ihn in seiner Männlichkeit entrüstet. Angeregt durch seine Ich-Bezogenheit sucht er nach Anmerkung bei anderen Frauen und begegnet Julika auf schamlose Art und Weise, um sie von seinem „Weiberbesuch am Vorabend“ in Kenntnis zu setzen:

---

[203] Stiller. S. 89.
[204] Stiller. S. 89.
[205] Ebd. S. 89.
[206] Ebd. S. 89.
[207] Ebd.. S. 90.
[208] Stiller. S. 82.
[209] Ebd. S. 87.
[210] Ebd. S. 87.
[211] Ebd. S. 87.
[212] Ebd. S. 87.

> „[…] Stiller lachte. Indessen war es gar nicht jener Weiberbesuch vom Vorabend, weswegen Julika auf der Stelle zusammenbrach; sein oberflächlich-tröstliches Lachen, seine im Grunde sadistische Zärtlichkeit […].“[213]

Eine Steigerung seines Narzissmus ist im Laufe der Beziehung erkennbar. Einschneidender Moment ist die Konversation über Julikas obligatorischen Aufenthalt in Davos, als Stiller diesen als Zurückweisung seinerseits auffasst:

> „Was paßte ihm nicht? Stiller erhob sich von der Couch, […] schmetterte sein trockenes Glas in die Küchennische, wo es zerschellte […] als wäre es ihre Schuld, daß sie nach Davos gehen mußte.“[214]

Seine narzisstische Linse zwingt ihn dazu, sich selbst in die Opferrolle zu stellen und hindert ihn daran, Julika in ihrer Krankheit zu unterstützen:

> „Stiller schien den Tränen nahe. Nun mußte Julika ihn auch noch trösten? Sie legte ihren Arm um seine Schulter […]“[215]

Diese Dynamik erreicht ihren Höhepunkt, als Stiller seine Ehefrau in Davos besucht. Anstatt den Aufenthalt erträglicher zu machen, begegnet er ihr mit Vorwürfen, sie sei nur seinetwegen erkrankt, um ihn durch ihr Kranksein zu fesseln.[216] Er setzt seine „Mimosenhaftigkeit“[217] gleich mit ihrer „Tuberkulose“[218], denn daran könne „man genauso zugrunde gehen“[219] und schreibt ihr so die Akuität ihrer Krankheit ab. Im Grunde nehmen sich die Figuren nur durch ihre Schwächen wahr. Während Stiller seine Gattin nur in ihrer Verwundung und Krankheit sieht, klammert sie sich an Stillers Gebrochenheit und Gehemmtheit. Beide verlieben sich in die Schwächen des anderen und eine Persönlichkeitsentwicklung ist dadurch blockiert. So hat Stiller, Julika, seit ihrer Diagnose, für Tod erklärt. Er hat ihr nie zugetraut, dass sie die Kraft hat, zu heilen:

> „Stiller lächelte sogar, während Julika von ihrem möglichen Tode sprach. Er lächelte!“[220]

[213] Stiller. S. 94.
[214] Stiller. S. 97.
[215] Stiller. S. 97.
[216] Ebd. S. 149.
[217] Ebd. S. 149.
[218] Ebd. S. 149.
[219] Ebd. S. 149.
[220] Ebd. S. 96.

Eine Vorausschau zu Beginn des Romans lässt die seelische Ermordung seiner Frau, durchgeführt durch Stiller, erahnen:

> „Es gibt allerlei Arten, einen Menschen zu morden oder wenigstens seine Seele, und das merkt keine Polizei der Welt […].“[221]

Bestätigt wird die seelische Ermordung durch den Staatsanwalt Rolf, dessen Perspektive der zweite Teil des Romans einnimmt. Er „glaubt, nie einen einsameren Menschen gesehen zu haben als diese Frau“[222], denn „zwischen ihrer Not und der Welt schien eine Wand zu sein“[223], eine „Gewissheit, nicht gehört zu werden“[224] und eine „unheilbare Erfahrung, daß der Partner doch nur sich selbst hört“[225]. Er fängt Stiller in seiner absoluten Verzweiflung über Julikas Klinikeinweisung auf und bietet den vielleicht ersten Einblick in Stillers Schuldannahme, seine Frau kaputt gemacht und sich in seiner eigenen „Wichtigkeit zu ernstgenommen zu haben.[226] Er habe Julika zu seiner „Lebensaufgabe gemacht“[227], sich als „Erlöser“[228] gesehen, auch am Totenbett bewundert er nur ihre Schönheit. Er betrachtet sie aus der Linse eines genialen Kunstschaffenden, aus seiner eigens zugewiesenen schöpferischen Kraft, als sei sie sein bildhauerisches Projekt, sein „unvollendetes Lebenswerk“[229], denn „von allem Anfang an [hat er sie] nur als Tote gesehen“[230].

„Wir sind Fernseher, Fernhörer, Fernwisser“: Was für ein Zeitalter!

Stillers „Seinsvergessenheit oder der Verlust des ursprünglichen Vermögens, in der Welt zu sein“[231] sei der Antrieb seiner „Gegenbewegung gegen eine Welt, die er als fremd empfindet“[232] . Die modernen Anforderungen und Strukturen der Welt verstärken Stillers Gefühl der Entfremdung und erschweren es ihm, seine eigene Identität zu bewahren und zu behaupten. So auch in seinen Gedanken über das „Zeitalter der Reproduktion“[233], in denen er seine Überforderung und Misstrauen gegenüber den neuen technischen Publikationsmitteln offenlegt:

---

[221] Stiller. S. 127.
[222] Ebd. S. 404.
[223] Ebd. S. 404.
[224] Ebd. S. 404.
[225] Ebd. S. 404.
[226] Ebd. S. 423 & 425.
[227] Ebd. S. 423.
[228] Ebd. S. 423.
[229] Stiller. S. 423.
[230] Ebd. S. 437.
[231] Kiernan (2018). Existenziale Themen bei Max Frisch: Die Existenzialphilosophie Martin Heideggers in den Romanen “Stiller, Homo Faber” und “Mein Name sei Gantenbein” / (Reprint 2018). De Gruyter. S. 19.
[232] Ebd. S. 20.
[233] Stiller. S. 186.

> „Wir leben in einem Zeitalter der Reproduktion. Das Allermeiste in unserem persönlichen Weltbild haben wir nie mit eigenen Augen erfahren, genauer: wohl mit eigenen Augen, doch nicht an Ort und Stelle, wir sind Fernseher, Fernhörer, Fernwisser. Man braucht dieses Städtchen nie verlassen zu haben, um die Hitlerstimme noch heute im Ohr zu haben […].“[234]

Der Mensch sei ein „Fernwisser“[235], weil er Dinge nicht mehr persönlich miterleben muss, sondern über vielerlei Geschehnisse auf der Welt informiert wird. So ist das „persönliche Weltbild“[236] schlichtweg eine Illusion, da im Prinzip jeder das gleiche erlebt nur durch das Einschalten des Fernsehers oder des Radios. Auf ähnliche Weise kritisiert er auch das „menschliche Innenleben“[237], das ebenfalls zur allgemeinen Information und zur universellen Erfahrung gehört, da der Mensch beispielsweise seine „Eifersucht“[238] aus Marcel Proust hat oder das „Nie-Ankommen“[239] aus Kafka. Erlebnisse oder, „wenn einer die Welt etwa mit Heidegger sieht und nur mit Heidegger“[240] sind keine Rarität mehr. Nach Heidegger sei die große Not des modernen Menschen die „Seinsvergessenheit“[241], dessen Höhepunkt sich in den modernen Techniken finden würde und den Menschen zu einem „Herausfallen“ aus „dem ursprünglichen Seinszusammenhang mit der Welt“[242] zwinge.[243] So hält Heidegger „diese allgemeine Information“[244] für eine fundamentale Gefahr der modernen Zeit, da sich der Mensch dabei aus seinem eigenen Leben entfremden würde.[245] Frischs Ausführungen würden hier eine doppelte Ironie beinhalten, denn sich nur auf Heidegger zu beziehen sei „natürlich genau so weit von eigentlichen Selbstsein entfernt“[246]. Weiters befindet sich nicht nur Stiller in einem entfremdeten Dasein, auch Sibylle ist stets auf der Suche nach einem höheren Lebenssinn. Ihr Umzug nach Amerika bedeutet, sich zu emanzipieren und lässt erahnen, dass die Frauen im Roman im Gegensatz zu ihren männlichen Gegenpolen deutlich besser darin sind, ihre Visionen zu verwirklichen. Fortführend legt diese Reise ein Gegenbild zur Schweiz dar, das eine „hochtechnisierte Gesellschaft“[247] abbildet, die allerdings in ihren

[234] Stiller. S. 186.
[235] Ebd. S. 186.
[236] Ebd. S. 186.
[237] Ebd. S. 186.
[238] Stiller. S. 186.
[239] Ebd. S. 186.
[240] Ebd. S. 186.
[241] Kiernan (2018). S. 19.
[242] Ebd. S. 18-19.
[243] Ebd. S. 18-19.
[244] Kiernan (2018). S. 66.
[245] Ebd. S. 18-19.
[246] Ebd. S. 66.
[247] Kiernan (2018). S. 66.

zwischenmenschlichen Beziehungen nur an der Oberfläche verharrt. Zwar nimmt Sibylle die Amerikaner als „beziehungslos“[248] wahr, weiß aber die Geschlechterfreiheit und Anonymität zu schätzen. Endlich kann sie ihr Leben verwirklichen, weil sie den Einschränkungen ihres Geschlechts befreit ist:

> „[…] als hätte sie mit der Landung in Amerika aufgehört, eine Frau zu sein.“[249]

Die amerikanische Raumkonstruktion hat die Aufgabe, die Schweiz komplementär zu den USA zu positionieren, um die Kritik an der Unmöglichkeit der individuellen Unfreiheit, der staatlichen Bürokratie und am Kapitalismus zu präzisieren. Auf der Gegenseite ist ein Leben ohne gesellschaftlichen und akademischen Status möglich. Stiller jedoch sieht sich selbst an den gesellschaftlichen Anforderungen, wie beispielsweise eine Familie zu gründen, scheitern, denn „wer kann es sich leisten, Frau und Kinder zu haben, eine Familie mit Zubehör, und zugleich eine freie Meinung?“[250]. Die Partizipation in der Gesellschaft fordert nicht nur einen Namen, denn „Ordnung muß sein, einen Namen muß jeder tragen“, sondern auch einen akademischen Status, wie sein Freund Sturzenegger, der als „Architekt“[251] „ein Mann von Karriere“[252] sei, aber dafür Freundschaften wie aus einem „Automat“[253] führe:

> „Aber es funktioniert alles wie ein Automat: oben fällt der Name hinein, der vermeintliche, und unten kommt schon die dazugehörige Umgangsart heraus, fix und fertig, ready for use, das Klischee einer menschlichen Beziehung […].“[254]

Die Beziehungen des modernen Zeitalters würden einer Mechanik gleichen, einem automatisierten Schema folgen, das Mitmenschen filtriert über „das Bildnis bestimmter sozialer Rollen“[255], und „daraufhin [prüft]“[256], um demnach eine Umgangsart festzulegen.
Stillers Flucht wird letztendlich durch staatliche Zwangsmittel vereitelt, die darauf abzielen, die gesellschaftliche Ordnung aufrechtzuerhalten. Seine erfundene Identität wird für ungültig erklärt und er wird gesetzlich als Stiller identifiziert.

[248] Stiller. S. 313.
[249] Ebd. S. 311.
[250] Ebd. S. 196.
[251] Ebd. S. 242.
[252] Ebd. S. 242.
[253] Ebd. S. 242.
[254] Stiller. S. 242.
[255] Awad-Poppendiek, Nele (2010): Die Problematik der Identitätsfindung im Werk Max Frischs. S. 113.
[256] Awad-Poppendiek, Nele (2010) S. 113.

II. Die Flucht:

1. *Siebenkäs*: „Die Ketten sind abgetan – die Welt ist aufgemacht“

Siebenkäs und Leibgeber planen akribisch den Scheintod, um Siebenkäs von seinem tristen, zyklischen Leben zu befreien. Der Plan stammt hauptsächlich aus der Feder Leibgebers, der mit seinem „Geist der Kritik, der Ironie und der Satire“[257] einen Hang zur Selbstzerstörung und zum Wahnsinn hat.[258] Für ihn simuliert sich ein Scheintod einfacher, als die Kosten einer Scheidung zu übernehmen:

> „[…] ‚Das tu‘, sagt' er, ‚und stirb! Die Leichenkosten können sich unmöglich so hoch wie andere Scheidekosten belaufen‘ […]“[259]

> „[…] ‚Stirb, Firmian, […] zum Schein und zum Spaße - lege deinen Namen ab‘ […].“[260]

Der zur Empfindsamkeit getriebene Siebenkäs betrachtet diesen Plan als Kunstwerk, welchen ihn mit der Befreiung beschenkt, ein der Poesie gewidmetes und an der Seite der Dichterin Natalie gelebtes Leben zu führen.[261] Der Schriftsteller betrachtet sich selbst als ein schaffendes, schreibendes Genie, das während seiner kreativen Prozesse von Lenettes Ordnungszwang gestört wird. Nach Schmitz-Emans liegt das siebenkäsische Schreib-Problem aber nicht an Lenette, sondern an seiner „Lärm-Hypochondrie“[262].

Otto Rank zur Folge gehe das Motiv des Doppelgängers immer mit einem Narzissmus einher,[263] so sei nebst Furcht und Hass dem Doppelgänger gegenüber auch eine narzisstische Verliebtheit in das eigene Ebenbild und Ich präsent.[264] Eine größere narzisstische Ausprägung würde man bei Leibgeber vermuten, da dieser sein Leben mit einer egoistischen Rücksichtslosigkeit führt. Auch Lenette sieht dieses Verhaltensmuster in ihm, weshalb ihr der beste Freund ihres Gatten nicht lieb ist. Tendenzen zeigen sich allerdings auch bei Siebenkäs, vor allem bei der Inszenierung seines Scheintods, als Lenette zum Abschied gerufen wird:

---

[257] Schmitz-Emans. (2010). Jean Pauls Schriftsteller. In Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft (2010): Vol. 45. Jahrgang (pp. 167–196). S. 177.
[258] Ebd. S. 177.
[259] Siebenkäs. S. 386.
[260] Ebd. S. 387.
[261] Schmitz-Emans. (2010). S. 167 & 168.
[262] Schmitz-Emans (2010). S. 168. Hier: „Lärm-Hypochonders“
[263] Rank. (2010). Der Doppelgänger (1914). In Psychoanalytische Literaturinterpretation. S. 170 & 171 & 182.
[264] Rank. (2010). S. 171.

„[…] ‚komm, meine teure Lenette, komm zum Abschied!' […]"[265]

„[…] ‚Du Geduldige, du Getreue, du Geplagte! wie oft hab' ich dir wehgetan! O Gott, wie oft! Wirst du mir vergeben? Willst du mich vergessen?' […]"[266]

In einem egozentrischen Streben nach persönlichem Wohlergehen und der Sicherung seines Vermächtnisses, um nicht in Vergessenheit zu geraten, manifestiert Siebenkäs eine Selbstbezogenheit, die mit dem Bestreben nach individueller Unsterblichkeit und Überlegenheit einhergeht. Zudem versucht er aktiv, Leibgeber dazu zu bewegen, ebenfalls an die Konzeption der Unsterblichkeit zu glauben, denn „wie sollen wir uns denn lieben, wenn wir verwesen!"[267]. Die „Welt ist aufgemacht"[268] als würde Gott Siebenkäs empfangen und das Tor zum Himmel öffnen, so sagt er auch, „der Himmel [steht] über uns"[269]. „Die Ketten sind abgetan"[270] als Referenz zu den „polierten Handschellen und Kettenringen", symbolisch für das Gefühl der uneingeschränkten Möglichkeiten. Die Tendenz, sich gegen das Vergessen zu versichern und im Idealfall eine heroische Hinterlassenschaft zu hinterlassen, spiegelt Siebenkäs' Größenwahn oder sein egozentrisches Streben wider. Diese Selbstzentriertheit führt letztlich zur Spaltung seines Ichs, da er mit der unlösbaren Einsamkeit konfrontiert wird. Bereits in seinem früheren Leben, lange vor seiner Flucht, prägte dieses Gefühl der Unlösbarkeit sein Wesen und seine Entscheidungen. Das romantische Ich befindet sich in einer Aporie, das aus dem Chaos der Welt kein Entkommen findet, sondern sich mit der dieser als Kernpunkt der Existenz abgefunden hat.[271] Siebenkäs muss fortan mit den Konsequenzen seiner Wandlung leben: Zwar ist er nun „ein neuer Mensch"[272] und „es war eine neue Erde"[273], nun muss er als „Abgeschiedner von den Sterblichen" in der durch die „zweite verklärte Welt" [274] wandeln, denn „er hatte den Tod zu nahe gesehen"[275].

[265] Siebenkäs. S. 522.
[266] Ebd. S. 522.
[267] Siebenkäs. S. 394.
[268] Siebenkäs. S. 539.
[269] Siebenkäs. S. 539.
[270] Siebenkäs. S. 539.
[271] De Michele, Fausto (2015). S. 140.
[272] Siebenkäs. S. 536.
[273] Ebd. S. 394.
[274] Ebd. S. 537.
[275] Ebd. S. 537.

2. *Mattia Pascal*: „Ich war frei! Frei! Frei! Was wollte ich mehr?“

Gelangweilt während der Zugfahrt, welche ihn zurück in sein zyklisches Leben führt, erwirbt Mattia eine Zeitung. Beim Durchblättern stößt er auf einen Artikel über einen Selbstmord in seinem Heimatdorf und erkennt schockiert, dass es sich bei dem Verstorbenen um niemand anderen als um ihn selbst, Mattia Pascal, handelt:

> „in Gegenwart der gerichtlichen Kommission.. später... als die unseres Bibliothekars Mattia Pascal identifiziert […]“[276]

Ein sonderbares Empfinden überfällt ihn, als er sich vorstellt, dass ein Doppelgänger sein eigenes Ich in seinem Heimatdorf repräsentiert. Doch bald erkennt er das Potenzial dieser ungewöhnlichen Konstellation: Der Tod seines vermeintlichen Doppelgängers bietet ihm die Gelegenheit, nie wieder zu seiner ungeliebten Ehefrau, seiner aufdringlichen Schwiegermutter und seinen erdrückenden Schulden zurückkehren zu müssen. In seinem eigenen Ableben sieht er die Möglichkeit seiner autonomen Freiheit, da er sich endlich von den Fesseln gesellschaftlicher Zwänge befreit fühlt:

> „Ich war frei! frei! frei! Was wollte ich mehr?[277][…] Ich war jetzt allein, und noch mehr allein […] Ich war ohne jede Bindung und Verpflichtung in der Gegenwart, frei, ein neuer Mensch, vollkommen Herr meiner selbst, erlöst von der Bürde meiner Vergangenheit und mit einer Zukunft vor mir, die ich nach Gefallen formen konnte. Flügel wuchsen mir! So leicht fühlte ich mich!“[278]

In drei aufeinanderfolgenden Phasen vollzieht Mattia Pascal seinen Transformationsprozess: Erstens, indem er den gesellschaftlichen Normen und den Erwartungen des Bürgertums entspricht, zweitens durch eine Veränderung seiner äußerlichen Erscheinung und drittens durch eine innere, charakterliche Weiterentwicklung. Das übergeordnete Ziel dieses Wandlungsprozesses besteht darin, sein angestrebtes, integriertes Selbst zu verwirklichen, indem er sein altes Selbst zurücklässt und neu definiert, um schließlich als vollendete Version seiner selbst ein kohärentes Ganzes zu bilden.

Ein zentrales Merkmal in diesem Transformationsprozess ist der Name, der als Schlüssel zur Teilhabe an der Gesellschaft fungiert. Darüber hinaus muss Mattia eine alternative Lebensgeschichte erschaffen, die auf einer phantastischen Konstruktion eines nie wirklich gelebten

[276] Mattia Pascal. S. 90.
[277] Ebd. S. 91.
[278] Ebd. S. 100.

Lebens und fiktiven Ortschaften basiert. Durch einen Besuch beim Friseur versucht Mattia seine äußere Erscheinung zu verändern. Dabei stellt ihm der Spiegel eine Art objektive Reflexion seiner selbst dar, indem er ihm die Möglichkeit bietet, sich selbst zu betrachten und zu reflektieren. Diese metaphorische Verwendung des Spiegels, als Mittel zur Selbstkonfrontation, ist bereits in der Redewendung „jemandem den Spiegel vorhalten" verankert. In Mattias Fall bedeutet dies, dass er sich nicht nur mit seinem äußeren Erscheinungsbild, sondern auch mit seiner Identität und den Fragen, wer er eigentlich sein möchte, auseinandersetzt.

Die Vernichtung des Eherings markiert den finalen Schritt in Mattias optischer Neugestaltung. Dieser Schritt ist symbolisch aufgeladen, da der Ehering nicht nur ein persönliches Stück Vergangenheit repräsentiert, sondern auch eine gesellschaftliche Kette darstellt, die ihn an sein altes Leben bindet. Diese symbolische Bedeutung des Eherings als Verbindung zu vergangenen Bindungen und Verpflichtungen findet Parallelen zu den „polierten Handschellen und Kettenringen" in *Siebenkäs*, die ebenfalls die Zwänge und Fesseln des gesellschaftlichen Lebens symbolisieren. Eine Neugestaltung seiner Persönlichkeit soll die Verwandlung komplettieren:

> „[…] noch hatte ich die Menschen und die Dinge so gesehen; die Luft zwischen ihnen und mir war wie von einem Nebel befreit; die neuen Beziehungen, die ich zu ihnen herstellen mußte, erschienen mir leicht und einfach […][279] […] Ich mußte jetzt über alles und jedes lächeln, zum Beispiel über die Bäume auf den Feldern draußen, sie liefen mir auf ihrer scheinbaren Flucht in den absonderlichsten Stellungen entgegen, oder über die da und dort hingestreuten Landhäuser, denn ich fand meinen Spaß daran, mir vorzustellen, wie die Bauern dort mit geblähten Backen vor Wut über den Nebel schnaubten, der den Olivenbäumen solchen Schaden zufügte, und wie sie die Fäuste gegen den Himmel ballten, der keinen Regen schicken wollte […]."[280]

In der Metapher des „Nebel[s]" findet seine frühere passive Haltung gegen Gesellschaft und das Leben Ausdruck, die er sich nun befreit fühlt. Pirandello nutzt in diesem Kontext das Nebel-Motiv als Ausdruck einer Befreiung, einer Klarheit, die der Protagonist nun zu verspüren glaubt. Die Bauern sinnbildlich für die Menschheit sind der Natur als Herrscherin über „Regen" und „Nebel" unterlegen. In dieser Polarität empfindet sich Mattia nun als

[279] Mattia Pascal. S 105.
[280] Ebd. S. 105.

befreit, als Auserwählter einer glückverheißenden Macht. Jedoch ist diese unsichtbare Kraft letztlich nur eine Projektion seiner eigenen Wünsche und Ängste, die ihn wieder in eine passive Rolle drängt.

Fortführend zeigt sich in seinem neuen Lebensmotto, die Augen zu verschließen, „sollte das Schauspiel des Lebens einen allzu unerfreulichen Anblick bieten“[281], dass er das Leben zwar weiterhin als „Schauspiel“ begreift, sich aber nun nicht mehr in der Rolle des „Mitspielers der Tragödie“ oder des „Schauspielers“ wahrnimmt, sondern als Zuschauer, dem die Möglichkeit beigemessen ist, die Augen zu schließen, wenn er etwas nicht sehen möchte. Als Zuschauer des Lebens möchte er nun im „leichten Gewand“[282] auf „neuen Wegen wandeln“[283] und die Sorgen der Anderen nur mehr von „außen [betrachten]“[284]. Dass dieser Übermut schnell verblasst, zeigt sich darin, dass Mattia vor der „Verwirklichung“[285] „eine gewisse Scheu“[286] empfindet.

Im Grunde legt die Aufstellung dar, dass die autarke Freiheit, die ihm anfänglich noch Flügel verleiht, eine Illusion ist. Seine Verwandlung ist keine vollständige Dissoziation des originalen Ichs, eher gleicht es einer Verschiebung seines alten Ichs, sie ist eine Kopie, die sich aus selbigen Grundverhaltensweisen konzipiert. Die anfängliche Leichtigkeit verflüchtigt sich, als die Maske der neugewonnenen Freiheit fällt und sich in ihrer Rollenhaftigkeit enthüllt.

„Was war ich denn jetzt anderes als ein erfundener Mensch?“

Seiner Rollenhaftigkeit wird sich Mattia primär dann bewusst, als das Bedürfnis „nach der Geborgenheit und Gemütlichkeit eines Zuhause[s]“ [287] aufkommt. Seine „melancholischen Gedanken“[288] entspringen an einem „traurigen Novembertag in Mailand“[289] über das anstehende Weihnachtsfest. Um seiner Niedergeschlagenheit entgegen zu wirken, zieht Mattia bei einer Familie als Pensionsgast ein und muss damit seine Anonymität aufgeben. Weiters ist er „unentrinnbar zur Lüge gezwungen“[290], die eine wahre Freundschaft verunmöglicht: In seiner Rolle kann er „also weder Haus noch Freunde“[291] haben. Er ist „ein Fremdling des

[281] Mattia Pascal. S. 101.
[282] Mattia Pascal. 101.
[283] Ebd. 101.
[284] Ebd. 105.
[285] Ebd. S. 106.
[286] Ebd. S. 106.
[287] Matia Pascal. S. 119.
[288] Ebd. S. 119.
[289] Ebd. S. 115.
[290] Ebd. S.125.
[291] Ebd. S. 125.

Lebens“[292]. Seine anfängliche Euphorie: „Jetzt war ich frei, ganz und gar“[293] wandelt sich zu einem Zweifel: „Genügte mir denn das nicht. Die eigene Gesellschaft kann Mattia nicht zufriedenstellen, da dies bedeuten würde, sich mit sich selbst auseinanderzusetzen, was zwangsläufig die Existenzfrage seiner Doppelrolle aufwerfen würde.
Bezugnehmend auf das vorausgegangene Kapitel, erkennt er derweil, dass die Rolle des Zuschauers, ihm keine ausführende Funktion im „Schauspiel“ attribuiert und er doch lieber eine andere Rolle innehätte. Um es in den Worten Moraldos zu sagen: Er interpretiert sich als „Fehlbesetzung auf der eigenen Lebensbühne“[294]:

> „Das Leben aber erschien mir jetzt vom Standpunkt des unbeteiligten Zuschauers aus ohne Sinn und Zweck.“[295]

In der Illusion des Seins sind tiefgehende Beziehungen ausgeschlossen, da jede Annäherung auf persönlicher und emotionaler Ebene die Lüge entlarven würde. Die Konsequenz seiner unmoralischen Verlogenheit ist es, enge menschliche Bindungen zu meiden, um andere nicht zu verletzen und gleichzeitig seine Täuschung aufrechtzuerhalten. Daher bleiben alle seine zwischenmenschlichen Beziehungen oberflächlich, einschließlich seiner Beziehung zu Adriana, die bereits durch die ähnliche Namenswahl (Adriana/Adriano) eine Verbindung vorgibt. Diese Vereinbarung bricht er jedoch, als er Adriana küsst. Dies verdeutlicht die Spannung zwischen seiner gefälschten Identität und dem unvermeidlichen Drang nach authentischer menschlicher Nähe. Nach jahrelanger sozialer und emotionaler Isolation als Konsequenz seiner Rolle fühlt er sich nach dem Kuss „dem Leben so nahe herangekommen“[296], muss sich dann aber „erschrocken zurückziehen“, da Adriana die „Lippen eines Toten geküßt“[297] hat, „der um ihretwillen nicht wieder lebendig werden konnte“[298]. Der Drang nach Liebe und Zuneigung lässt ihn sein eigenes Gefängnis aus Lügen und Verstrickungen bewusstwerden:

> „[…] Daß das freie, ganz und gar freie Leben, das ich vor mir gesehen, im Grunde nichts anderes sein würde als eine Illusion, die sich nicht oder doch nur in höchst oberflächlicher

[292] Mattia Pascal. S. 120.
[293] Ebd. S. 120.
[294] Moraldo. S. 26.
[295] Mattia Pascal. S. 127.
[296] Mattia Pascal. S. 215.
[297] Ebd. S. 215.
[298] Mattia Pascal. S. 215.

> Weise verwirklichen ließ? Daß ich der Sklave der Täuschungen und Lügen werden würde […].“[299]

Diese Analyse verdeutlicht, dass der Protagonist zunächst glaubt, in einer Phase vollkommener Freiheit und Unabhängigkeit zu sein. Doch dann stellt sich heraus, dass diese vermeintliche Freiheit durch Kompromisse und Einschränkungen begrenzt ist. Diese Begrenzung führt letztendlich zu einer Form der Unfreiheit, die von Täuschungen und Lügen geprägt ist. Als Reaktion darauf beginnt Mattia sich von seiner eigenen Rolle zu entfremden, was zu einem Gefühl der Unvollständigkeit und Sehnsucht nach persönlicher Integrität führt, während er sich in einem Zustand der Ungewissheit befindet.

3. *Stiller*: „Ich durfte mich entscheiden, ob ich noch einmal leben wollte“

Die zeitliche Erfassung von Stillers Flucht und seinem damit verbundenen inneren Wandel, wie er in Pirandellos Werk dargestellt wird, gestaltet sich in ihrer Kohärenz als problematisch. Es scheint, dass seine Flucht zwischen den Jahren 1945 und seiner Inhaftierung im Jahr 1953 stattgefunden hat.[300] Ähnlich wie Mattia Pascal erkennt auch Stiller bewusst seine Ohnmacht, die ihm jegliche Möglichkeit nimmt, sein Leben aktiv zu gestalten. Trotz des letzten Auswegs des Selbstmords, den er erwägt, scheitert sein Versuch. Diese Erfahrung führt ihm deutlich vor Augen, dass es ihm unmöglich ist, sich selbst zu entkommen:

> „Es hilft gar nichts, sich auf die Straße zu stürzen Selbstmord ist Illusion.“[301]

Auf diese Erkenntnis folgt ein Akt der Selbstannahme, die Parallelen zu Kierkegaards Moment der Selbstwahl aufweist.[302] In absoluter Isolation hatte er „die bestimmte Empfindung, jetzt erst geboren worden zu sein […]“[303]. Nach Kierkegaard würde in diesem Moment der Isolation der Wählende seine bisherigen Orientierungspunkte verlieren.[304] Er solle sich für einen Sprung entscheiden und sich ins Nichts fallen lassen, danach setze sich das Sein mit „allen Schwächen, Fehlern und Fähigkeiten“[305] wieder zusammen und der der Wählende begehre „niemand anderer zu sein als er selbst“[306]. Dieser Sprung müsse „in jedem Augenblick wiederholt werden“[307], denn das Individuum müsse sich immer wieder für sich selbst

[299] Mattia Pascal. S. 217-218.
[300] Rohr (2020). S. 24.
[301] Stiller. S. 85.
[302] Awad-Poppendiek, Nele (2010). S. 42.
[303] Stiller. S. 381.
[304] Awad-Poppendiek, Nele (2010). S. 42.
[305] Ebd. S. 42.
[306] Ebd. S. 42.
[307] Awad-Poppendiek, Nele (2010). S. 42.

entscheiden.[308] Auch Stiller vollzieht diesen Sprung, nicht nur einmal wie bei seinem Sprung in die „Nichtigkeit, in ein nie gelebtes Leben“[309], sondern ein weiteres Mal in dem hier dargestellten gescheiterten Selbstmordversuch. Dieser Sprung öffnet ihm die Selbstwahl. Er entscheidet sich für die Identität des Mr. White und empfindet sich endlich als ein kohärentes Ganzes. Nach diesem Akt hat er den Mut, in seine Heimat zurückzukehren und sein altes gebrochenes „Stiller-Ich“ zurückzulassen. Doch er scheitert an einer erneuten Wiederholung dieses Sprungs, denn die Gesetzmäßigkeit erlaubt ihm diese Selbstwahl nicht. Ein Urteil zwingt ihn, sein altes „Stiller-Ich“ wieder anzunehmen. Seither ist er zu keiner Selbsterkenntnis mehr erlangt. Sein Sprung in die Selbstwahl ist aporetisch, da er sich nun wieder an seinem de-personalisierten Ausgangspunkt befindet und diesem lediglich mit Resignation zu begegnen weiß.

III. Die Aporie:

1. *Siebenkäs*: „Er hatte den Tod zu nahe gesehen“

Siebenkäs trifft fernab von Lenette die kühne und bemerkenswerte Natalie, die sich als „Gegenfüßlerin“[310] zu Lenette konstituiert. Im Roman profiliert sie sich als Briefschreiberin und steht damit oppositionell zur illiteraten Lenette. Aus ihren Briefen geht eine ähnliche Erhabenheit über die Widrigkeiten des Lebens und ein gleiches Leiden wie das von Siebenkäs hervor.[311] Nicht nur tritt sie im Roman ohne weitere interne Vorbereitung auf, auch tritt sie Siebenkäs als Ebenbild, gar Seelenfreundin gegenüber.[312] Im Zuge seiner Flucht muss sich Siebenkäs von dieser Seelenfreundin lösen. In seiner Beichte, sie müsste bald hören, „daß [er] gestorben [ist] oder [sein] Name verschwunden ist, auf welche Art es auch sei“[313] lässt er die nichts ahnende Natalie im Glauben an einen ehrlichen Tod. Ihren Abgesang vollzieht sie mit einem letzten „Todeskuß“[314]. Sein egoistischer Tod zeigt sich in seiner Zerstörungsmacht anderen Menschen gegenüber. Beschämend gesteht er sich ein, dass er „nicht einmal so im Ernste starb wie Werther“[315], sondern nur seinetwillen.

In ähnlicher Weise wie Siebenkäs kämpft auch Leibgeber mit den Konsequenzen seiner gespaltenen Identität, als er seinen Anblick im Spiegel auf seine individuelle Existenz hinterfragt. Er stellt fest, dass er nicht mehr nur eine doppelte, sondern eine dreifache Präsenz

[308] Ebd. S. 42.
[309] Stiller. S. 255.
[310] Siebenkäs. S. 400.
[311] Schmitz-Emans (2010). S. 180.
[312] Dangel-Pelloquin, Elsbeth. Eigensinnige Geschöpfe : Jean Pauls poetische Geschlechter-Werkstatt 1. Aufl.., Rombach, 1999. S. 192.
[313] Siebenkäs. S. 422.
[314] Siebenkäs. S. 423.
[315] Ebd. S. 455.

wahrnimmt. Die Frage, ob er selbst oder Siebenkäs gestorben ist, entzieht sich seinem Verstand und trägt zur Verwirrung bei:

> „[…] ‚einer von mir muß gestorben sein, der drinnen oder der draußen. Wer ist hier in der Stube denn eigentlich gestorben?' […]"[316]

Dass die Begegnung mit dem Doppelgänger die Frage nach der eigenen Identität, der Rolle in der Welt und ob man in dieser nun überflüssig ist, herausfordert, bestätigt sich in diesem Gefecht zwischen Leibgeber und seinem Spiegelbild. Obwohl er sich bisher im Roman als stabil und den existenziellen Fragen des Lebens gegenüber unzugänglich etabliert hat, bleibt die Gegenüberstellung mit seinem Ich nicht aus. Anfänglich wurde den Doppelgängern Raum für ihre Unterschiedlichkeit gewährleistet, um vom jeweils anderen geliebt werden zu können[317], nun verengt sich dieser Raum und das Gefühl, nicht unabhängig zu bestehen, offenbart sich. Um die Unabhängigkeit zu wahren, trennen sich die „treuesten" und „ältesten" Freunde auf unbestimmte Zeit. „Der Schmerz durchzog [Siebenkäs] Herz"[318], aber Leibgeber versichert ihn, dass sie sich „immer sehen, [sie] dürfen nur in einen gemeinen Spiegel schauen, das ist unser Mondspiegel"[319]. Beide eilen, zwar von Tälern und Bergen getrennt, den gleichen Weg und jedes Mal, wenn Leibgeber zurücksieht, so tut es Siebenkäs gleich. In dieser Szene würde das Doppelgängermotiv in einer „gewaltigen symbolischen Kraft der künstlerischen Darstellung"[320] erwachsen. Es entfalte sich darin, den Verfolgungswahn in seiner künstlerischen Größe zu zeigen, wenn Siebenkäs seinen Freund verfolgt und dieser sich dadurch verfolgt fühlt.[321] Das unterbewusste Doppeltgehen der Figuren auf demselben Weg sei das künstlerische Symbol für die „schicksalsmäßig gegebene Doppelheit beider Persönlichkeiten"[322] und untermauert die Annahme, dass beide Figuren ihrer Individuation beraubt sind.

„Die Erde"[323] ist seither für Siebenkäs „nun so verschattet"[324]. Nach „seinem Abschiede aus der Welt"[325] findet sich Siebenkäs „so ganz allein in der Welt" [326]. Das einzig verbindende

[316] Siebenkäs. 542.
[317] Ebd. S. 16.
[318] Ebd. S. 550.
[319] Ebd. S. 550
[320] Krauss, Wilhelmine. Das Doppelgängermotiv in der Romantik : Studien zum romantischen Idealismus Ebering, 1930. S. 44.
[321] Ebd. S. 45.
[322] Ebd. S. 45.
[323] Siebenkäs. S. 551.
[324] Ebd. S. 551.
[325] Ebd. S. 554.
[326] Ebd. S. 554.

„Band“[327] mit den Menschen ist „die Totenglocke und [der] Sarg“[328], denn „mit der Verblutung seiner Gefühle, […] er hatte ja alles verloren“[329]. Siebenkäs Schmerz entsteht aus der „Unmöglichkeit einer Vereinigung beider“[330], in diesem Sinne ist die Überwindung des Einsamkeitsgefühls aporetisch.

„Und die Leiden unsers Freundes waren vorüber“

Während sich Siebenkäs „von Woche zu Woche“[331] und „von Monat zu Monat“[332] einem zyklischen, sich wiederholenden Leben nachgeht, welches die Erwartungen an ein mit Poesie gefülltes Dasein unerfüllt lässt, hat Lenette „seit geraumer Zeit geheiratet“[333] und erfüllt die Anforderungen einer „treffliche[n] Haus- und Ehefrau“[334].

„Gleichwohl“[335] leidet auch sein Herz unter der dauerhaften Unwahrheit und er „beharrte endlich auf [einen] Entschluss“[336], welcher ihm zuteilwird, als er Gefahr läuft, Natalie zu begegnen. Die „Sehnsucht, Lenetten von fernen ungesehen zu sehen“[337] und die „Sehnsucht, im Marktflecken etwas Neues von seinem Leibgeber zu vernehmen“[338] bewilligen seinen Entschluss:

> „Mit drei Worten - […] er reiste ab“[339]

In seinem Heimatort angekommen, drängt es ihm wieder „fort, aber ins Freie hinaus“[340], um „keinen Menschen zu begegnen, den er belügen hätte müssen“[341]. In diesem Kontext wird die triftige Folge seiner Flucht deutlich, indem er gezwungen ist, außerhalb der gesellschaftlichen Normen zu existieren. Darüber hinaus muss er den Tod seiner Frau Lenette hinnehmen, über den er nur kurz trauert, da ihm kurz darauf am Grab Natalie erscheint. Der Tod Lenettes gibt ihm nun endgültig den Weg frei, sein Herz an eine neue Frau zu vergeben. In seiner vorherigen Ehe offenbarte sich, dass, obzwar Lenette stets die Tugenden einer braven Hausfrau und einer unschuldigen, reinen Liebe erfüllt hat, sie dem siebenkäsischen absurden Größenwahn ein Hindernis war. In Natalie glaubt er, eine stabilisierende und unterstützende

[327] Siebenkäs. S. 563.
[328] Ebd. S. 563.
[329] Ebd. S. 581.
[330] Krauss, Wilhelmine (1930). S. 45.
[331] Siebenkäs. S. 558.
[332] Ebd. S. 558.
[333] Ebd. S. 566.
[334] Ebd. S. 566.
[335] Ebd. S. 565.
[336] Ebd. S. 565.
[337] Ebd. S. 575
[338] Ebd. S. 575
[339] Ebd. S. 575.
[340] Ebd. S: 583.
[341] Ebd. S: 583.

Partnerin gefunden zu haben, die ebengleich das höhere Wesen im Sinne der Unsterblichkeit anstrebt.

In einem Akt der Verzeihung weint Siebenkäs um die verlorene Liebe, in welchem Natalie sich als „ebenbürtiges Gegenüber“[342] behauptet, indem sie sich auch im Leiden als die stärkere und stabilere erweist. Es ist Natalie, die „erhaben auf[steht], das Haupt gegen den Himmel[richtet], schnell die Tränen weg[reißt]“ und die Liebe besiegelt. „Wir bleiben beisammen“, sagt sie und Siebenkäs antwortet: „Im Leben und Tode bleibst du bei mir“, was sich komplementär zum ursprünglichen Eheversprechen „bis dass der Tod uns scheidet“ verhält und deshalb vermuten lässt, dass es sich hier nicht um eine weltliche Eheschließung handelt, sondern um einen allegorischen Versuch, das Einsamkeitsgefühl endgültig von sich zu streifen. Zwar mag er nun in Zweisamkeit leben, befindet sich allerdings zurück in seiner Ausgangslage: dem bürgerlichen und sterblichen Leben. Siebenkäs verharrt in der Aporie, denn auch wenn Natalie seine Seelenfreundin ist, kann er sich nicht den Pflichten und Anforderungen des Bürgertums fernhalten und so wird er abermals scheitern, fliehen und wiederkehren.

2. *Mattia Pascal*: „Ich sah mich für immer vom Leben ausgeschlossen“

In Pirandellos Roman manifestiert sich ein Konflikt, der Mattia Pascal buchstäblich die Augen öffnet und ihn dazu bewegt, die Entscheidung zur Rückkehr zu treffen. Dieser Konflikt entspringt dem angeblichen Diebstahl eines Mitbewohners:

> „ich wendete kaum Gewalt an, und schon gab die kleine Tür nach: sie war unverschlossen![343] ‚Wurde etwas gestohlen?‘ ‚Warten Sie ... Warten Sie nur ... Wie ist das möglich?‘ […]“[344]

Seine eigene Nichtigkeit wird für ihn unumgänglich, da er ohne Dokumente weder den vermeintlichen Täter anzeigen noch zur Rechenschaft ziehen kann. Ohne Dokumente wird er vom Staat und somit vom Gesetz als inexistent betrachtet:

> „Wer war ich? Niemand! Dem Gesetz nach existierte ich gar nicht. Jedermann durfte mich bestehlen; und ich mußte still sein!“[345]

Diese Passage offenbart eine fundamentale Kritik an der staatlichen Dokumentation als primäres Identitätsmerkmal sowie an den sozialen Strukturen des Kapitalismus, indem sie

[342] Dangel-Pelloquin, E. (1999). S. 197.
[343] Mattia Pascal. S. 219.
[344] Ebd. S. 219.
[345] Ebd. S. 221.

die existenzielle Bedeutung von Geld und Dokumenten in Frage stellt. Dieser Kreislauf der Handlungsunfähigkeit schließt sich nun auf tragische Weise, indem er sich wieder mit der Ohnmacht konfrontiert sieht, die er einst durch seine Flucht zu entkommen hoffte:

> „Wiederrum fiel mir meine Ohnmacht ein […]“[346]

In einem Zustand der inneren Leere und Zerrissenheit fühlt er sich nicht nur innerlich zerstört und entleert, sondern auch die Welt um ihn herum erscheint ihm bedeutungslos. Sein Leben scheint nur noch über den Tod verbunden zu sein, während er sich vom eigentlichen Leben ausgeschlossen fühlt. Angesichts dieser Verzweiflung ergreift er erneut die Flucht:

> „Was suchte ich hier? Ich sah um mich; schließlich blieb mein Blick an dem Schatten haften, den mein Körper warf. Eine Zeitlang betrachtete ich ihn, dann trat ich mit dem Fuß wütend nach ihm. Aber ich konnte ihn nicht zertreten, meinen Schatten. Wer von uns beiden war schattenhafter, ich oder er? Zwei Schatten!“[347]

Dieser existenzielle Zustand reflektiert eine tiefgreifende Aporie, die seine Handlungsfähigkeit und seine Wahrnehmung der Welt beeinträchtigt, wodurch die Komplexität seiner existenziellen Krise verdeutlicht wird.

Diese Passage unterstreicht die symbolische Bedeutung des Schattens im Kontext der Ich-Abspaltung des Protagonisten. Zunächst wird der Schatten neutral betrachtet, bis der Protagonist erkennt, dass er sein eigener Schatten ist. Sein Versuch, den Schatten zu zertreten, spiegelt seinen Selbsthass und den Wunsch wider, seiner eigenen Identität zu entkommen. Das Motiv des Schattens in der Literatur wird oft als Symbol für die menschliche Existenz verwendet und begleitet die Person als ständiger, unvermeidbarer Bestandteil ihres Seins.[348] So beispielsweise auch bei Peter Schlemihl, der seinen Schatten verkauft, daraufhin aber aus der Gesellschaft ausgeschlossen wird. Der Protagonist ist - anders als Mattia - keinem Dokument seiner „aktenkundigen Existenz“[349] fehlerhaft, dennoch akzeptiert seine Umwelt ihn nicht in seiner „vollen menschlichen Wirklichkeit“[350]. Der Schatten ist demnach Erkennungsmerkmal einer Existenz in einer gesellschaftlichen Wirklichkeit.

Im Falle von Mattia wird betont, dass seine soziale Ausgrenzung nicht auf das tatsächliche Fehlen eines Schattens zurückzuführen ist, sondern auf die von ihm selbst konstruierte Rolle,

[346] Mattia Pascal. S. 224.
[347] Ebd. S. 226.
[348] De Michele, Fausto (2015). S. 22.
[349] Wilpert. (1977). Der verlorene Schatten : Varianten eines literarischen Motivs. S. 66.
[350] Wilpert. (1977). S. 66.

die es ihm unmöglich macht, in der Realität präsent zu sein und somit einen „Schatten“ zu werfen. Des Weiteren fordert der Neologismus „schattenhafter“, der ein Wortspiel mit dem Adjektiv „standhaft“ ist, eine Verhandlung darüber, wer „standhafter“ ist: Der Schatten oder Mattia? Der Schatten wird als standhafter betrachtet, da er sowohl den ersten Tod überlebt hat als auch weiterhin besteht, obwohl Mattia keine glaubhafte menschliche Existenz aufweist. Diese Reflexion zwingt Mattia, die Erkenntnis zu akzeptieren, dass er ohne eine wirkliche Existenz existiert:

> „Und dieser Schatten hatte ein Herz, durfte aber nicht lieben; er hatte auch Geld, dieser Schatten, und jeder durfte es ihm stehlen; er hatte einen Kopf, und mit dem konnte er denken und erkennen, daß er der Kopf seines Schattens war und nicht der Schatten eines Kopfes. Genauso war es!“[351]

Durch das Attribuieren menschlicher Eigenschaften erhebt er den Schatten zur einzig real existierenden Komponente in seinem illusorischen Leben. Der Schatten ist zum „Symbol [seines] Lebens“[352] geworden, da er auf dem Boden liegend, „jedem Fußtritt ausgesetzt“[353], das ist „was von Mattia Pascal, der in La Stia verstarb“[354] übriggeblieben ist. Der verstorbene Mattia Pascal verfolgt ihn wie ein „Phantom“[355] durch die „Straßen in Rom“[356], wodurch er sich selbst eine unwirkliche Erscheinung zuschreibt und sich als Trugbild, das andere täuscht und von anderen gejagt wird, interpretiert. Das Motiv des Phantoms ist repetitiv in den Werken Pirandellos, so auch in dem Drama „Right You Are!“:

> “They're all carrying just such a phantom around inside themselves, and here they are racking their brains about the phantoms in other people; and they think all that is quite another thing!”[357]

So heißt es hier, dass jeder Mensch ein Phantom von sich selbst mit sich trage und den Phantomen der Mitmenschen nachlaufe.[358] Das Motiv ist Ausdruck der Maskenhaftigkeit des Ich, die Idee, dass jeder lediglich eine Wahrnehmung und Interpretation der Anderen ist. Es ist

[351] Mattia Pascal. S. 227.
[352] Ebd. S. 227.
[353] Mattia Pascal. S. 227.
[354] Ebd. S. 227.
[355] Ebd. S. 227.
[356] Ebd. S. 227.
[357] Pirandello. (2020). RIGHT YOU ARE (IF YOU THINK SO) : 'IT IS SO. WHEN YOU THINK SO" /. STAGE DOOR. S. 38.
[358] Rauhut. (1939). Wissenschaftliche Quellen von Gedanken Luigi Pirandellos. Romanische Forschungen. S. 188.

auch Sinnbild für etwas Ungreifbares, das, obwohl es nicht Nachweisbar ist, anwesend scheint, so auch der verstorbene Mattia Pascal, der immer und überall anwesend war, für die Umwelt aber ungreifbar.

Auf seiner Flucht vor sich selbst irrt er „zwischen schweigsamen und finsteren Häusern, deren Tore und Fenster verschlossen“[359] sind umher und begreift er sein ganzes Leben als verschlossen und verlöscht, bis die „Nacht“[360] „verstummte“[361] und ihm die Idee kommt, sich selbst (erneut) umzubringen. Nicht seine reale Existenz möchte er umbringen, sondern seine Rolle. Wie Mattia Pascal soll „[Adriano] ertrinken“[362], denn „dieses Schattenleben, das aus einer makabren Lüge entstanden“[363] ist, soll nun auch mit einer „makabre[n] Lüge“[364] enden. Erneut durchlebt Mattia/Adriano einen Wandlungsprozess, der sich diesmal invers darstellt: Von Adriano Meis in Mattia Pascal. Hierfür sieht er als einzigen Ausweg, die „absurde Fiktion“[365], die ihn „zwei Jahre lang gequält“[366] hat, „diesen Adriano Meis“[367], zu töten. Bewusst bezeichnet er sich hier als „Fiktion“, nicht als Illusion, denn Adriano ist eine konkret ausgedachte, geformte Figur, um die eine eigene Welt geschaffen wurde und welche dadurch zwangsweise illusorisch ist, als dass sie sich auf der Sinnestäuschung und Fehlinterpretation seiner selbst als auch seiner Mitmenschen aufbaut. Hierbei realisiert er, dass er als Erschaffer dieser Figur, auch der Mörder sein kann und er lediglich den fiktiven Charakter eliminieren muss. Den (Selbst)-Mord rechtfertigt er damit, dass er einen bereits „Toten“, „töten“ dürfe. Seiner Rückkehr nach Miragno liegt nämlich die Bedingung zu Grunde, „aus der Lüge [herauszutreten]“[368], „die nunmehr unhaltbar geworden“[369] ist.

> „Ich zitterte, als müßte ich tatsächlich jemanden umbringen. Mein Gehirn aber war mit einem Mal wie von einem Nebel befreit, mein Herz war erleichtert, mein Geist von einer fast heiteren, beglückenden Klarheit.“[370]

Erneut präsentiert sich hier das Nebel-Motiv als Ausdruck der Befreiung von einem zuvor beklemmenden Zustand, doch auch hier invers: Er befreit sich von dem Zustand, der zuvor als seine Befreiung galt. Um den (Selbst)-Mord wirksam zu gestalten, hinterlässt er Dinge,

[359] Mattia Pascal. S. 249.
[360] Ebd. S. 249.
[361] Ebd. S. 249.
[362] Ebd. S. 251.
[363] Ebd. S. 251.
[364] Mattia Pascal. S. 251.
[365] Ebd. S. 250.
[366] Ebd. S. 250.
[367] Ebd. S. 250.
[368] Mattia Pascal. S. 250.
[369] Ebd. S. 250.
[370] Ebd. S. 251.

die Adriano als Person definierten, wie der „Hut“[371] und der „Stock“[372]. Dies verdeutlicht die Tragik des Selbstmordversuchs, denn die Flucht vor der eigenen Person ist letztlich aussichtslos. Die Befreiung von der Last des Lügens, der Furcht vor Entdeckung und vor sich selbst mag kurzzeitig erleichtern, doch letztendlich bleibt er gefangen in seiner Identität als Mattia Pascal. Ganz gleich, welches seiner Ichs er auszulöschen versucht oder welche Identität er annimmt, er bleibt doch nur Mattia Pascal – handlungsunfähig und ohnmächtig gegenüber seinem eigenen Leben. Somit war das Leben als eine Rolle von Anfang an zum Scheitern verurteilt.

„Ich kehre lebendig zurück, ich räche mich!“

Nach seinem inszenierten Selbstmord gleicht die Annahme seines alten Ichs einer „Wiedergeburt“[373]. Pirandello löst den Begriff der „Wiedergeburt“ von seiner religiösen Semantik, indem er Mattias Wiedergeburt an einem formalen, bürokratischen Prozess koppelt und so dem Lebendig-Sein eine Gesetzmäßigkeit zuschreibt, der man erst mit dem Tod befreit wird:

> „[…] ‚Mich wundert nur, daß Sie jetzt zurückkommen und sich der Gefahr aussetzen, in die Fänge unserer dummen Gesetze zu geraten. Ich an Ihrer Stelle hätte mich nicht mehr als Lebender gezeigt.‘ […]“[374]

Auch muss er hinnehmen, dass seine Frau erneut geheiratet hat, diese Heirat allerdings für nichtig erklärt wird, sobald sich Mattia dem Staat gegenüber als offiziell lebendig bekennt. In seiner Naivität denkt Mattia, dass seine Frau diesem Prozess einwilligt, stattdessen wird ihm bewusst, dass das Leben der Anderen auch ohne ihn weiterging:

> „Ich war ratlos, durcheinander, ich hatte noch den Schrei der Frau in den Ohren, die einmal die meine gewesen und jetzt Mutter dieses Kindes war, und es war nicht mein Kind, nicht meines! Das meine, damals, das hatte sie nicht geliebt.“[375]

In dem Bestreben, auch nur den kleinsten Erinnerungsgestand bei seiner Frau zu finden, sehnt er sich danach, sich selbst und seinem früheren Leben näher zu kommen. Enttäuschend stellt er fest, dass er nichts hinterlassen hat. Er ist als Niemand gegangen und als nichtiger Wiederkehrer zurückgekehrt:

[371] Mattia Pascal. S. 251.
[372] Ebd. S. 251.
[373] Ebd. S. 253.
[374] Mattia Pascal. S. 265.
[375] Ebd. S. 271.

„Da sieht man, was sterben heißt! Niemand, niemand erinnerte sich meiner mehr, als hätte ich nie existiert..."[376]

Erneut wird ihm „in erdrückender Weise [seine] absolute Ohnmacht deutlich"[377], denn „weder zur Gesetzmäßigkeit noch in die mir eigenen Verhältnisse" ist er „zurückgekehrt"[378]. Er besucht sein eigenes Grab, „um [sich] tot und begraben zu sehen", dann stellt ihm jemand die Frage nach seinem Namen: er sei „Mattia Pascal selig", doch „[…] wer [er ist], wußte [er] wahrlich nicht zu sagen."[379]. Zwar hat er nun seinen Namen wieder, doch verharrt er in einem Zustand der aporetischen Depersonalisation, in einem Raum zwischen Leben und Tod und einem Gefühl der existenziellen Leere.

3. *Stiller*: „Es braucht die höchste Lebenskraft, sich selbst anzunehmen"

Die in *Stiller* dargestellte aporetische Depersonalisation fußt auf den Schriften Kierkegaards über die Innerlichkeit und Subjektivität. Im Grunde legt Kierkegaard dar, dass die Subjektivität die Unwahrheit sei.[380] Dadurch komme ein Erkenntnisproblem an die Oberfläche, das dem Subjekt das Erlangen der Wahrheit unmöglich mache. Dies zeigt sich bei Stiller anfangs darin, dass er der Sprache keine Wirklichkeit zuschreibt, doch entpuppt sich ein tieferes Problem, nämlich ein existenzielles, das vom Subjekt her unlösbar, also aporetisch, scheint.[381] Die Gotteserkenntnis und die Selbsterkenntnis sind unmöglich, da „die größere Einsicht in der eigenen Subjektivität nur noch eine größere Unwahrheit enthüllt"[382]. So werde die Einsicht über die Unwahrheit zum Kernproblem der Selbstentfremdung, denn die Wahrheit müsse von Außen kommen, während sich das Subjekt von Innen erkennen müsste. Dadurch allerdings werde die Innerlichkeit zum Problem, „da das Subjekt aus seiner Subjektivitätsdialektik herausmuss, um die ständige Vertiefung in die Unwahrheit abbrechen zu können"[383]. Anders als Schleiermacher würde Kierkegaard das Problem erkennen, es allerdings willentlich nicht lösen. Daraus geht hervor, dass das Erkenntnisproblem selbst in der Aporie feststeckt.[384] Das Paradox bestehe darin, dass „je größer die Einsicht in die eigene Existenz [ist], desto tiefer erkennt man die Unwahrheit"[385]. Übertragbar auf *Stiller* zeigen

[376] Mattia Pascal. S. 282.
[377] Ebd. S. 246.
[378] Ebd. S. 284.
[379] Ebd. S. 285.
[380] Mjaaland, M. G. (2006). Die Schrift im Selbst: Das Äußere im Inneren − oder umgekehrt. In Schleiermacher und Kierkegaard. Walter de Gruyter. S. 458.
[381] Mjaaland, M. G. (2006). S. 458.
[382] Ebd. S. 459.
[383] Ebd. S. 459.
[384] Ebd. S. 459.
[385] Ebd. S. 459.

sich mehrere Parallelen: Erstens erkennt er die Unwahrheit in der Sprache und seiner Wahrnehmung. Zweitens hofft er, das Erkenntnisproblem durch eine falsche Identität umgehen zu können, da er so nicht mehr in sich selbst hineinblicken muss, entzieht sich dadurch aber ausnahmslos der Selbsterkenntnis. Und drittens muss er aufgrund des rechtlichen Urteils seiner Existenz gezwungenermaßen ins Auge blicken und steuert unvermeidbar auf seinen Ausgangspunkt hin, in seiner eigenen Existenz nicht mehr als die Unwahrheit zu erkennen. Daraus ergibt sich die fundamentale Unlösbarkeit seiner Existenzkrise, da diese selbst in der Aporie stockt.

Ein Ende im „Reduit der Innerlichkeit"

Das abschließende Kapitel des zweiten Teils bricht mit der bisher fragmentarischen Erzählstruktur, indem es vom Staatsanwalt Rolf verfasst ist und darauf hindeutet, dass Stiller psychisch nicht mehr in der Lage ist, seine eigene Geschichte fortzusetzen. Bestätigt wird diese Annahme dadurch, dass Stillers Eigenbild über sich, sein Haus, sein Garten und die Beziehung zu Julika sehr von Rolfs Wahrnehmung abweichen. Schon zu Beginn des Nachworts lässt sich die Wesensveränderung Stillers erahnen, die von seinem Verstummen geprägt ist. Die Titel- und Namensgebung – ähnlich wie „Er war Mattia Pascal" – deutet bereits auf sein Ende in der „Stille" hin. Für Rolf ist das Verstummen ein Zeichen „seiner inneren Befreiung"[386], denn er sei „frei geworden von der Sucht, überzeugen zu wollen"[387], doch waren Worte immer Stillers große Stärke und nicht zuletzt das einzige, das er noch mit seiner Umwelt gleich hatte. Das Schweigen ist eher ein resignierender Zustand, das aus dem Gefühl der Fremde erwächst und eine Art friedliche Kapitulation darstellt, nachdem Stiller nicht nur seinem Land entfremdet ist, sondern vor allem Dingen sich selbst. Man kann sagen, dass er sich seither in einem inneren Exil befindet, und nur mehr als Außenseiter auf sein geographisches sowie seelisches Heimatland blickt. Er und Julika sind ein „Schweizerisches Inland-Emigranten-Ehepaar"[388] und „nichts gehörte zu ihnen"[389]. Auch kapituliert er darin, sich endlich selbst finden, sehen oder annähern zu wollen, denn er skulptiert nicht mehr, stattdessen töpfert er Keramik. Es ist ein Ausdruck seines vollständigen Ich-Verlusts, da er selbst nicht einmal mehr ein Bild von sich hat. Am Rande der Gesellschaft existierend, hat auch die Gesellschaft kein Interesse mehr an ihm. Für Rolf hingegen sind die von Stiller geschaffenen Gegenstände wie Teller, Tassen und Schalen lediglich nützliche Dinge, und er schreibt den früheren Skulpturen Stillers ihre künstlerische Bedeutung ab, nur weil sie

[386] Stiller. S. 387.
[387] Ebd. S. 387.
[388] Ebd. S. 389.
[389] Ebd. S. 389.

keinen offensichtlichen gesellschaftlichen Nutzen hatten. Dabei waren sie Ausdruck seiner persönlichen Identität. Die Tatsache, dass seine Skulpturen stets missverstanden wurden, verdeutlicht, dass auch Stiller selbst nie wirklich gesehen und verstanden wurde.

Entgegen vieler Interpretationen der Sekundärliteratur, die behaupten, dass Stiller nun seinen Seelenfrieden gefunden habe, befindet sich Stiller meiner Annahme nach in einem „Reduit der Innerlichkeit". Das Reduit als Symbol einer beschusssicheren Anlage, einer Art Festung, die zur Verteidigung und zum Rückzug eingesetzt wird. Stiller hat sich in den Kern seiner eigenen Festung zurückgezogen und blickt nur mehr aus einem kleinen Guckloch auf seine Außenwelt. Zurückgezogen in seine Innerlichkeit muss er der Unwahrheit der Subjektivität ins Auge blicken.

C. Vergleichende Analyse

1. Von der Romantik bis zur Postmoderne: Die Wandlungen des Doppelgängers

Romantik

Das Doppelgängermotiv wird in der romantischen Dichtung durch die Linse des Ich betrachtet.[390] Durchaus enthält es eine subjektive Note, denn im Mittelpunkt steht die Ich-Begegnung mit sich selbst.[391]Ausgehend von der germanischen Sage erscheint der Doppelgänger als Träger einer irrationalen Macht, wohingegen die Romantik eine Beziehung zum irrationalen Wesen des romantischen Ich herstellt[392] Eindeutig erreicht das Motiv in der romantischen Literatur seinen Höhepunkt, dies hängt damit zusammen, dass kein anderes Motiv so das „Wesen des Zeitgeistes der Romantik"[393] symbolisiert. Als herausragendes Beispiel dient Goethes *Faust*, der die Essenz der romantischen Problematik der Spaltung des Ichs zur Kernproblematik einfängt:

> „Zwei Seelen wohnen, ach! in meiner Brust,
>
> die will sich von der anderen trennen:
>
> Die eine hält in derber Liebeslust
>
> sich an die Welt mit klammernden Organen;

[390] Krauss, W. (1930). S. 6
[391] Ebd. S. 6.
[392] Ebd. S. 6.
[393] Ebd. S. 7.

> Der Andre hebt sich gewaltsam vom Staub
>
> zu den Gefilden hoher Ahnen.“[394]

Das Motiv sei mit dem Welt- und Lebensgefühl der Romantik, dem „subjektiv übersteigerte[n] Idealismus“[395], verknüpft. Das Wesen dieses subjektiven Idealismus besteht darin, die Ketten der endlichen, weltlichen Beschränkung zu kappen und sich selbst in die Unsterblichkeit, Unendlichkeit emporzuheben.[396] Dabei stößt das Ich auf den Widerstand der Außenwelt, wodurch alles „Seiende in Ideal und Wirklichkeit“[397] gespalten erscheint. Das Subjekt fühlt sich zwischen zwei Polen gefangen: Dem unendlichen und dem endlichen.[398] Das Doppelgängertum ist dann die „vergegenständlichte Gegenüberstellung des Ich zu sich selbst“[399].
Zu selbigen Zeit etwa, in der das Motiv aus dem subjektiv gesteigerten Idealismus emporblüht, ersteht die kritisch-idealistische Philosophie Fichtes.[400] Diese Philosophie, obzwar sie aus den gleichen zeitgeschichtlichen Strömungen und aus einem ähnlichen subjektiven Idealismus entstanden ist, führt in eine ganz andere Richtung:

> „Fichte leugnet im Gegensatz zu Kant die Fähigkeit des Ich, objektiv und unabhängig vom Ich, die außerhalb desselben bestehende Dinge zu erkennen.“[401]

Es sei das Ziel seiner Wissenschaftslehre, „die gesamte Erfahrung aus dem notwendigen Handeln der Intelligenz zu erklären und abzuleiten“[402]:

> „Für die Wissenschaftslehre gibt es keine andere Wirklichkeit als die im Verstande, im Bewußtsein“[403]

Die sinnliche Erfahrung habe für Fichte, im Gegensatz zu Kant, keinerlei Bedeutung, mehr noch sei die empirische Erkenntnis für ihn keine Erkenntnis.[404] Die Annahme einer erkennbaren objektiven Welt außerhalb des Ich, gebe es für Fichte nicht.[405] Demzufolge kann das denkende Ich von einer Außenwelt nichts wissen, es setzt seine Außenwelt selber durch den

[394] Goethe, Johann Wolfgang: Faust 1, Vers 1112 - 1117.
[395] Krauss (1930) S. 7.
[396] Ebd. S. 7.
[397] Ebd. S. 7.
[398] Ebd. S. 7.
[399] Ebd. S. 7.
[400] Kraus (1930). S. 17.
[401] Fichte S.W. I, 447 zitiert nach Krauss (1930). S. 21.
[402] Ebd. S. 21.
[403] Fichte N.W. I, 423 zitiert nach Krauss (1930). S. 21.
[404] Krauss (1930). S. 21.
[405] Ebd. S. 21.

Gedanken daran.[406] Es gilt, dass sichtbare Objekte nichts weiter sind als vom denkenden Ich „gesetzte Nichtichs“[407]. Demnach fordert er, die Welt aus der Intelligenz des Ich abzuleiten.[408]

Von einer stilistischen Prägung aus erscheint Fichtes Philosophie als Ich-Philosophie, in der das menschliche Ich im Vordergrund steht, auch weil die Außenwelt aus der Vorstellung des Ich zu erklären ist.[409] Mit dieser Vorstellung lässt sich eine subjektivistische Tendenz nicht leugnen und bildet eine geistesgeschichtliche Parallele zu Tieck. Beide würden es gemeinsam haben, die Außenwelt als eine Art „Vorstellungsprodukt des Ich“[410] wahrzunehmen.[411] Es lässt sich also feststellen, dass die subjektive Problemstellung der Zeit der Romantik „ihr bestimmtes Antlitz“[412] verleiht. Weiters bestehe nicht nur eine geistesgeschichtliche Verbindung zwischen Fichte und Tieck, sondern – so beweist es Krauss – sei ebenfalls eine Wirkung durch Fichtes subjektivistischen Tendenzen auf Jean Paul festzustellen.[413] Die Verbindungen von Tieck und Jean Paul existiere über die Verwendung des Motivs, welches sie allerdings in andere Dimensionen zu verwenden wissen: Jean Paul forme das Motiv aus den „Fragen des Lebens“[414] heraus, während es sich bei Tieck aus der Vorstellung herausbilden würde.[415]

In Jean Pauls Werken sei (immer) eine philosophische Ebene zu erkennen, so sagt er auch selbst: „Bei mir war wie bei den Deutschen die Philosophie früher als Dichtkunst“[416]. Vier Jahre nach Veröffentlichung der Wissenschaftslehre (1794) tritt diese in den Kreis von Jean Paul.[417] In den Jahren 1799-1800 liest er Fichtes Hauptwerke und schreibt sogar eine „poetische Streitschrift“[418]. In Fichte sucht er eine Lösung seines Lebensproblems: Die Suche nach der „letzten Wahrheit über das Paradoxon des Lebens“[419]. Weder findet er diese, noch begegnet er den Schriften mit Zustimmung. An seinen Freund Jacobi schreibt er:

[406]Krauss (1930). S. 21.
[407] Ebd. S. 21.
[408] Ebd. S. 21.
[409] Krauss (1930). S. 22.
[410] Ebd. S. 22.
[411] Ebd. S. 22.
[412] Krauss (1930). S. 24.
[413] Ebd. S. 24.
[414] Krauss (1930). S. 38.
[415] Ebd. S. 38.
[416] Jean Paul zitiert nach Krauss (1930). S. 47.
[417] Krauss (1930). S. 47.
[418] Ebd. S. 48.
[419] Ebd. S. 48.

„Bei Gott, ich nehme jetzt jedes transzendente Werk mit wahrer Kälte in die Hand […].“[420]

Seine ablehnende Haltung resultiert aus der Enttäuschung über Fichtes Ableiten, dass die Welt nur aus der Vorstellung und der Empirie des Intellekts besteht.[421] Jean Paul könne niemals über das Sein hinaus, für ihn existiere nur das „Sein der Welt, das schlechthin nicht erkennbar und nur in Symbolen auszudrücken“[422] sei. Er geht sogar so weit, die Philosophie Fichtes als „Vergewaltigung des heiligen Seins der Schöpfung“[423] zu betiteln. Krauss zu folge löse die Interpretierung Fichtes in Jean Paul „all jene tragischen Individuations- und Einsamkeitsgefühle“[424] aus, die zum Doppelgängermotiv führen würden.[425] Somit habe das Fichte-Erlebnis – wie es Krauss nennt – zur Entwicklung des Motivs entscheidend beigetragen, zum einen zur Anregung seiner Phantasie und zum anderen zur Vollendung des Motivs.[426]

Der Doppelgänger wird zum Symbol seiner Sehnsucht nach dem Unendlichen, nach der Überwindung des Tods.[427] Es zeigt den Zwiespalt zwischen dem Weltlichen und dem Göttlichem auf, und ist somit mehr als andere Motive Ausdruck der „inneren Bewegung einer Zeit“[428]. Was Jean Pauls Doppelgänger so einzigartig macht, sei die Verschiebung von der Vorstellung (wie bei Tieck) ins Leben und die Erweiterung des Gegensatzes von Ich und Außenwelt (wie bei Fichte) zu einem allgemeinen menschlichen Konflikt zwischen Leib und Seele.[429] Deshalb ist Jean Paul der Schöpfer des Doppelgängermotivs in seiner künstlerischen Gestalt: Ein Motiv des „Sich-Selber-Sehens“[430].

In *Siebenkäs* erlebt man den Konflikt zwischen Körper und Seele sowie den unausweichlichen Wunsch nach Unendlichkeit und Unsterblichkeit nahezu kontinuierlich. Jean Paul setzt auf der weltlichen Ebene an, indem er einen Protagonisten entwirft, der in soziale Normen und bürgerliche Traditionen verstrickt ist. Diesem begegnet er jedoch mit Spott und Hohn und strebt nicht zuletzt danach, sich aus diesen Fesseln zu befreien. eine Sehnsucht findet Zustimmung und Verständnis stets dann, wenn er sich von der Natur umgeben fühlt. Diese ist - wie es in der Romantik häufig formuliert wird - sein "Spiegel der Seele". Man kann

[420] Jean Paul zitiert nach Krauss (1930). S. 48.
[421] Krauss (1930). S. 48.
[422] Ebd. S. 48.
[423] Ebd. S. 48 & 49.
[424] Ebd. S. 49.
[425] Ebd. S. 49.
[426] Ebd. S. 54.
[427] Ebd. S. 124.
[428] Ebd. S. 126.
[429] Krauss (1930). S. 126.
[430] Ebd. S. 38.

sagen, dass die Antithese die bürgerliche Außenwelt ist, die sich – wie es in *Mattia Pascal* nachzuweisen ist – in ihrer Engstirnigkeit und Egozentrik gegen Siebenkäs richtet, zumindest empfindet er das so. Sein Taugenichts-Charakteristikum postuliert ihn stets als Außenseiter und als zu „weich" für die scharfkantige Außenwelt. Dadurch schafft es Jean Paul, eine Empathie und Verbindung des Lesers für Siebenkäs herzustellen: In seiner Weltfremdheit erscheint er doch so lebensnah. Die Einbettung des Protagonisten in eine weltliche Umgebung ist eine von mehreren Instanzen, das Doppelgängermotiv ins Leben zu überführen und auf die Fragen des Lebens auszurichten. Weiters tritt ihm sein Doppelgänger als reale Person gegenüber, er ist kein „magisches Ebenbild"[431] oder Resultat seiner „subjektiven Einbildungskraft"[432], sondern: Leibgeber und Siebenkäs sind beste Freunde, die sich komplementär zueinander verhalten.

Als Folge des Namenswechsels und der Abspaltung seines Ich kommt es zu einem „Fremdheitsbewusstsein"[433], durch das Siebenkäs nicht mehr nur die bürgerliche Außenwelt als Widerstand empfindet, sondern seine gesamte Realität. Er geriet in den Konflikt zwischen Leib und Seele. Er empfindet sich gefangen zwischen Unendlichkeit und Endlichkeit, beeinträchtigt durch die unmittelbare Nähe zum Tod, den er zwar scheinbar überwunden hat, jedoch letztendlich die letzte Verbindung zu seiner Umwelt darstellt. In seiner tiefsten Verzweiflung, die zu seiner Rückkehr führt, steht er sich selbst und seiner Menschlichkeit gegenüber. In diesem Augenblick erkennt er, dass die Liebe das Einzige ist, was ihn noch unsterblich machen kann. Paradoxerweise sehnt er sich danach, obwohl die Liebe zuvor einer der Faktoren war, die seine Welt eingeschränkt haben. Die Vorstellung, dass die Liebe sein Leben wieder lebenswert machen kann, fungiert als letzte Instanz, das Doppelgängermotiv mit dem Leben zu verknüpfen, denn es repräsentiert das, wonach sich der Mensch seit jeher sehnt.

So endet der siebenkäsische Kosmos am ursprünglichen Ausgangspunkt: dem bürgerlichen, sterblichen Leben. Aber die Suche nach der Wahrheit und der Unsterblichkeit wird in ihm immerzu weiterleben, weil er - genauso wie das Doppelgängermotiv - „Symbol für die romantische Bürgerschaft in zwei Welten […] ist"[434]: Die unendliche und die endliche Welt.

Moraldo ordnet Jean Pauls *Siebenkäs* der Definition des zweiten Typs zu, da der Doppelgänger nicht als dessen Kopie auftrete, sondern als dessen Teilstück, beziehungsweise als reale Person.[435] So manifestiere sich der Doppelgänger bei Jean Paul als „Spaltung der

[431] Moraldo (1996). S. 21.
[432] Ebd. (1996). S. 21.
[433] Ebd. (1996). S. 21 & 22.
[434] Krauss (1930). S. 126.
[435] Moraldo (1996). S. 21

Persönlichkeiten in zwei Existenzen, die aber mit einem identischen Aussehen verknüpft sind“[436].

Nicht nur findet eine Spaltung der Persönlichkeit in zwei Existenzformen statt – das Ich und das Teilwesen –, sondern, wie aufgezeigt wurde, spaltet sich auch die Wahrnehmung der Welt in zwei Existenzformen. Bei Jean Paul führt die Dissoziierung des Ichs auch zur Abspaltung von Endlichkeit und Unendlichkeit.

Moderne

Für ein umfassendes Verständnis der literarischen Moderne ist es unabdingbar, auch die soziologische Dimension in Betracht zu ziehen. Hieraus wird deutlich, dass die kulturellen Wertvorstellungen moderner Gesellschaften in einem permanenten Spannungsfeld mit den marktwirtschaftlichen und rationalisierten Prozessen stehen.[437] Das hat zur Folge, dass das „wertrationale Handeln“[438] vom „zweckrationalen Handeln“[439] verdrängt wird. Diese Entwicklung schwächt das Kollektivbewusstsein und lässt einen „ungehemmten, narzisstischen Individualismus“[440] entstehen, welcher in den Romanen meistens durch eine direkte Verbindung von Rationalem und Irrationalen deutlich gemacht wird.[441] Primäres Erkennungsmerkmal der Moderne ist die Ambivalenz. Diese besteht darin, dass das Marktgesetz, die technischen und wissenschaftlichen Fortschritte, die Rationalisierung und die Entfaltung der Demokratie überhaupt erst den Wohlstand und die individuelle Freiheit einerseits ermöglichen, andererseits aber auch gefährden.[442] Sowohl in den Sozialwissenschaften als auch in der literarischen Moderne ist das kritische Nachdenken über die Moderne selbst sehr präsent.[443] Nach Adorno und Horkheimer sei das Subjekt einem Niedergang ausgesetzt, welcher sich durch die Entfaltung der Konzernwirtschaft und der Machtfülle der Gewerkschaften erklären würde.[444] Diese Marktwirtschaft hebe das auf, was sie erstmals hervorgebracht habe: Nämlich die Einmaligkeit des Einzelnen. Im besten Falle solle dies durch den subjektiven Faktor und die subjektive Freiheit ausgeglichen werden.[445]

[436] Moraldo (1996). S. 25.
[437] Zima, P. V. (2016). S. 47.
[438] Ebd. S. 48.
[439] Ebd. S. 48.
[440] Ebd. S. 48.
[441] Ebd. S. 49.
[442] Zima (2016). S. 52.
[443] Ebd. S. 52.
[444] Ebd. S. 53.
[445] Ebd. S. 60.

Die literarische Moderne ist eine Welt des Schocks, der Krise und des Zerfalls, da sie ebendiese gesellschaftlichen Veränderungen und Probleme nicht ausklammert.[446] Das Scheitern des subjektiven Ichs an dieser individuellen Freiheit stellt sich in den Romanen wie folgt dar: Die Identität wird als problematisch aufgefasst und in den Mittelpunkt rücken die entscheidenden Momente der Zersplitterung des denkenden und handelnden Subjekts.[447] Diese Verfremdung zielt auf eine Ideologiekritik ab, die von der Suche nach dem wahren Wert und der authentischen Wertskala begleitet wird. Nach einer Wertskala suchend, sehnt sich das handelnde Subjekt nach einem wahren politischen, ästhetischen oder religiösen Sinn.[448] Dies ist angesichts der extremen Ambivalenz zum Scheitern verurteilt, da der narrative Ablauf und die Erzählung durch die Aporien des Subjekts zu verfallen drohen.[449]

Im Grunde ist der moderne Roman von Kritik an der Wahrheit, am System und am Subjekt durchzogen, denn auch die Sprache steht in einer Krise, die sich über die Tauschbarkeit manifestiert. Daraus geht hervor, dass die eigentliche Problematik der Moderne darin liegt, dass sich das Subjekt neu konstruieren muss, notfalls durch eine schöpferische Kraft jenseits der etablierten Kultur.[450] An dieser Stelle greift das Motiv des Doppelgängers ein, welches ebendiesen Wunsch nach einer Neukonstruktion des Selbst sowie einen externen Blick auf die Gesellschaft ermöglicht. Abseits der etablierten Gesellschaft hofft das Subjekt durch seinen Doppelgänger die autarke Freiheit zu finden. Doch hier offenbart sich die Ambivalenz der Moderne: Während das moderne Selbst auf der Suche nach dieser autarken Freiheit Sinn und Wertschätzung sucht, steht der Zufall des Lebens dieser sinnstiftenden und wertschätzenden Suche entgegen.[451] In Pirandellos Werken ist der Zufall eine entscheidende Komponente, so auch in seinem Werk *Einer keiner hunderttausend*, wo die zufällige Entdeckung des Protagonisten, dass er eine schiefe Nase hat, den Zerfall seiner Person in unzählige Subjektkonstruktionen herbeiführt.[452] Gleiches lässt sich über Mattia Pascal sagen, der auf ähnlich zufällige Weise von seinem eigenen vermeintlichen Selbstmord in der Zeitung erfährt. Auch hier spielt der Zufall eine entscheidende Rolle, indem Mattia Pascal in zahlreiche Selbstkonstruktionen zerfällt. Einige zufallsbedingte Ereignisse in Mattias Leben sind besonders hervorzuheben: 1. Durch einen glücklichen Zufall gewinnt er eine beträchtliche Geldsumme, die ihm die finanzielle Möglichkeit zur Flucht eröffnet. 2. Ein unvorhergesehener Zwischenfall wirft ihn aus seinem neuen Leben, als der Verdacht aufkommt, jemand

[446] Zima (2016). S. 311.
[447] Zima (2016). S. 310.
[448] Ebd. S. 313.
[449] Ebd. S. 317.
[450] Ebd. S. 326 & 334.
[451] Ebd. S. 331.
[452] Ebd. S. 331.

habe sein Geld gestohlen. 3. Mattia verliert (zufällig) seine Kinder – sein Leben scheint also vom Zufall des Daseins geprägt zu sein, was einerseits seine Ohnmacht und Handlungsunfähigkeit unterstreicht und andererseits ein Bild für die scheinbar aussichtslose Suche nach einem Lebenssinn darstellt. Der narrative Verlauf des Romans ermöglicht ohnehin keine klare Sinnfindung, da das Narratologische selbst in Gefahr ist, an der Aporie zu zerfallen. Die Aporie selbst fungiert als Kritik an der Realität, indem sie verdeutlicht, wie der moderne Mensch im Geflecht des Systems verstrickt ist und den Ausweg als unlösbar erscheinen lässt. Demnach war seine Flucht von Anfang an zum Scheitern verurteilt und die Konsequenzen, wie die individuelle Isolation und das Leben am „Rande des Gemeinwesens“[453] hätte sich – so könnte man meinen – Mattia im Vorhinein ausmalen können. Sein Taugenichts-Charakteristikum zeigt sich hier in seiner eingeschränkten Denk-, Erkenntnis-, und Beurteilungsfähigkeit. Er hat nichts anderes im Sinn, als sich aus dieser „von außen aufgezwungener Realität“[454] losreißen zu wollen, was ihn mit dem Vagabunden aus dem Eichendorff-Klassiker „Das Leben eines Taugenichts“ verbinde.[455] Beide seien auf der Flucht vor der Realität, und beide seien passive, untätige Lebemänner. So wie Eichendorff stellt auch Pirandello seine Leser auf die Seite seines Protagonisten, indem er die umgebenen Menschen zu „Bösewichten“ macht, die die beiden Lebemänner aufgrund ihrer Engstirnigkeit in die Flucht treiben würden.[456] Ergo dient die Realitätsflucht überhaupt als Realitätskritik.[457] Wie zuvor angemerkt, begegnet man der gleichen Aufstellung auch in *Siebenkäs*, der sich von der „bösen“ Außenwelt losreißen will.

Die Kritik am „Bruch der Werte“ (Bloch) wird intensiv artikuliert. Mattia sieht sich einem Verfall ausgesetzt, der von seinem kapitalistischen Bruder über seine aggressive Schwiegermutter bis hin zu seiner intriganten Ehefrau reicht. Nietzsche verwendet die Metapher des „Todes Gottes“ für diesen Werteverfall.[458] Dieser nihilistische Zweifel am metaphysischen Subjektbegriff wird zu einem zentralen Motiv der spätmodernen Literatur und durchzieht den Roman konsequent. Dies zeigt sich insbesondere darin, dass sich Mattia in einer Neubegründung seines Selbst behaupten muss, was zu einem Zustand der Ratlosigkeit und Passivität führt.[459] Im Gegensatz zum *Siebenkäs*, wo der Werteverfall lediglich ein dystopischer Traum des Atheismus und des verlorenen Gottes ist, aus dem das Subjekt wieder erwacht, ist dieser dystopische Traum in der Realität verankert. Die Handlungsunfähigkeit des

[453] Moraldo in: Pirandello zwischen Avantgarde und Postmoderne. S. 206.
[454] De Michele, Fausto (2015). S. 73.
[455] Ebd. S. 73.
[456] Ebd. 73.
[457] Ebd. S. 73.
[458] Zima (2001). S. 7.
[459] Ebd. S. 8 – 11.

Subjekts ist eine Reaktion auf diese metaphysische Skepsis. Zima betitelt dies eine „Literatur der passiven Helden“[460], ein zentrales Charakteristikum in *Mattia Pascal*, und eine Literatur, die „neue Selbstentwürfe entstehen lässt“[461].

Auch in Mattia Pascals Welt greift der technologische Fortschritt die Frage nach Einzigartigkeit und Notwendigkeit auf. Er empfindet Ängste vor finanziellen Belastungen und fühlt sich im geschäftigen Treiben der industriellen Gesellschaft nur noch als distanzierter Beobachter. Mattia hegt nicht zuletzt eine Sehnsucht nach einer authentischen Verbindung, die er in Adriana zu finden glaubt, jedoch nicht weiter vertiefen kann. Sein Scheitern manifestiert sich im Kontext des Werteverlusts und der zunehmenden Immoralität, die von den kapitalistischen Triebkräften der Moderne vorangetrieben wird. Insbesondere versagt er darin, einen wahrhaft authentischen und religiösen Sinn zu finden, wie es sich in seiner Laternenphilosophie manifestiert. Seine Wahrnehmung entpuppt sich als durch und durch subjektiv, und er steht vor der Unmöglichkeit, eine objektive Erkenntnis der Welt zu erlangen. Die Suche nach der Wahrheit erweist sich in gleicher Weise als aporetisch wie die Suche nach autonomer Freiheit, einem Sinn und einer Wertschätzung. Das Doppelgängermotiv entfaltet sich hier in seiner ganzen Größe „die Problematik des modernen Individualkonzepts darzustellen“[462], da es die Frage nach der Identität und der eigenen Selbstbestimmung im sozialen Kontext aufgreift.[463] Konkret gesagt, veranschaulicht das Doppelgängermotiv bei Pirandello, dass Identität keineswegs inhärent gar fixiert ist, sondern fluide und von äußeren Einflüssen beeinflusst. Als Adriano ist er der Arbitrarität der sozialen Normen ausgesetzt, da er realisiert, wie Menschen ihn anders behandeln basierend auf seiner Identität. Sein Persönlichkeitsbild ist ein soziales Produkt seiner Umwelt und die Tragfähigkeit einer menschlichen Existenz ist nur im Zusammenspiel mit der sozialen Umwelt möglich.[464] Die Fragilität der menschlichen Existenz zeigt sich auch darin, dass Mattia seinen eigenen Tod vortäuschen kann, selbst Entscheidungen über Leben und Tod sind der Willkürlichkeit unterworfen.

Aus der Analyse geht hervor, dass die literarische Moderne mit Hilfe des Doppelgängermotivs Themen wie die Entfremdung und Fremdheit, gesellschaftliche Fragmentierung und Gesellschaft- und Kulturkritik verhandelt. Mit Bezug auf Moraldos Doppelgänger-Typen ist *Mattia Pascal* ein „Zwischen-Typ“ des zweiten und dritten Typs, da Mattia seinen Doppelgänger nicht zu Gesicht bekommt, er aber auch nicht als eine Art „abgespaltene

[460] Zima (2001). S. 11.
[461] Zima (2001). S. 11.
[462] Böschenstein-Schäfer (1987). S. 338.
[463] Moraldo (1997). S. 210.
[464] Ebd. S. 210.

Komponente“ – wie diese in *Stiller* nachzuweisen ist – konfiguriert ist. Mattias Doppelgänger entsteht nicht aus inneren Quellen, sei es durch Imagination oder eine psychische Erkrankung, vielmehr manifestiert er sich aus dem Zufall des Lebens heraus, welcher ihm die Möglichkeit verleiht, ein alternatives Dasein zu führen, das im Wesentlichen "jedes Aussehen annehmen könnte". Als Mattia beschließt, seinem neuen Leben die Gestalt von Adriano zu verleihen, vernachlässigt er jedoch die Erkenntnis, dass ein Leben nicht ausschließlich im Alleingang gestaltet werden kann.

Postmoderne

Während die Moderne durch Ambivalenz charakterisiert sei, sei die postmoderne Literatur durch Indifferenz gekennzeichnet, so Remington.[465] Da wo die moderne Literatur versucht habe, auf die Krisen des Subjekts mit „innovativen Schreibweisen und Formexperimenten“ zu reagieren, lege die postmoderne Literatur zu Anfang ihre Absicht als Konstruktion und Spiel bloß.[466] Diese literarische indifferente Haltung ist ebenfalls ersichtlich innerhalb der postmodernen Gesellschaft, die eine „kollektive Gratwanderung zwischen Toleranz und Indifferenz“[467] verzeichnet. Vor allem die Selbstentzauberung der Wissenschaft und das Ende des Glaubens an ihre Legitimationskraft führen zu Krisenerscheinungen innerhalb der Sozietät, mehr als zum allgemeinen Glauben an die Befreiung der Menschheit durch Wissenschaft und Technologie.[468] Die Kritik an der Metaphysik, wie sie in der spätmodernen Literatur in Erscheinung tritt, ist nach wie vor präsent, nur geht die Grundhaltung hin zur Indifferenz, die ihre Wandlung nach dem zweiten Weltkrieg im Übergang von der modernen zur postmodernen Problematik erfährt.[469] Es zeigt sich, dass die Suche nach der wahren Wertskala und dem wahren Ich aufgegeben wird.[470] Die Moderne stellte noch einige Alternativen zur Verfügung, doch die postmoderne Literatur entpuppt diese lediglich in ihrer utopistischen Gestalt, da „anderswo die Menschen genauso verlogen“[471] seien wie in der Heimat. Folglich wird die Suche nach der Wirklichkeit, dem wahren Leben und dem wahren ich ausgelassen.[472]

Insbesondere im Hinblick auf den Anspruch an die Kunst und die Dichter manifestiert sich eine indifferent anmutende Haltung, basierend auf der Annahme, dass die Kunst nicht länger

[465] Remington. (2000). S.
[466] Zima (2016). S. 355.
[467] Zima (2016). S. 84.
[468] Zima (2016). S. 127.
[469] Ebd. S. 341.
[470] Ebd. S. 342.
[471] Ebd. S. 342.
[472] Ebd. S. 344.

im Stande ist, die Welt zu verbessern. Ihr wird somit die gesellschaftliche Relevanz abgesprochen, stattdessen tritt die Auffassung hervor, dass alles lediglich als ein Spiel betrachtet wird.[473] Die erlebende Subjekte leben „die Vision eines Idioten, der sich schließlich eingestehen muss, dass er schreibt, ohne eine bestimmte Absicht zu verfolgen“[474]. Vor allem Stiller kann man diesen Verlust des „ästhetischen oder metaphysischen Anspruch[s]“[475] zuschreiben, da seine Kunst zunächst von seiner Umwelt und schließlich auch von ihm selbst ihrer Genialität beraubt wird. Zu Beginn des Romans wird die fragmentarische Konstruktion von Stillers Identität als Spiel offengelegt – ein Spiel, bei dem Stiller alias Mr. White versucht, seine Umwelt und den Leser zu täuschen. Im Gegensatz zu Mattia Pascal ist dem Leser von Anfang an bewusst, dass Stiller ein Spieler ist, der sich seiner Ich-Zersplitterung bewusst ist. Seine Aufgabe besteht darin, zu täuschen und den Leser in die Irre zu führen. Das Motiv des Doppelgängers wird somit bei *Stiller* zu einem zentralen Element der narrativen Struktur.

Die mannigfaltigen Identitäten, die in der Nachkriegsperiode präsentiert werden, sind ein Symptom für die fragmentierte Gesellschaft dieser Ära und werfen die Frage auf, welches Selbstbild in dieser Welt noch erstrebenswert oder überhaupt realisierbar ist. Diese Thematik reflektiert eine Reaktion auf die Komplexität der Gegenwart, die vom postmodernen Individuum ein hohes Maß an Flexibilität und Anpassungsfähigkeit verlangt. Die Postmoderne durchmischt die Geschlechterrollen noch stärker und könnte als Abschluss dessen betrachtet werden, was die Industrialisierung erstmalig hervorgebracht hatte, jedoch von den Ideologien des Nationalsozialismus unterbunden wurde: Die Aufhebung der Geschlechterrollen. Insbesondere in *Stiller* zeigt sich, wie Frauen in der Emanzipation und Liberalisierung aufblühen und Hürden sowie Veränderungen geschickter meistern als ihre männlichen Partner. Inmitten von Stillers Auseinandersetzung mit seiner Männlichkeit umarmt Julika geradezu ihre Weiblichkeit. Als verkörperte "Prima Ballerina" trägt sie diese Zuschreibung mit Stolz und zeigt damit eine bewusste Auseinandersetzung mit ihrer weiblichen Identität. Während Rolf in seiner traditionellen patriarchalen Männerrolle verharrt, entwickelt sich Sybille in Amerika über diese festen Rollenmuster hinaus. Der postmoderne Stiller scheitert an den Erwartungen, dynamisch und anpassungsfähig sein zu müssen. Stattdessen versucht er mit der Erschaffung von Mr. White eine Figur zu kreieren, die diesen postmodernen Anforderungen besser gewachsen ist.

[473] Zima (2016). S. 346.
[474] Ebd. S. 360.
[475] Ebd. S. 360.

Stiller, ähnlich wie Mattia Pascal, sieht sich mit der Unabwendbarkeit des wissenschaftlichen Fortschritts, der Reproduktionstechnologien und moderner Technologien konfrontiert. Das von ihm als das „Zeitalter der Reproduktion" bezeichnete Phänomen verwandelt den Menschen in einen „Fernwisser und Fernseher", doch bei ihm zeigt sich eine gewisse Gelassenheit. Stiller ist sich bewusst, dass er den Fortschritt nicht mehr aufhalten kann, und begegnet ihm daher mit einer Haltung der Indifferenz. Diese Indifferenz setzt ihn von Mattia Pascal ab, der im Grunde stets eine naive und hoffnungsvolle, vielleicht „siebenkäsische" Haltung gegenüber seiner Umwelt bewahrt, eine Haltung, die bei Stiller gänzlich verloren ist. Dies zeigt sich auch darin, dass Stiller Freundschaften die Authentizität und Ehrlichkeit abspricht, sie erscheinen ihm wie automatische Abläufe. Im Gegensatz dazu glaubt Mattia nicht nur an Freundschaft, sondern findet sie in Adriana und in Anselmo und Siebenkäs wird regelrecht von der innigen Freundschaft zu Leibgeber angetrieben.

Alle Hauptfiguren, Stiller und Mattia Pascal mehr als Siebenkäs, stehen vor dem Konflikt zwischen ihrem Selbstbild und dem Bild, das die Gesellschaft von ihnen formt. Sowohl Stiller als auch Mattia erkennen, dass die Gesellschaft ein Bild von ihnen entwirft, das möglicherweise nicht mit ihrem eigenen Selbstbild übereinstimmt. In beiden Romanen führt dies zu einem Gefühl der Entfremdung. Allerdings akzeptiert Stiller diese Entfremdung als einen gegenwärtigen menschlichen Zustand.[476].

Pirandello und Frisch schlagen ein vergleichbares Ende vor, indem sie ein alternatives Lebensmodell präsentieren. Dieses Modell postuliert, dass es keine lebensfähige Identität jenseits sozialer Rollen gibt,[477] und dass die Suche nach dem Selbst sowie das Hineinschlüpfen in eine andere Identität in der Aporie verharrt. Mattia besucht immerhin sein eigenes Grab, was die Absurdität seiner Erfahrungen noch verstärkt. Im Gegensatz dazu ist Stiller seiner eigenen Innerlichkeit und Subjektivität ausgeliefert, versucht jedoch nicht mehr aktiv dagegen anzugehen. Er akzeptiert sein Leben einfach so – man könnte sagen, er begegnet ihm mit einer gewissen Indifferenz. Siebenkäs, zumindest, findet eine vorrübergehende Glückseligkeit in Natalie, doch ist dies nur eine Imitation.

Vor allem in *Stiller* dient der Doppelgänger, um den Schein von Ganzheit, welche das Ich von sich verlangt[478], zu simulieren. Er entspringt aus dem Zwiespalt zwischen der Realität des Ich und den Forderungen des Über-Ichs[479] und knüpft damit an Freuds Aufsatz über das Unheimliche (1919) an, einen seelischen Zwiespalt durch Projektion eines Ich-Teils in den

[476]Remington. (2000). S. 15
[477] Ebd. S. 33
[478]Böschenstein-Schäfer. (1987). S. 344
[479] Böschenstein-Schäfer. (1987). S. 342.

Doppelgänger auszudrücken.[480] Dies betont die Überlegung, dass die Gebrochenheit von Stiller wesentlich aus dem Konflikt zwischen der Realität des Ichs und den Forderungen des Über-Ichs resultiert. Der Doppelgänger des Typs Drei (Moraldo) gibt diesem Konflikt Ausdruck,[481] wurde jedoch von Stiller fälschlicherweise als Lösung seiner Problematik betrachtet. Mr. White ist eine „sinnbildliche Manifestation eines anderen Lebens"[482].

Mr. White und Stiller stehen sich als „gewünschtes Ich"[483] und „dekretiertes Ich"[484] gegenüber, wodurch Stiller in die Bredouille gelangt, eine Doppelrolle zu übernehmen, durch die er sich selbst als „Fehlbesetzung auf der eigenen Lebensbühne"[485] vorkommt. Er erfindet den Doppelgänger als Projektionsfläche, seine Wünsche und Vorstellungen an ein Leben auszuleben, doch scheitert seine Psyche, das Gleichgewicht zwischen Realität und der abgespaltenen Komponente aufrechtzuhalten. Stiller zerfällt daraufhin in mehrere Ichs, und erlebt sich und seine Mitmenschen nur mehr als „gesellschaftliche Gegebenheit menschlichen Lebens"[486]. Anders als bei Mattia und Siebenkäs entstammt Mr. White rein aus Stillers Innerem, es lässt sich wage vermuten, sogar aus einer psychischen Krankheit heraus. Es ist nicht der Zufall des Lebens, der Stiller mit seinem Doppelgänger beschenkt, sondern ein Entspringen seiner unausgelebten Träume, Wünsche und Begierden. Für seine Mitmenschen – außer für Knobel – hat Mr. White auch keinen Realitätscharakter, Adriano, der Suizidierte in Miragno und Leibgeber hingegen sehr wohl.

Romantik – Moderne – Postmoderne

Innerhalb der Romantik lässt sich das Aufkommen des Doppelgängermotivs auf die Einflüsse von Goethe, Fichte, Tieck und Jean Paul zurückführen. Insbesondere die Dreierkonstellation dieser Autoren hat entscheidend zur Ausgestaltung des Doppelgängermotivs beigetragen. Der Doppelgänger ist Spiegelbild der „Zerrissenheit der romantischen Seele"[487] und verkörpert den seelischen und körperlichen Zwiespalt des romantischen Ich. Die Einzigartigkeit von Jean Paul, das Motiv von der Phantastik und reinen Vorstellungskraft abzuwenden und es auf das reale Leben auszurichten, ebnet den Weg von der Romantik über die Moderne bis in die Postmoderne, da die Fragen des Lebens und die Konfrontation mit

[480] Ebd. S. 342.
[481] Moraldo (1996). S. 31
[482] Ebd. S. 25.
[483] Ebd. S. 26.
[484] Ebd. S. 26.
[485] Ebd. S. 26.
[486] Ebd. S. 30.
[487] Moraldo. S. 23.

Identität und Positionierung innerhalb der Gesellschaft weiter präsent sind, sich allerdings der Kontext geändert hat.

So wie in der Romantik es die Frage nach der eigenen Identität aufwirft und als „bildlicher Ausdruck einer Dissoziierung des Ich“[488] dient, ist dies auch in *Mattia Pascal* zu beobachten, doch wird die Identität hier weniger aus der Linse des subjektiven Idealismus wahrgenommen, als mehr von dem modernen Verlangen nach Ganzheit. Die menschliche Existenz wird als fluide, austauschbar und als Reflexion unserer Umwelt verstanden.

Im Werk Max Frischs erfährt das Doppelgängermotiv eine weitere Vertiefung auf der psychologischen Ebene. Hier werden die Tiefen des Innenlebens des Protagonisten, insbesondere in der „Zweiseelenkonstruktion“ von Stiller und Mr. White, intensiv beleuchtet. Frisch zeigt den Menschen in seiner kapitalistischen, automatisierten und unmoralischen Existenz und offenbart die Abgründe der menschlichen Psyche.

Die Wandlungen des Doppelgängermotivs mögen unerkennbar sein, doch ein gemeinsamer Nenner bleibt: Jean Paul und sein Doppelgänger, der auf das Leben und die existenziellen Fragen des Lebens ausgerichtet ist.

2. Die Alternative zum Chaos: Humor als Strukturprinzip und Erzählmodus

Die Tiefenstruktur des humoristischen Romans ist von einer Interaktion zwischen personalem Erzähler und seinem vorgestellten Protagonisten geprägt.[489] Der Erzähler geht sogar so weit, das Geschehen regelrecht zu manipulieren und zu reflektieren, sodass der Leser zweifellos einer subjektiven Perspektivierung ausgesetzt ist.[490] Jean Paul hat die humoristische Schreibart für sich entdeckt und als Durchbruch zu einer Schreibform erlebt, in der sich „das Herz öffnen und seine innersten Gefühle […] aussprechen darf“[491]. Jean Paul ist ein Meister darin, das Geschehen in *Siebenkäs* zu kommentieren und seinen Protagonisten zum Narren zu halten. Im Grunde will Jean Paul, immer dann, wenn er seine Leserinnen auf direktem Wege anspricht auf die Unarten seines Protagonisten hinweisen:

[488] Moraldo. S. 22

[489] Hörhammer, D. (1984). Die Formation des literarischen Humors : ein psychoanalytischer Beitrag zur bürgerlichen Subjektivität Fink. S. 120.

[490] End. S. 121.

[491] Ebd. S. 183.

> „Es wird meinen Leserinnen nicht unangenehm zu erfahren sein […],[492] […] daß der Bräutigam jetzo einen leberfarbenen Ehren-Frack antat, […] ohne Halsstrang oder Binde und ohne Haarstrang oder Zopf […]“[493]

Er verwendet seinen Humor, um die Idiosynkrasien seiner Charaktere zu zelebrieren und einen Sinn für Empathie bei seiner Leserschaft hervorzurufen – eben dieses zuvor beschriebene Mitgefühl, sich diesem weltfremden Charakter so nahe zu fühlen. Deshalb ist der Humor nicht nur ein Modus des Erzählens, sondern auch ein Strukturprinzip.

Nicht zu unterschätzen ist dieser spielerische, gar närrische Humor, als dass es ein theoretisches sowie ästhetisches Bezugssystem darstellt, welchem sich sowohl Pirandello als auch Kafka zu bedienen wissen.[494] In seiner *Vorschule der Ästhetik* beschäftigt sich Jean Paul auf theoretischer Ebene mit den ästhetischen Formen unterschiedlicher Genres von Lyrik bis zum Roman und fokussiert sich dabei vor allem auf das Konzept der Ironie, die in seinen Augen die von ihm als „modern“ bezeichnetet Literatur darstellt.[495] Des Weiteren geht er auch auf den Humor, die Komik und den Witz ein, wobei diese die besten „dem Künstler zur Verfügung stehenden Instrumente“[496] seien, um einer „per se absurden und chaotischen Welt Sinn zu verleihen“[497]. Diese rhetorischen Mittel können als Werkzeug gesehen werden, um auf das Absurde einzuwirken und die Disharmonie in eine ästhetische Harmonie umzuwandeln. Es sei somit ein Spiel der Kunst, das den Menschen in „ein Gleichgewicht zwischen Sein und Schein zu bringen versucht“[498]. Vor allem gegen den objektiven Naturalismus, der die Natur und das Leben rationalisieren will, wendet sich der Humor gegen den Nihilismus, um das Reduzieren auf das Subjekt zu verhindern. So kann das Universelle nur dann erreicht werden, indem man sich „im Einseitigen der Natur verläuft“[499], sprich: „nur, wenn der Mensch sich verirrt, kann er sich wiederfinden“[500]. Demzufolge schlägt Jean Paul als Alternative zum weltlichen Chaos die Komik, den Humor und den Witz vor.[501] Die Ironie gibt dem Menschen und dem Künstler die Möglichkeit, den Sinnverlust in der eigen Lebens- und Welterfahrung auszugleichen.[502]

[492] Siebenkäs. S. 37.
[493] Siebenkäs. S. 37.
[494] De Michele, Fausto (2015). S. 134.
[495] De Michele, Fausto (2015). S. 138.
[496] De Michele, Fausto (2015). S. 139.
[497] Ebd. S. 139.
[498] Ebd. S. 139.
[499] Ebd. S. 139.
[500] Ebd. S. 139.
[501] Ebd. S. 141.
[502] Ebd. S. 141.

Von der Ironie führt er über zur Komik, zum Humor und zum Witz. Während mit der Komik das Absurde des Lebens heiter betrachtet werden und somit entmachtet wird, spielt der Witz mit der Sprache und erkundet diverse Möglichkeiten des Realen.[503] Ein Gericht der Vernunft - so De Michele – werde durch den Humor abgehalten, das die Funktion habe, das von einer unharmonischen und grotesken Welt geschaffene Absurde abzugrenzen. Das Absurde werde dann vom Humor einer Art ästhetischen Vergebung unterworfen.[504]

Das Gegenteil des Lächerlichen ist weder das Tragische noch das Sentimentale, sondern das Erhabene, das ein Gefühl der unendlichen Größe ist und damit Bewundern hervorruft. Das Lächerliche aber ist das Gefühl für das unendlich Kleine, das das Gegenteil von Bewunderung hervorruft, nämlich Spott.[505] Daher sieht Jean Paul sowohl das Komische, als auch das Erhabene nicht im Objekt, sondern im Subjekt beheimatet – gerade deshalb müsse man über sich selbst lachen können.[506]

Der Unterschied zwischen der Komik und des Humors liegt also in der Totalität, das heißt, in der Idee der Unendlichkeit:

> „[…] wenn er mit der kleinen, wie der Humor tut, die unendliche ausmisset und verknüpft: so entsteht jenes Lachen, worin der Schmerz und eine Größe ist.“[507]

Aus dieser Perspektive des Unendlichen erscheint unsere Welt klein und bedeutungslos - ein Nichts, das nur der Humor mithilfe der „vernichtenden Idee“[508], zu enthüllen vermag.[509]

Ähnlich findet man das Lachen als Mittel gegen die „nivellierenden Kräfte des modernen Lebens“[510] bei Pirandello. Nach Alberto Godioli gebe es eine fundamentale Neigung der Moderne über alles zu lachen und das menschliche Leben in seiner Lächerlichkeit und Absurdität hervorzuheben.[511] Demnach werde der Humor zu einem bestimmten Modus des Verstehens und des Antwortens auf die modernen Krisen. Doch unterzieht sich alles der Prüfung des Humors mit der Folge, dass alles, was analysiert und zerlegt wird, schließlich auch selbst in die Krise gerät. Daraus entstehen die Existenz- und Identitätskrisen der pirandellianischen Figuren, wie etwa Mattia Pascal.[512] Anzumerken ist, dass das Wort

[503] De Michele, Fausto (2015). S S. 141.
[504] Ebd. S. 141.
[505] Ebd. S. 142.
[506] Ebd. S. 143.
[507] De Michele, Fausto (2015). S. 144.
[508] De Michele, Fausto (2015). S. 144.
[509] Ebd. S. 144.
[510] Subialka, M. (2022). Meta-Theatrical Comedy. S. 375.
[511] Ebd. S. 375.
[512] De Michele, Fausto (2015). S. 112.

Pirandellianisch ein Konzept, bzw. ein Attribut ist, das Paradoxe und beklemmende, oftmals ausweglose Situationen beschreibt.[513]

In seinem Essay über den Humor bezieht sich Pirandello auf Jean Paul, und somit kann die Romantik als ein ästhetisches und theoretisches Modell betrachtet werden, dem Pirandello gerecht werden wollte.[514] Ähnlich wie Jean Paul findet man auch bei Pirandello die Vorstellung, dass der Humor eine Art und Weise ist über das Lachen ein Mitgefühl hervorzuheben. Das Lachen des pirandellianischen Humors dringt in die Quelle des menschlichen Leidens ein und identifiziert dabei, dass die Quelle des Leidens in der menschlichen Vernunft und in den steifen Vorstellungen unseres sozialen Selbst lokalisiert ist.[515] Der Humor ist eine Form des Einblicks, der erlaubt, uns von uns selbst zu distanzieren, um wiederum unsere Illusionen aufzudecken und zu durchschauen. Gleichzeitig holt der Humor ein Mitgefühl hervor, vor allem dann, wenn die illusorische Maske unserer selbst zu fallen droht.[516]

Pirandellos Humor nimmt eine Zwischenposition zwischen Bejahendem und Verneinendem ein und dient somit als Fenster zum Innenleben des modernen Menschen. Dabei zeigt sich eine kritische, aber auch mitfühlende Perspektive.[517] Wenn Bertold Brecht beispielsweise seine Komik aus einem politischen Zweck heraus verwendet, nutzt Pirandello die unerwarteten Momente, um dem Zuschauer den Blick auf sich selbst durch die Linse des Humors zu ermöglichen. Diese distanzierende Wirkung des Lachens fördert ein kritisches Selbstverständnis, das nicht zur Ablehnung, sondern zu eben diesem Mitgefühl führt.[518]

Vor allem in *Mattia Pascal* begegnet man einer ambivalenten, gar doppelseitigen Erfahrung des pirandellianischen Humors. Der Identitätsverlust des Protagonisten im Roman ist herzzerreißend, doch die Art und Weise, wie Mattia Pascal damit umgeht, ist absurd und grotesk. Der Roman offenbart eine Traurigkeit des Lebens, über die man nur lachen kann, da sie in ihrem Kern so real und eng mit der Moderne verbunden ist, dass der Mensch ansonsten daran zerbrechen würde. Auch für Mattia Pascal selbst ist der Humor eine Art und Weise mit der Moderne umzugehen, er findet Trost und Halt in seiner träumerischen, gar geistesabwesenden und blauäugigen Haltung zum Leben. Er fühlt sich daher selbst als Marionette in seinem Leben, das einem Theater gleicht, weil dies ihn bewilligt, sich selbst und seine Rolle in der Gesellschaft nicht mehr ernst nehmen zu müssen:

[513] De Michele, Fausto (2015). S. 113.
[514] Ebd. S. 134.
[515] Subialka, M. (2022). S. 381.
[516] Ebd. S. 381.
[517] Ebd. S. 376.
[518] Ebd. S. 381.

> „When the actor sees himself for what he is, an automatic marionette, he can no longer take his role and his action seriously; and the result is a turn inward, into indecision, into (apparent) madness […]“[519]

Dies verdeutlicht, dass das Abwenden von der Ernsthaftigkeit des Lebens dazu beiträgt, die Ideale und Verpflichtungen des sozialen Selbst zu relativieren und die Schwere des Lebens ein wenig erträglicher zu machen. Weiters wird ersichtlich, wie der Humor Pirandellos in direkter Anknüpfung zu Jean Paul steht, vor allem dadurch, dass - wie auch seine Verwendung des Doppelgängers - der Humor dem Sinn des menschlichen Lebens verpflichtet ist.[520] Während der Humor Jean Pauls eine romantische Dimension hat, zwischen Endlichkeit und Unendlichkeit zu wirken, wandelt sich Pirandellos Humor, der eindeutig in Meta- und Intertextualität zu Jean Paul steht, zu einem, der sich seiner Umwelt und den neuen Begebenheiten der Moderne anpasst.

Das Motiv des Theaters erscheint in ähnlicher Ausführung auch in Frischs *Stiller*, der sich in Davos wie auf dem Theater fühlt, als er sich aufführt, als wäre er ein Bühnenwerk Goethes.[521] Von Matt gibt an, dass sowohl Pirandello als auch Frisch todernste Szenen entwerfen würden, um diese dann ins Possenhafte kippen zu lassen, so wie in vielen Bühnenstücken.[522] Weiters seien es vor allem die Schwindeleien Stillers, die auf eine eigentümliche Art die Form des Pikaresken der pirandellianischen Geschichten, vor allem in *Mattia Pascal*, weiterführen würden.[523] Beiden Autoren stehen bei aller (Post-)Modernität in einer älteren Tradition der Maskenspiele und Verstellungskomödien.[524] Das Scheitern, das oftmals traurig, gleichzeitig aber lächerlich und absurd ist, gehört sowohl in der Tradition als auch bei Pirandello und Frisch dazu.[525]

Während *Mattia Pascal* in der Tradition von Jean Pauls humoristischem Roman steht, zeichnet sich in *Stiller* ein unzuverlässiger Erzähler ab. Die typischen humoristischen Abschweifungen wandeln sich zu Fragmenten der erzählerischen Struktur und fungieren weniger als Kommentare des personalen Erzählers, vielmehr als Ausdruck der konfusen Gedankenwelt von Stiller selbst. Die Tatsache, dass Stiller ein Verwirrspiel mit seiner Umwelt und den Leserinnen und Lesern treibt, ist für alle offensichtlich, außer für den Gefängniswärter Knobel.

[519] Subialka, M. (2022). S. 382
[520] Ebd. S. 385.
[521] Von Matt, Beatrice (2011). S. 64.
[522] Ebd. S. 64.
[523] Ebd. S. 74.
[524] Ebd. S. 60.
[525] Ebd. S. 60.

Knobel verkörpert die Figur, die dem Komischen zugewandt ist, und ohne sie würde es an der Glaubwürdigkeit von Stillers Erzählungen erheblich mangeln. Knobel erfreut sich regelrecht an den abenteuerlichen Geschichten Stillers, denn sie verleihen seinem ansonsten tristen Leben zumindest einen Hauch von Aufregung. Im Vergleich zu anderen Charakteren zeichnet sich Knobel durch seine Einfältigkeit, Naivität und Sensationsgier aus. Daher ist er die einzige Person, die Stiller von seiner Identität als Mr. White überzeugen kann.

Jean Paul manipuliert und reflektiert die Aktionen seines Protagonisten und gibt dadurch eine subjektive Perspektivierung vor, der man in *Stiller* ebenfalls begegnet, allerdings ohne personale erzählerische Kommentierungen. Die Subjektivierung funktioniert rein über den selbstbezogenen Ich-Erzähler, der den Leser in eine perspektivische Einseitigkeit drängt.[526] Beispielsweise werden Gespräche zwischen Stiller und Julika nur aus seiner Wahrnehmung, aus einer stark ich-bezogenen Perspektive, wiedergegeben. Dadurch gleichen diese oft eher einem inneren Monolog als einer echten Konversation. Die Verbindung zu Jean Pauls humoristischem Erzählmodus besteht also darin, dies als Strukturprinzip zu verwenden.

Darüber hinaus manifestiert sich der Humor von Frisch als eine Art „psychologischer Humor", der Ausdruck des Innenlebens von Stiller ist und die Absurdität seiner Gedankengänge offenlegt. Oft betont Stiller, dass er keine adäquate Sprache für die Realität besitzt, was die nietzscheanische Problematik unterstreicht: Es existiere nur eine „scheinbare" Welt, während die „wahre" Welt lediglich hinzugelogen sei.[527] Auf diese metaphysische Skepsis folgt die Handlungsunfähigkeit oder wie bei Stiller zu beobachten: Die absolute Indifferenz gegenüber Wahrheit oder Unwahrheit.

Wie eingangs beschrieben, agiert Stiller als platonischer Lügner. Überzeugend kann behauptet werden, dass seine Lügereien und Vortäuschungen keinerlei schlechtes Gewissen in ihm auslösen. Stillers Humor ist eine reflexive Reaktion auf die Krisenerscheinungen der Postmoderne und im Gegensatz zu Mattia Pascal, weiß Stiller nicht mehr dem Leben mit einer naiven Haltung zu begegnen, sondern nur mehr mit Abkapselung. Beide Romane verbindet, dass sie Lachen und Schmerz parallelisieren, doch lacht Stiller meist als Einziger.

Max Frisch erforscht die Nuancen von Identität, Gedächtnis und Selbsttäuschung – und das nicht nur inhaltlich, sondern auch auf sprachlicher Ebene, indem sich die Sprache zwischen Wahrheit und Unwahrheit bewegt. Dabei tritt ein unzuverlässiger Erzähler zutage, der eine Subjektivierung vortäuscht und selbst nicht mehr sicher ist, ob er real oder fiktiv ist. Am Ende wird dem Namen „Stiller" aller Ehren gemacht, indem Stiller vollständig verstummt.

[526] Rohr (2021). S. 32.
[527] Zima (2001). S. 6.

Stiller findet keine Worte mehr, und selbst der Humor, wie er bei Jean Paul und Pirandello zum Einsatz kommt, vermag dieser absurden und chaotischen Welt keinen Sinn mehr verleihen.

Es fällt auf, dass sich der Humor in konvergenter Weise zu den Wandlungen des Doppelgängermotivs verhält. Dort, wo sich das Motiv dem jeweiligen Kontext anpasst, erfordert dies auch eine Anpassung des Humors, um die Wirksamkeit des Doppelgängermotivs fortlaufend zu gewährleisten.

3. Jean Paul als Vorbild: Die gleiche Tiefengeschichte

Phase 1: Freiheitsutopie / Ehe / Motiv der Reise

Um es in den Worten Beatrice von Matts zu sagen:

> „[Drei] geniale Bücher, je ganz anders und doch im Innersten verwandt […].“[528]

Freiheit, Rolle und gesellschaftliche Zuschreibung seien Lebensthemen in den Romanen Pirandellos und Frischs, so Von Matt, darum würden die beiden Erzähler auf ähnliche Geschichten kommen. Doch wen sie hier nicht als Vorbild in Erwägung zieht, ist das eigentliche „vergessene Vorbild“[529]: Jean Paul.

Wie bereits zu Beginn dieser Abhandlung mehrfach betont, präsentiert Jean Paul in seinem literarischen Werk eine dreigliedrige Tiefenstruktur, die im Rahmen der hermeneutischen Analyse ausführlich erörtert wurde und als konzeptionelles Grundgerüst für die vorliegende Arbeit fungiert. Diese Struktur wird in den literarischen Werken von Pirandello und Frisch rezipiert und in dem nachfolgenden Abschnitt exemplifiziert. Innerhalb dieses strukturierten Rahmens durchlaufen die Protagonisten initial die Manifestation ihrer Freiheitswünsche und Utopien, gefolgt von der Enthüllung der Ehekrise, welche schlussendlich zur Flucht des jeweiligen Protagonisten führt. Die Beschränkungen des alltäglichen Lebens, gesellschaftliche Normen und die Bürde der Sterblichkeit stellen eine Bedrohung für die romantische Aura der literarischen Figuren dar, wobei Siebenkäs seiner Sehnsucht nach der für die Romantik charakteristischen Weite des Unendlichen Ausdruck verleiht:

[528] Von Matt (2011). S. 59.
[529] Von Matt nennt Pirandello das vergessene Vorbild. In: Von Matt (2011). S. 59.

> „[…] ‚Dort drüben müssen sich doch die Nebel unserer Tage einmal in Gestirne zerteilen, wie die Nebel in der Milchstraße in Sonnen zerfallen. Heinrich! glaubst du noch nicht an die Unsterblichkeit der Seele?' […]"[530]

Mattia Pascal wird sich seiner Erstarrung innerhalb der Sozietät im Anblick der weiten Natur erstmals bewusst:

> „Beim Anblick des Meeres geriet ich in einen Zustand des Staunens und des Schreckens, es wurde mir nachgerade zu einer unerträglichen Bedrückung."[531]

Und für Stiller gibt es keine unterschiedlichen Farben mehr, nachdem sein Leben einer alltäglichen Spirale gleicht:

> „Ich sehe ihre große Öde voll blühender Farben, wo sonst nichts anderes mehr blüht, Farben des glühenden Mittags, Farben der Dämmerung, Farben der unsäglichen Nacht."[532]

Die Enthüllung der Problematik der Freiheitsutopie zu Beginn des Romans ist keineswegs dem Zufall geschuldet, sondern legt den Grundstein für weiterführende Entwicklungen im Verlauf der Handlung. Der Wunsch nach einer autarken Freiheit ist somit derart tief in den Figuren verankert, dass sie bereit sind, ihr etabliertes Leben aufzugeben und einen neuen Lebensabschnitt zu beginnen.

Alle drei Figuren sind Träumer, Landstreicher und Taugenichtse, die an den Anforderungen an ihre Person und der Erhaltung einer Familie scheitern. Gleichzeitig sind sie so in sich selbst gekehrt, dass sie sich der Realität nicht stellen können, um etwas zu ändern. Sie repräsentieren passive „Helden", die ihre Passivität im romantischen Nihilismus, der die Welt von einer tiefgreifenden Sinnlosigkeit durchdrungen versteht, verankert sehen. Es ist eine Furcht vor der Sinnlosigkeit des Daseins, die den Helden wie Blut durch die Adern läuft. In *Siebenkäs* offenbart sich der romantische Nihilismus im dystopischen atheistischen Traum, in *Mattia Pascal* im Werteverlust, welcher zunehmend auch an die Moderne gekoppelt ist und in *Stiller* durch die Vervielfältigung des Ichs, das sich zwischen Wahn und Realität aufhält. Darüber hinaus sind Schlüsselbegriffe wie „Wirklichkeit", „Wahrheit" und „Subjektivität" prominent und wiederholen sich, die gleichzeitig als Nietzsches metaphysische

[530] Siebenkäs. S. 67.
[531] Mattia Pascal. S. 61.
[532] Stiller. S. 26.

Begriffe gelten.[533] Sowohl Pirandello als auch Frisch sind Erben Nietzsches und Kierkegaards, zumal Pirandello auch ein Geistesverwandter mit Kafka und Musil ist.[534]

Die Figuren stehen der unwahren Subjektivität machtlos gegenüber, es sind vor allem die Schriften Kierkegaards, die dem zugrunde liegen, denn das Paradox besteht darin, dass „je größer die Einsicht in die eigene Existenz [ist], desto tiefer erkennt man die Unwahrheit“[535]. Das Konzept von Authentizität und die Idee, sich selbst und seinen Werten trotz eines unauthentischen Lebens treu bleiben zu wollen, scheitern am Sich-Selbst-Sehen, denn dieser Blick in die eigene Existenz offenbart sich in der Aporie. Vor allem bei Jean Paul und Pirandello ist diese Suche nach einer authentischen Existenz innerhalb eines unechten Lebens prägnant. Beide Charaktere suchen nach einer menschlichen Verbindung, der sie sich anvertrauen können. Siebenkäs findet sie in Natalie und legt ihr sogar sein Geheimnis des Identitätswechsels offen, im Kontrast dazu durchlebt Mattia einen zermürbenden Prozess, als er gezwungen ist, Adriana zu täuschen und schließlich von ihr Abschied zu nehmen. In beiden Romanen erweist sich die Lüge als Bürde, da die Protagonisten gezwungen sind, den Kontakt zu Menschen zu meiden, da ihr moralischer Kompass Lügen nicht gestattet. Dies steht im Kontrast zu Stiller, für den die Frage nach der Wahrheit ohnehin nicht existiert. Die Frage was eine menschliche Identität auszeichnet, liegt all dem zu Grunde und ist in *Siebenkäs* vor allem durch den Prozess des Namenswechsels aufgegriffen. Lenette fragt sich immer wieder, wie sie einen Mann lieben könne, dessen Identität nicht authentisch ist. Siebenkäs hingegen sieht im Namenswechsel einen Akt der Freundschaft und die Namenslosigkeit als Symptom der Unsterblichkeit. Bei Pirandello und Frisch gestaltet sich das Konstrukt der Identität weitaus rationaler und bürokratischer, da diese mit dem staatlichen System, den Dokumenten und Ausweisen verbunden ist. So verschließt sich vor Mattia und Stiller die Tür zur Teilnahme am gesellschaftlichen Leben. Des Weiteren basiert die Identität auf einem Konstrukt der Gesellschaft, in der die Definition dessen, wer man ist, von der Gemeinschaft getroffen wird. Folglich wird man stets als Spiegelbild seiner Mitmenschen betrachtet, wodurch die Wechselwirkung zwischen Selbst- und Fremdbild zu einer zentralen Problematik in den Werken *Mattia Pascal* und *Stiller* avanciert.

Während Stiller sich als ein schaffendes Genie wahrnimmt, nimmt ihn die Gesellschaft als „niemand“ wahr. Seine Selbstüberzeugung oder gar sein Narzissmus zeigen sich auch darin, dass er seinen Selbstmord als „Kunst-Tod“[536] betrachtet – ebenfalls eine gemeinsame

[533] Zima (2001). S. 161.
[534] Ebd. S. 162 und De Michele, Fausto (2015). S. 134 ff.
[535] Ebd. S. 459.
[536] Stiller. S. 491.

Komponente, denn alle drei Protagonisten nehmen ihren Scheintod als eine Art „Auferstehung“ oder „Wiedergeburt“ wahr. Diesen Ausdrücken unterliegt eine selbsternannte schöpfende Geniehaftigkeit. Dies kann wiederrum als Bezugnahme auf die Idee des vom Größenwahn besessenen romantischen Ichs sein, das noch dazu unfähig ist, Lösungen zu finden.[537] So wird das Chaos zum Kernpunkt der Existenz, sowie das „Thema der Schuld an sich“[538] und „das unnütze Warten ohne Ausweg“[539].
Die Figuren Mattia Pascal und Stiller weisen auf die „reichhaltige literarische Produktion Jean Pauls, die ebenfalls von den wiederkehrenden Motiven des Wahns, Traums und der Vervielfältigung des Ichs geprägt ist“[540]. Es ist die Suche nach Wahrheit und Sinn in einer per se absurden und chaotischen Welt, dem das (romantische) Ich mit Größenwahn und Egozentrismus entgegentritt, was die Matrix der drei Romane bildet und die intertextuellen Bezüge zu Jean Pauls *Siebenkäs* bestätigt.

Im Kontext des Humors, wie im vorherigen Kapitel erläutert, beziehen sich sowohl Pirandello als auch Frisch auf das ästhetische Modell Jean Pauls. Nachweislich übernehmen sie die rhetorischen Mittel des Humors, der Komik und des Witzes, gleichzeitig greifen sie auch auf wiederkehrende romantische Metaphern zurück, darunter die Symbole der Nacht, des Nebels oder des Meeres. Diese Metaphern dienen dazu, tiefgreifende Begrenzungen des individuellen Selbst darzustellen und fungieren als gemeinsamer Nenner zwischen den Werken. Zusätzlich um der Melancholie und Sehnsucht Ausdruck zu verleihen, nutzen alle drei Autoren den Monat „November“. In *Siebenkäs* ist dies der „schlimmste Monat im ganzen Jahrgang“[541], weil er nicht „hinauslaufen und auf einen Berg steigen und sich umschauen“[542] kann. Er findet nicht das, „was den beklommenen Menschen tröstet, was die Nebel des Lebens niederschlägt“[543]. Mattia Pascal wird von seinen „melancholischen Gedanken“[544] übermannt und Stillers letzter Besuch in Davos war in „November, trostlos genug […] Der Himmel war wie Blei […]“[545]. Mit Bezug auf das philosophische Konzept der Wiederholung von Kierkegaard deutet die Verwendung der November-Metapher eine Analogie für die ständige Veränderung und Wiederholung des menschlichen Daseins an. Die Verbindung

[537] De Michele (2015). S. 139.
[538] Ebd. S. 139.
[539] Ebd. S. 139.
[540] Ebd. S. 139.
[541] Siebenkäs. S. 198.
[542] Ebd. S. 199.
[543] Ebd. S. 199.
[544] Mattia Pascal. S. 119.
[545] Stiller. S. 142 & 143.

liegt in der Reflexion über die Natur der Wiederholung und wie sie das individuelle Leben beeinflusst. Alle drei Werke sind auf der Suche nach einem Ausstieg aus dem Zyklus des Lebens, aus den Wiederholungen einer alltäglichen, monotonen Existenz, welchen sie in ihrer Flucht und Aneignung einer neuen Identität finden.

Vor allem Jean Paul nutzt satirische Elemente, um Ständegesellschaft und Traditionen des Kleinbürgertums zu parodieren. Es kann als Kommentar zu den wiederkehrenden und festgefahrenen Strukturen der Gesellschaft verstanden werden und funktioniert demnach als kulturelle und soziale Kritik. Die Gesellschaftskritik ist in allen drei Werken gegenständlich. Die Autoren thematisieren die Gesellschaft als einen Raum, in dem der oberflächliche Schein eine höhere Relevanz besitzt als die authentische Essenz des Individuums. Insbesondere Siebenkäs und Mattia Pascal sehen sich gezwungen, Ehen einzugehen, die primär auf gesellschaftlichen Normen und Anforderungen basieren. Die Heiratsentscheidungen werden durch äußere Einflüsse, wie den Zufall, beeinflusst, und es entsteht eine Diskrepanz zwischen den eigentlich nicht geplanten Verbindungen und den gesellschaftlichen Erwartungen. Stiller hingegen wählt Julika als Ehepartnerin aus egoistischen Beweggründen, um sein eigenes Selbstwertgefühl zu stärken. Die Entscheidung basiert auf einer utilitaristischen Überlegung, bei der die äußere Erscheinung und gesellschaftliche Wertschätzung im Vordergrund stehen. Diese Wahl, die nach außen hin als förderlich für Stillers Männlichkeit erscheint, wird jedoch als Trugschluss entlarvt, da Stiller an seiner starken und selbstbewussten Frau letztendlich zerbricht. Dieses Ehepaar müsse sich verpassen, es sei ein Paar voller „Wundmalen", so von Matt.[546] Doch Stiller kehrt nach seiner Reise in die Schweiz zurück und die Ehekrisen beginnen von Neuem.

Seine Flucht tritt er auf einem Schiff an, hier versucht er seinen Sinnkrisen zu entkommen. Gleichzeitig versucht Mattia Pascal dasselbe nur tritt man ihn in Zügen und Bahnhöfen an.[547] Es ist wiederkehrendes und verbindendes Bild, das Motiv der Reise. Nicht zuletzt gilt Amerika bei Frisch stets als Zufluchtsort und Gegenbild zur verschlossenen, konservativen Schweiz, indem seine Figuren dort eine Freiheit finden, die ihnen aber letztlich doch nicht zu genügen scheint. Stiller sei geistlich an Julika gefesselt, so von Matt, sie würde ihm das „Zu-sich-selber-kommen" verhindern[548], weshalb er schlussendlich wieder in die Schweiz zurückkehrt. Es ist auch Ausdruck der (Post-)Moderne, einen Blick auf andere Länder und Kulturen zuzulassen und die gesellschaftlichen und politischen Strukturen mit dem Heimatland zu vergleichen. Siebenkäs Heimatdorf „Kuhschnappel" kann als satirische Parodie der

[546] Von Matt (2011). S. 74.
[547] Von Matt (2011). S. 65.
[548] Von Matt (2011). S. 67.

Idylle aufgefasst werden, da es die dörfliche Gemeinde als engstirnig, einfältig, gar ungebildet entlarvt. Vaduz und „Baireuth“ hingegen sind Städte der Intellektuellen, wo Siebenkäs seine ebengleiche Seelenverwandte Natalie trifft. Die Satire liegt darin, dass Siebenkäs in das idyllische Dorf zurückkehrt und sich das einfache, bescheidene Leben zurückwünscht. Bei Pirandello ist dies ähnlich, denn Mattia begegnet seinem Heimatdorf mit einer ähnlichen Ablehnung wie Siebenkäs. Mattias Flucht dient auch vor der idyllischen Kleinstadt und er taucht erst einmal im anonymen Großstadttrubel unter, bis er sich nach Gesellschaft und Identifikation sehnt. Fast identisch handhabt es Frisch, Stiller kehrt nach seiner Reise in entfernte, weite Länder in das kleine, beschaulichere Zürich zurück.

Phase 2: Wiedergeburt / Vollkommene Ausweglosigkeit

Die sogenannte zweite Phase beinhaltet das sich wiederholende Motiv der Wiedergeburt. Es ermöglicht den Protagonisten unter einer neuen Identität zu flüchten, jedoch konfrontieren sich letztendlich alle drei Figuren mit einem Augenblick absoluter Verzweiflung, welcher schließlich zu ihrer Rückkehr führt.

Wie bereits beschrieben, unternimmt Siebenkäs einen Namenswechsel mit seinem besten Freund Leibgeber als Ausdruck von Freundschaft und Unsterblichkeit. Seinen eigentlichen Scheintod vollzieht er einige Zeit später, nachdem er mit Leibgeber einen intriganten Plan ausgeklügelt hat, wie er seine Ehefrau überlisten kann. Diese scheinbare Todesinszenierung ist so humorvoll dargestellt, dass ihre erfolgreiche Umsetzung nicht vorhersehbar ist. In Wirklichkeit jedoch reflektiert sie eher Jean Pauls Auseinandersetzung mit dem Konzept des Todes.[549]

Über Siebenkäs versucht er, die Grenzen zwischen Sterblichkeit und Unsterblichkeit zu verstehen. Die Darstellung des Selbstsehens soll gleichzeitig eine Bestätigung der unsterblichen Seele sein. Das Doppelgängermotiv entfaltet sich hier in seiner Größe als Symbol für die Sehnsucht nach Unendlichkeit und der Überwindung des Todes. Allerdings wird gleichzeitig der innere Konflikt zwischen dem Weltlichen und dem Göttlichen deutlich, den Siebenkäs nun akzeptieren muss. Er befindet sich fortlaufend in einem Zwiespalt zwischen Leib und Seele, der zuvor beschriebene Konflikt zwischen der weltlichen und göttlichen Sphäre.

Verknüpft ist der Akt des Sich-Selbst-Sterbens mit einer Selbstüberschätzung, die man so auch in *Mattia Pascal* und *Stiller* findet. Anders jedoch ist, dass Mattia seinen ersten Scheintod nicht plant, es überkommt ihn zufällig, dass ein Toter als Mattia Pascal identifiziert wurde. Was allerdings geplant ist, ist der zweite Selbstmord, bei dem Mattia seinen Double

[549] Siebenkäs. S. 539.

Adriano ermorden möchte. In diesem Akt ist er eigentlich bereits ein Toter, worüber er seinen Mord rechtfertigt. Seine Abkehr von Adriano ist eine Befreiung von den Lügen und der Isolation und weckt Empfindungen nach einer Wiedergeburt, nach einer Sich-Erneuerung, einer Metamorphose:

> „Ah! Ich wurde wieder lebendig, ich wurde wieder ich, wurde Mattia Pascal!“[550]

Beide Suizide scheitern und sind damit Ausdruck, dass dem Ich, den Rollen und Zuschreibungen nicht entkommen werden kann.

Stillers Selbstmordversuch hingegen passiert aus einer Ernsthaftigkeit heraus, aus einem Pessimismus und einer Verzweiflung gegen das Leben heraus. Es ist weder die Sehnsucht nach der Unendlichkeit oder der Zufall, der ihn dazu antreibt, sondern seine eigene mentale Verfassung, die ihn in einen Moment der absoluten Einsamkeit sagt, er solle sich das Leben nehmen. Wie auch bei Mattia scheitert der Selbstmordversuch und durch seinen „Engel“ wird Stiller die Möglichkeit auf ein neues Leben gegeben. Er kann sich entscheiden, ob und wie er nochmal leben will. Auch Stiller strebt durch den Selbstmord nach einem Sich-Selbst-Entkommen, doch dieses Vorhaben misslingt und gewährt ihm stattdessen einen distanzierten Blick auf sein eigenes Selbst:

> „Ich hatte die bestimmte Empfindung, jetzt erst geboren worden zu sein […]“[551]

Das inszenierte Sterben in allen drei Romanen trägt eine Konnotation des Lebendig-seins beziehungsweise des Wiederlebendig-werdens in sich. Dabei ist die „Wiedergeburt“, abgesehen vom *Siebenkäs*, nicht im religiösen Kontext zu verstehen, sondern eher als Metapher für das erneute Empfinden von Lebendigkeit. Die Protagonisten erleben diese Wiederbelebung, nachdem sie sich sowohl mental als auch physisch isoliert und vereinsamt gefühlt haben. Auf der anderen Seite allerdings liegt in diesem neuen Lebendig-Sein eine Rollenhaftigkeit, eine Flucht vor dem eigenen Selbst und eine Realitätsflucht, die letztlich illusorisch sind. All diese Ausbrüche stoßen an eine aporetische Grenze – sie sind schlichtweg nicht realisierbar, denn auch die neuen Rollen müssen Teil der Realität sein, um eine existenzielle Gewährleistung zu ermöglichen.

Der Moment der absoluten Verzweiflung und Einsamkeit überkommt alle drei Figuren. Jean Paul fungiert auch hier als Vorbild, indem er drei Stadien der Verzweiflung aufzeigt: Erstens das Belügen einer geliebten Person:

[550] Mattia Pascal. S. 253.
[551] Stiller. S. 381.

„er durfte Natalien nicht ein Wort von seiner Auferstehung aus dem Bein-Lüz, nicht eine Silbe von seiner Fortdauer nach dem Tode sagen.“[552]

Zweitens die gesellschaftliche Isolation:

„er sei so ganz allein in der Welt“[553]

Und drittens und damit einhergehend der Ich-Verlust:

„metamorphotischen Selbstspiegelung“[554]

Nahezu identisch findet sich dies auch bei Pirandello:

„[…] und ich war schon versucht, [Adriana] die Wahrheit zu enthüllen […]“[555]

„[…] daß meine Freiheit, […] mich zu einer fürchterlichen Strafe verdammte: dazu, mir selber Gesellschaft zu leisten, […]“[556]

„[…] meine Nichtigkeit. Ich war zerschmettert“[557].

Bei Pirandello kommt es außerdem zu dem Moment der Verzweiflung durch einen Akt des Betrugs. Diese Episode führt zu einer bewussten Wahrnehmung von Machtlosigkeit und Identitätsverlust seitens des Protagonisten. Der Diebstahl ist darüber hinaus mit einer kritischen Haltung gegenüber der Moderne und dem Kapitalismus verknüpft, da im Verlauf des Romans wiederholt dargestellt wird, dass Geld eine spaltende und destruktive Wirkung entfaltet. Obschon in *Stiller* aufgrund der dekonstruierten Erzählstruktur keine strikte chronologische Abfolge der Ereignisse vorliegt, erhebt sich dennoch ein herausragender Moment. Dieser manifestiert sich in der Episode, in der Stiller bzw. Mr. White in Begleitung von Julika, Knobel und dem Staatsanwalt seine verlassene alte Wohnung aufsucht. Überwältigt von den alten Erinnerungen, welche sein früheres Leben und Selbst wieder zum Vorschein bringen, entschließt er sich dazu, all seine Skulpturen zu zerstören:

[552] Siebenkäs. S. 571.
[553] Ebd. S. 554.
[554] Siebenkäs. S. 542.
[555] Mattia Pascal. S. 216.
[556] Ebd. S. 214.
[557] Ebd. S. 224.

„[…] wütend über diese meine Lächerlichkeit nahm ich das nächste, einen Kopf, schmetterte ihn auf den Boden, […] ich fühlte eine Ohnmacht wie in bösen Träumen […]“[558]

Der Gips repräsentiert einen Abdruck seines Selbst, den er nunmehr „wenigstens rettungslos verstümmelt hatte“[559], folglich ist sein Moment der Verzweiflung vor allem an seine Ich-Spaltung gekoppelt, an die Realisierung über den Verlust und die „Pein, nichts mehr zu können, nicht rückwärts, nicht vorwärts, […] kein Oben und kein Unten, […] dennoch vorhanden zu bleiben“[560]. Nach diesem einschneidenden Moment kehrt Stiller zu seinem vormaligen Lebenszustand zurück – hierbei offenbart sich die gleiche Abfolge wie bei Jean Paul und Pirandello: Nach einer Phase intensiver Verzweiflung erfolgt die Wiederkehr.
Der Grund für Stillers Rückkehr ähnelt der Konstellation in Pirandellos Werk, in dem der Richter Mr. White für Stiller erklärt und ihm keine andere Option lässt, als diese Identität anzunehmen. Es besteht eine Analogie darin, dass beide Figuren an äußeren Einflüssen, die mit dem Geflecht der Moderne verknüpft sind, scheitern und diesen machtlos gegenüberstehen. Die Figuren Pirandellos und Frischs scheitern an der Unentrinnbarkeit des Gesetzes, wobei sie beide Gefangene eines Systems sind, das ihnen eine vorgegebene Identität auferlegt.
Im Falle Frischs liegt der unmittelbare Einfluss auf die Identität im Bereich der Gesetzgebung. Hier herrscht die Prämisse: Man ist definiert durch das, was auf dem Papier festgehalten ist. In *Stiller* bleibt eine Frage offen, nämlich ob es zu diesem Ereignis nie gekommen wäre, wäre er nicht in die Schweiz zurückkehrt, wäre er nie aufgrund seiner Liebe zu Julika, in die Fängen des Schweizer Systems gelangt. Die Unklarheit bezüglich dieser Frage hinterlässt eine Nuance, die mit Pirandello in Verbindung gebracht werden kann: der Zufall und die Sinnlosigkeit des Lebens. Die Entdeckung Stillers durch die Grenzpolizei ist somit auf einen unglücklichen und zufälligen Umstand zurückzuführen.

Phase 3: Wiederkehr & Aporie

Im Akt der Wiederkehr folgen Jean Paul, Pirandello und Frisch ähnlichen Mustern, indem alle Protagonisten mit der Erwartung zurückkehren, ihr altes Leben wieder aufnehmen zu können. Alle hegen die Hoffnung, dass ihre Ehefrauen sie wieder aufnehmen würden, dass ihre Flucht eine Lücke hinterlassen hat, die nun wieder gefüllt wird. Jedoch erweist sich dies nicht als zutreffend, da die Frauen von Siebenkäs und Mattia Pascal in der Zwischenzeit

[558] Stiller. S. 375.
[559] Ebd. S. 375.
[560] Ebd. S. 379.

erneut geheiratet haben. Zwar erfolgt diese Heirat aus wirtschaftlichen Erwägungen, da sie für ihren Lebensunterhalt verheiratet sein müssen, jedoch lässt sich beobachten, dass das Leben für sie weiterging und sie flexibel genug waren, sich den neuen Umständen anzupassen. Im Fall von Siebenkäs ist eine Nuance der Reue zu erkennen:

> „[…] als seine nun zerstörte und gestillte Lenette mit der brechenden Brust voll Qualen, weinend und verlassen, ihr verzognes Angesicht ins Schnupftuch drückte, […] Ich habe sie damals sehr gemartert.“[561]

Mattia Pascal hingegen ist schlichtweg erbost darüber, dass seine Frau erneut geheiratet hat. Er empfindet ein Gefühl des Betrugs und der Täuschung:

> „Verrecken sollst du, alte Hexe! Ich bin hier lebendig […] Du hast dich wieder verheiratet, mit diesem Esel dort! […]“[562]

Mattia Pascal gibt seiner Frau und seiner Schwiegermutter die Schuld an seiner Situation, da sie fälschlicherweise den Toten im See in Miragno als Mattia identifiziert haben:

> „Und plötzlich war ich …hastdunichtgesehen, tot, ertrunken, verwest … und in dem Toten wiedererkannt, auch das noch dazu!“[563]

In Analogie zu den anderen literarischen Figuren, unterbricht auch Stiller seine Reise mit dem Wunsch, zu seiner Ehefrau zurückzukehren, die im Gegensatz zu den weiblichen Charakteren in *Siebenkäs* oder *Mattia Pascal* keine erneute Heirat eingegangen ist. Dieser Unterschied lässt sich auf die allgemeine Geschlechterordnung innerhalb der Romane zurückführen, wobei die Frauen in *Stiller* auffällig emanzipierter dargestellt sind. Dies zeigt sich insbesondere darin, dass sich Julikas Lebenssituation nach Stillers Flucht verbessert hat:

> „Früher war sie lungenkrank, heißt es, und lebte in Davos. Aber jetzt leitet sie so eine Ballettschule in Paris. […]“[564]

Die Entwicklung von Julikas Krankheit erscheint umso bedauerlicher, als Stiller in ihr Leben zurückkehrt. Es liegt nahe anzunehmen, dass Stillers Wiederkehr einen absolut nachteiligen Einfluss auf Julikas Lebenszustand hat. Die Tatsache, dass Julika ohne ihn aufblüht, versetzt ihn in einen Zustand absoluter innerer Zerrissenheit und Verzweiflung:

[561] Siebenkäs. S. 580.
[562] Mattia Pascal. S. 271.
[563] Mattia Pascal. S. 275.
[564] Stiller. S. 14.

> „Ihr Hochmut ist so stur und unerschütterlich; wie eine Siegerin, die ja nichts dafür kann, daß ich immer wieder unterliege […] einen Augenblick lang ist es mir, als werde ich Julika nun an die Gurgel greifen und sie erwürgen."[565]

Die Süffisanz, als verbindendes Element der drei Protagonisten, manifestiert sich in der Vorstellung, dass sie davon ausgehen, dass es den Hinterbliebenen bedeutend schlechter widerfahren würden als ihnen selbst.

Zusammenfassend lässt sich konstatieren, dass die Charaktere eine Art gegenseitige Metamorphose erfahren. Die romantisch gefärbte, optimistische Weltanschauung, die Siebenkäs stets begleitet, verblasst allmählich bei *Mattia Pascal*, während Stiller kaum noch Farben in seiner Wahrnehmung erkennt. Die ehelichen Krisen verschärfen sich insofern, dass Stiller und Julika eine desaströse, sogar dysfunktionale Beziehung führen, welche als Spiegelbild der Krisenerscheinungen des postmodernen Zeitalters interpretiert werden kann. In einer Ära, in der traditionelle Werte zunehmend verblassen, scheinen diese bei Stiller gänzlich verloren zu sein. Selbst der Humor, einst ein wirksames Werkzeug gegen das Zerbrechen, erweist sich im Kontext von Stillers Existenz als funktionsunfähig.
Die Figur des Taugenichts, die anfänglich einem Vagabunden gleicht und wenig Wert auf Traditionen und Kleinbürgertum legt, unterliegt einer Transformation, sie wird von Traumata, modernen Krisen und sich verändernden Geschlechterordnungen umgeben und scheint in einem Teufelskreis gefangen zu sein, ohne eine Lösung für ihre Identitätskonflikte zu finden. Die Figuren sind wie „befallen von einer Reihe an Aporien und Unmöglichkeiten"[566] und demnach trifft sie alle das gleiche Schicksal: Sie werden niemals unabhängige Subjekte sein, da das Subjekt sich selbst in seiner Beziehung zu anderen konstruiert.[567] Insofern manifestiert sich in allen drei Romanen eine vergleichbare Konklusion, nämlich die Rückkehr zum ursprünglichen Ausgangspunkt, begleitet von der resignierten Erkenntnis, fortwährend einen authentischen Tod zu erleiden:

> Siebenkäs: „Bei Gott, ich werde doch einmal im Ernste sterben – und dann erschein' ich dir wieder; aber nicht wie heute, und nirgends als in der Ewigkeit"[568]

[565] Stiller. S. 377.
[566] De Michele, Fausto (2015). S. 139.
[567] Remington (1999): S. 33.
[568] Siebenkäs. S. 588.

Mattia Pascal: „Da sieht man, was sterben heißt! Niemand, niemand erinnerte sich meiner mehr, als hätte ich nie existiert…“[569]

Stiller: „Ich durfte mich entscheiden, ob ich noch einmal leben wollte, jetzt aber so, daß ein wirklicher Tod zustande kommt.“[570]

D. Conclusio

1. Zusammenführende Betrachtung

Durch die sorgfältige Untersuchung der Werke *Siebenkäs, Mattia Pascal* und *Stiller* zeigt diese Arbeit auf, wie sich das Doppelgängermotiv als ein Spiegel für die menschliche Identität, die Zerrissenheit des Selbst und die existenziellen Fragen des Lebens entfaltet. Jean Pauls Beitrag zur literarischen Welt geht weit über die bloße Erschaffung fiktiver Welten hinaus, er gründet ein Motiv, das sich tief in die Fragen des Lebens gräbt und eine Brücke zwischen der inneren Welt des Individuums und den unbegreifbaren Realitäten des Daseins schlägt. Durch seinen Roman *Siebenkäs* manifestiert Jean Paul das Doppelgängermotiv nicht nur als literarisches Motiv, sondern als eines, das mit der philosophischen Dimension im Sinne der Erkundung des eigenen Selbst verbunden ist. Dadurch wird das Motiv zu einem Mittel, die menschliche Existenz zu hinterfragen und zu untersuchen.

Leibgeber ist kein flüchtiger Schatten oder ein Spiegelbild, er ist vielmehr ein essenzieller Teil eines Ganzen, das Siebenkäs tiefere Einblicke in sich selbst ermöglicht. Um auf Moraldo‘s drei Typen des Doppelgängers zurückzukommen, sind Siebenkäs und Leibgeber dem zweiten Typ zugeordnet, eben weil sie echte, physische Doppelgänger sind, die in der Konfrontation miteinander die Frage nach der Individuation und Singularität hervorrufen. Dies bezieht sich zurück auf die romantische, metaphysische Zerrissenheit des eigenen Selbst, welches sich stets im Chaos und zwischen weltlicher und seelischer Dimension bewegt. Das Motiv dient hier als Instrument, um die Dualität des menschlichen Geistes zu ergründen und die komplexen Beziehungen zwischen Identität, Freiheit und der unvermeidlichen Konfrontation mit der Endlichkeit des Lebens zu beleuchten. Jean Paul wendet seine Verwendung des Motivs von der Phantastischen wie bei bspw. Tieck ab und richtet es auf die Fragen des Lebens, dies macht seine Verwendung des Motivs so wandelbar und anpassungsfähig auf andere gesellschaftliche, politische und historische Kontexte.

Sowohl bei Pirandello als auch bei Frisch wird die Identitätskrise zum zentralen Thema. Pirandellos *Mattia Pascal* erlebt durch seinen symbolischen Tod und die Annahme einer

[569] Mattia Pascal. S. 282.
[570] Stiller. S. 381.

neuen Identität eine tiefgreifende Krise, die ihn zu einer Reflexion über das Selbst und die Gesellschaft zwingt. Pirandellos Umgang mit dem Doppelgänger kann als eine Hybridform zwischen dem zweiten und dritten Typus betrachtet werden.

Ähnlich verhält es sich bei Frischs *Stiller*, dessen Versuch, sich eine neue Identität zuzulegen, ihn nur tiefer in eine Krise der Selbstentfremdung stürzt. Da es keinen physischen Doppelgänger gibt, sondern lediglich eine Manifestation von Stillers Innerem als Ausdruck eines neuen Lebens, kann dieses Motiv dem dritten Typus zugeordnet werden.

Beide Protagonisten durchleben die Phasen der Krise, Flucht und Aporie, wodurch klare Parallelen zu Jean Pauls dreigliedriger Tiefengeschichte entstehen. In einem von Lebenszyklen und unerfüllten Ehen geprägten Dasein versuchen sie, diesem Zyklus zu entkommen, jedoch mangelt es an den erforderlichen (finanziellen) Mitteln. Der Doppelgänger wird zur scheinbaren Fluchtmöglichkeit, die kurzzeitig Glück
verspricht, aber letztendlich in tiefer Verzweiflung endet.

Die Rückkehr in die Heimatorte und der Versuch, an das alte Leben anzuknüpfen, werden zum aussichtslosen Unterfangen, da das Leben ohne sie weitergegangen ist. Die Protagonisten erkennen, dass sie keine Lücke hinterlassen haben, sondern als Niemand gegangen und als Niemand zurückgekehrt sind. Die Illusion, die Sterblichkeit überwunden zu haben, wird durch die Konfrontation mit der Realität des Todes zerschlagen, und die vermeintliche Flucht in ein neues Leben erweist sich als trügerisch. Sie präsentieren ein konvergentes Ende, das die Illusion einer unabhängigen Subjektivität, losgelöst von sozialen Normen, als unmöglich herausstellt. Stattdessen wird betont, dass das Subjekt in ständiger Wechselwirkung und Konfrontation mit seiner Umwelt seine Identität konstruiert.

Weiters setzt Jean Paul durch seinen humoristischen Erzählmodus neue Standards, indem er in Verbindung mit dem Motiv nicht nur das menschliche Chaos darstellt, sondern auch einen Mechanismus bereitstellt, um damit umzugehen und die Konfrontation zu erleichtern. Ähnlich findet dies in Pirandellos *Mattia Pascal* ein Echo, indem der Humor eine kritische, aber auch mitfühlende Auseinandersetzung mit der Moderne ermöglichen soll. Pirandello transformiert Jean Pauls Humor dahingehend, dass er ihn nutzt, um die Konflikte und Absurditäten der menschlichen Identität und Existenz in der Moderne zu ergründen und gleichzeitig ein Werkzeug zum Umgang damit anzubieten. Frisch hingegen übernimmt das humoristische Strukturprinzip in dem Sinne, dass er einen unzuverlässigen Erzähler kreiert, der innerhalb der fragmentierten Narration stets selbst auf der Suche nach der Wahrheit ist. Die Krisenerscheinungen der Postmoderne liegen dieser Fragmentierung und der Sprachskepsis zu

Grunde. Sie sind Ausdruck, dass es weder Wahrheit noch Unwahrheit gibt, und der Humor die Spaltungen der postmodernen Gesellschaft auch nicht mehr besänftigen kann.
Das Kapitel über den Humor hat aufgezeigt, wie sich der Humor in konvergenter weise zu den Wandlungen des Motivs verhält, um den jeweiligen gesellschaftlichen und politischen Herausforderungen zu begegnen.

Jean Pauls literarisches Schaffen fungiert als fundamentaler Bezugspunkt für die Werke von Pirandello und Frisch, da es eine tiefgreifende literarische und philosophische Grundlage bereitstellt. Diese Grundlage ermöglicht es den beiden Autoren, das Doppelgängermotiv in ihren eigenen Kontexten neu zu interpretieren und weiterzuentwickeln. Die Transformationen im Doppelgängermotiv sind daher auf die Absicht von Pirandello und Frisch zurückzuführen, sich mit den Herausforderungen der Moderne bzw. Postmoderne auseinanderzusetzen.

Die Figuren in den Werken stellen eine Art Weiterentwicklung des jeweils anderen dar, da sie ähnlichen Problemen gegenüberstehen, jedoch in unterschiedlichen Kontexten. Die sequenzielle Lektüre der drei Romane offenbart eine Entwicklung des Protagonisten, beginnend als romantischer Träumer, über einen modernen Taugenichts bis hin zu einem postmodernen Gespaltenen.

Doppelgänger heißen also die Menschen, die sich selber sehen, die über sich selbst in der Zeitung lesen, und die sich selbst in zwei Existenzen spalten.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Frisch, M. (1973). *Stiller* (Bd. Erste Auflage). Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Goethe, J. (1986). *Faust. Der Tragödie erster Teil* (Bd. 6. Auflage). Leipzig: Reclam Taschenbuch.

Paul, J. (1987). *Blumen-, Frucht- und Dornenstücke oder Ehestand, Tod und Hochzeit des Armenadvokaten F. St. Siebenkäs. Mit einem Nachwort von Hermann Hesse* (Bd. Erste Auflage). Frankfurt am Main: Insel Taschenbuch.

Pirandello, L. (1986). *Luigi-Pirandello-Werkausgabe : 2 : Der Humor : Essay / aus dem Ital. von Johannes Thomas.* Mindelheim: Sachon.

Pirandello, L. (2003). *Mattia Pascal* (Bd. 2. Auflage). (G. Macchia, Übers.) Berlin: Wagenbachs Taschenbuch.

Pirandello, L. (2020). *RIGHT YOU ARE (IF YOU THINK SO) : 'IT IS SO. WHEN YOU THINK SO" ; (OV:) Così è (se vi pare).* Stage Door.

Forschungsliteratur über das Doppelgängermotiv

Böschenstein-Schäfer, R. (1987). *Doppelgänger : phantastische Geschichten.* München : Winkler.

Fichtner, I. (1999). *Doppelgänger : von endlosen Spielarten eines Phänomens.* Bern; Wien : Haupt. .

Forderer, C. (1999). *Ich-Eklipsen : Doppelgänger in der Literatur seit 1800.* Stuttgart: Metzler .

Fröhler, B. (2004). *Seelenspiegel und Schatten-Ich : Doppelgängermotiv und Anthropologie in der Literatur der deutschen Romantik.* Marburg : Tectum Verlag.

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

Moraldo, S. M. (1996). *Wandlungen des Doppelgängers : Shakespeare - E. T. A. Hoffmann - Pirandello ; von der Zwillingskomödie (The comedy of errors) zur Identitätsgefährdung (Prinzessin Brambilla ; Il fu Mattia Pascal).* Frankfurt am Main; Wien : Lang .

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

Siewert, S. (2017). *Der Gefangene als Phantom : Anordnungen des Verschwindenmachens in Literatur und Medien.* Bielefeld; Berlin : transcript; De Gruyter.

Wilpert, G. (1977). *Der verlorene Schatten : Varianten eines literarischen Motivs.* Sydney.

Forschungsliteratur über die Romantik

Arendt, D. (2013). *Der ›poetische Nihilismus‹ in der Romantik : Studien zum Verhältnis von Dichtung und Wirklichkeit in der Frühromantik.. Band I, , Band I.* Tübingen : Max Niemeyer Verlag .

Choh, P. (2022). Das Bild der Natur in der Romantik. Kunst als Philosophie und Wissenschaft ed. by Nina Amstutz et al. (review). *Baltimore: Johns Hopkins University Press*, S. 577-579.

Kohlschmidt, W. (1953). Nihilismus der Romantik . *Neue Helvetische Gesellschaft* , 466.

Forschungsliteratur über die Moderne und Postmoderne

Bertens, J. W. (1997). *International postmodernism : theory and literary practice.* Amsterdam : Benjamins.

Hoffmann, G. (1997). *Emotion in postmodernism* . Heidelberg : Winter.

McHale, B. (1992). *Cornstructing postmodernism. 1. publ.* . London : Routledge.

Piechotta, H. J. (1994). *Die literarische Moderne in Europa : 1 : Erscheinungsformen literarischer Prosa um die Jahrhundertwende.* Opladen : Westdt. Verlag.

Zima, P. V. (2001). *Das literarische Subjekt: zwischen Spätmoderne und Postmoderne.* Tübingen: Francke.

Zima, P. V. (2016). *Moderne / Postmoderne : Gesellschaft, Philosophie, Literatur* (4., korrigierte Auflage). Tübingen: Narr Francke.

Forschungsliteratur zum Werk *Stiller*

Bamert, M. (2016). Homo Stiller: Männliche Identitäten und Sexualitäten in Max Frischs ‹Stiller. *germanistik.ch, Verlag für Literatur- und Kulturwissenschaft*.

Berwald, O. (2013). "Writing in order to be a stranger to oneself": Max Frisch's Stiller. *A Companion to the Works of Max Frisch*, S. 125-139.

Braun, K. (1959). *Die epische Technik in Max Frischs Roman "Stiller" als Beitrag zur Formfrage des modernen Romans.*

Fischer, M. (2015). „Ich ist ein anderer". Selbst- und Fremdbilder in Max Frischs roman Stiller. *Germanistische Beiträge : Band 36*, S. 33-45.

Frisch, M., & Unseld, S. (1981). *Begegnungen : eine Festschrift für Max Frisch zum siebzigsten Geburtstag.* Frankfurt am Main : Suhrkamp.

Harris, K. (1968). Stiller (Max Frisch): Ich oder Nicht-Ich? *Philadelphia, etc: American Association of Teachers of German*.

Holmgren, H. S. (1981). Kierkegaard und Max Frischs Roman ≪Stiller≪. Ein Kommentar zu einer Diskussion. *Oxford, UK: Blackwell Publishing Ltd*, 53-75.

Jammer, A. L. (2011). *Schuldproblematik und Gesellschaftskritik in der Literatur der fünfziger Jahre. Eine Untersuchung am Beispiel von Max Frischs "Stiller" und "Homo faber" sowie Martin Walsers "Ehen in Philippsburg" und "Halbzeit".* Bergen .

Jian, J. (1997). *Das Frauenbild in den Romanen "Stiller" und "Homo faber" von Max Frisch im Lichte der analytischen Psychologie C. G. Jungs.* Frankfurt am Main; Wien : Lang .

Kiernan, D. (2018). *Existenziale Themen bei Max Frisch : Die Existenzialphilosophie Martin Heideggers in den Romanen "Stiller, Homo Faber" und "Mein Name sei Gantenbein".* Berlin; Boston : De Gruyter .

Matt, B. v. (2011). *Mein Name ist Frisch. Begegnungen mit dem Autor und seinem Werk* . München : Nagel & Kimche .

Paola, A. (2003). *Roman des Übergangs : Max Frischs "Stiller" und die Romankunst um die Jahrhundermitte.* Würzburg : Könighause & Neumann.

Petra, R. (2005). *Identität als literarisches Spiel? : Max Frischs Romane "Stiller" und "Mein Name sei Gantenbein" zwischen Moderne und Postmoderne.*

Remington, R. (2000). Personal identity in the novels of Max Frisch and Luigi Pirandello. ProQuest Dissertations Publishing.

Rohr, D. M. (2021). Auf der Suche nach dem verlorenen Ich : Existenz und Identität in Max Frischs "Stiller". Wien.

Rüegg, S. (1998). *"Ich hasse nicht die Schweiz, sondern die Verlogenheit" : das Schweiz-Bild in Max Frischs Werken "Graf Öderland", "Stiller" und "Achtung: die Schweiz" und ihre zeitgenössische Kritik.* Zürich : Chronos Verlag.

Springer, B. (2007). Das Scheitern der Kommunikation als Ursprung einer Tragödie - Beobachtungen zur Inkompatibilität von "männlicher" und "weiblicher" Rationalität in Max Frischs Roman Homo faber/The Failure of Communication as the Origin of a Tragedy. Observations on the in. *Universidad*

Forschungsliteratur zum Werk *Siebenkäs*

Anderle, M. (1976). Jean Pauls "Leibgeber" zwischen Doppelgängertum und Ich-Verlust. *American Association of Teachers of German*, 13-24.

Armao, L. (1982). From Il fu mattia Pascal to Liolà: an analysis of Pirandello's humor. *Carte italiane*.

Baackmann, S. (2006). Jean Paul wieder lesen! Überlegungen zum Ichentwurf in Jean Pauls Siebenkäs. *Wege in und aus der Moderne*, 107.

Dangel-Pelloquin, E. (1999). *Eigensinnige Geschöpfe : Jean Pauls poetische Geschlechter-Werkstatt* (1. Aufl. Ausg.). Freiburg im Breisgau: Rombach.

Dangel-Pelloquin, E. (2011). *Haubenköpfe, Schattenriß und Marmorkopf. Zur Physiognomik der Weiblichkeit in Jean Pauls Siebenkäs.* De Gruyter.

Durzak, M. (1970). Siebenkäs und Leibgeber. Die Personenkonstellation als Gestaltungsprinzip in Jean Pauls Roman „Siebenkäs". *Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft* , 124.

Esselborn, H. (1991-1992). Die Vielfalt der Redeweisen und Stimmen. Jean Pauls erzählerische Modernität. *Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft*, 32.

Forschungsliteratur zum Werk *Mattia Pascal*

Harig, L. (2002). Tausend Tropfen Humor. Jean Pauls Poetik . *Literarische Kanonbildung* , 348.

Horn, A., & Marianne Zappen-Thomson, G. T. (2014). Ohne dieses helle Bewußtsein des Ich gibt es keine Freiheit und keine Gleichmütigkeit gegen den Andrang der Welt: Schrift und Identität in Siebenkäs. *Von Schelmen und Tatorten Von Literatur und Sprache*, S. 56.

Matzker, R. (1984). *Der nützliche Idiot : Wahnsinn u. Initiation bei Jean Paul u. E. T. A. Hoffmann.* Frankfurt am Main; Wien : Lang .

Michele, F. D. (2014). Das Schreckliche des Komischen bei Pirandello und Kafka. *Jahrbuch für internationale Germanistik*, S. 47-59.

Michele, F. D. (2015). *Phänomene einer Rezeption : Luigi Pirandello zwischen Intertextualität und Intermedialität.* Berlin : Weidler.

Rauhut, F. (1939). Wissenschaftliche Quellen von Gedanken Luigi Pirandellos. *Romanische Forschungen* , S. 185-205.

Rössner, M. (. (1997). *Pirandello zwischen Avantgarde und Postmoderne* . Wilhelmfeld : Egert.

Schlesinger, P. E. (2014). *Weibliche Artefakte : von belebten Automatenfrauen, Lehmdamen und Venusstatuen in der Literatur der deutschen Romantik.*

Tsuneyoshi, N. (kein Datum). Über Jean Pauls Roman Siebenkäs . *Kairos Gesellschaft für Germanistik* , S. 1-17.

Vieweg, K. (2005). Humor als 'ver-sinnlichte' Skepsis – Hegel und Jean Paul. *Das Geistige und das Sinnliche in der Kunst* , 113.

Wägenbauer, B. (1996). *Die Pathologie der Liebe: literarische Weiblichkeitsentwürfe um 1800.* Berlin: Schmidt.

Wiethölter, W. (2011). *Witzige Illumination : Studien zur Ästhetik Jean Pauls.* Berlin; Boston : De Gruyter.

Forschungsliteratur über den Humor

Baske, J. (1887). *Zum Humor bei Jean Paul.* Wehlau.

Hörhammer, D. (2020). *Die Formation des literarischen Humors : Ein psychoanalytischer Beitrag zur bürgerlichen Subjektivität.* Bielefeld: transcript Verlag.

Hughes, M. Y. (1927). Pirandello's Humor . *The Sewanee review*, S. 175-186.

Pagano, T. (1997). Modernisms: From Bergson's laughter to Pirandello's humour. *Italianist*, S. 44-59.

Subialka, M. (2022). META-THEATRICAL COMEDY: PIRANDELLO'S EXISTENTIAL HUMOUR AND THE ITALIAN AVANT-GARDE. *Forum for modern language studies*, S. 374-390.

Walenta, M. (1991). *Die Gestaltung des "Umorismo" in Pirandellos Novellen.*

Sonstige Forschungsliteratur

Bronfen, E. (1996). *Nur über ihre Leiche : Tod, Weiblichkeit und Ästhetik.* München: Dt. Taschenbuch-Verl. .

Hurst, A. (2020). "The future of the past" and the existentialist problematic of repetition in understanding artmaking/"De toekomst van het verleden" en de existentialistische problematiek van herhaling in het begrijpen van kunst. *South African Journal of Art History*, 86.

Lorenz, K. (2011). Søren Kierkegaard: Die Wiederholung (2002). In *Philosophische Variationen* (S. 109-123). Berlin; New York : De Gruyter .

Mjaaland, M. G. (2006). *Die Schrift im Selbst: Das Äußere im Inneren − oder umgekehrt*. In Schleiermacher und Kierkegaard. Walter de Gruyter.

Söring, J. (1997). *Androïden : zur Poetologie der Automaten.* Frankfurt am Main; Wien : Lang .

Wägenbaur, B. (1996). *Die Pathologie der Liebe : literarische Weiblichkeitsentwürfe um 1800.* Berlin: Schmidt.

Anhang / Abstract

Diese Masterarbeit stellt eine umfassende und tiefgreifende Analyse des Doppelgängermotivs in der Literatur dar, indem sie die Entwicklungen und Transformationen des Motivs von der Romantik über die Moderne bis in die Postmoderne verfolgt. Hierfür werden die Werke *Siebenkäs* von Jean Paul, *Mattia Pascal* von Luigi Pirandello und *Stiller* von Max Frisch sorgfältig darauf untersucht, wie sich das Motiv als ein Spiegel für die menschliche Identität, die Zerrissenheit des Selbst und die existenziellen Fragen des Lebens entfaltet. Einem besonderen Augenmerk gilt Jean Paul als Vorreiter und Einflussgeber auf die literarische Tradition des Motivs. Seine Rolle als Pionier in der Art und Weise der Verwendung des Motivs in seiner künstlerischen Gestalt soll stets hervorgehoben werden und als Ausgangspunkt dienen, um das weitergeführte und weiterentwickelte Motiv in den Werken von Pirandello und Frisch zu untersuchen und zu verstehen. Zudem wird die humoristische Dimension des Motivs beleuchtet, inwiefern der Humor als Strukturprinzip und Erzählmodus dient, um die Absurditäten und Widersprüche der menschlichen Existenz zu reflektieren. Die Masterarbeit bietet nicht nur eine tiefgehende literaturwissenschaftliche Analyse, sondern auch eine kritische Reflexion über die soziologischen und philosophischen Implikationen des Doppelgängermotivs.