

AGNIESZKA DYLEWSKA (ZIELONA GÓRA)

PHÄNOMENE DER SPALTUNG UND DUPLIZIERUNG IN HOFFMANNS WERK ALS FIGURATIONEN DER BEGREN- ZUNG, GRENZERFAHRUNG UND GRENZÜBERSCHREITUNG

Phenomena of duality and replication in the works of E.T.A. Hoffmann as figurations
of boundary, boundary experiences and crossing boundaries

This article will explore roles of doppelgangers, masks, mirror images and mechanical dolls that function in works of E.T.A. Hoffmann as figurations of boundary situations and embodiments of crossing boundaries. Those doppelgangers, multiplications, copies and projections of inner self are inseparable from the phenomenon of a boundary. The boundary, which recurs as leitmotiv in almost each and every work of Hoffmann, enables the characters to move between different realms. The aforementioned boundary is also an area of interpenetration. Therefore, it may also be seen as a place or a scene for reflection on human experience. Hoffman employs the motives of doppelganger, mask, mirror image and mechanical doll not only to cross cultural and social boundaries, but also to give answers for extensional questions concerning the meaning of life, human being and its mortality or immortality.

Keywords: boundary, boundary experiences, doppelganger, mechanical doll, mask, mirror image, the question of identity, E.T.A. Hoffmann

ZUM BEGRIFF DER GRENZE

Die Grenze als ambivalentes und vieldeutiges Symbol ist zu einem Gegenstand interdisziplinärer Forschung geworden. Als ein intensiv diskutiertes Thema hat das Phänomen der Grenze in der Volkskunde, Geschichtswissenschaft, Anthropologie, Soziologie, Geographie und Literaturwissenschaft seinen Niederschlag gefunden. Die Grenze schützt, ordnet, kategorisiert und verdeutlicht, aber sie trennt auch und isoliert und macht einen Gegensatz in sich: Sie soll unüberschreitbar sein, gleichzeitig aber fördert sie allerlei Übertretungen. Sie vereint sowohl Trennung, als auch Verbindung in sich. Ohne die erkannte oder bestimmte Grenze, so Bauer und Rahn, seien die Dinge nicht verfügbar, oft auch nicht sichtbar. Mit den Dingen sei wiederum die Grenze nicht mehr sichtbar (vgl. M. Bauer / T. Rahn 1997: 7-8). Jurij Lotman definiert den Begriff der Grenze wie folgt:

Sie teilt den Raum in zwei disjunkte Teilräume. Ihre wichtigste Eigenschaft ist ihre Unüberschreitbarkeit. Die Art, wie ein Text durch eine solche Grenze aufgeteilt wird, ist eines seiner

wesentlichen Charakteristika. Ob es sich dabei um eine Aufteilung in Freunde und Feinde, Lebende und Tote, Arme und Reiche oder anderes handelt ist an sich gleich. Wichtig ist etwas anderes: Die Grenze, die den Raum teilt, muss unüberwindlich sein und die innere Struktur der beiden Teile verschieden“ (J. Lotman 1993: 327).

Norbert Wokard hat den Grenzbegriff der philosophischen Analyse unterzogen und betont die Veränderlichkeit der Grenze. Er weist darauf hin, dass die Veränderung der Grenze bei unterschiedlichen Größen trotz gleicher Funktion verschiedene Wirkung habe. Bei intensiven Größen z.B. physikalischen (die Kraft und Wirksamkeit der Materie), psychologischen (die Stärke der Empfindung) oder moralischen und geistigen (die Dummheit) wird die Intensität der Grenzveränderungen verstärkt (N. Wokard: 1995: 283). Bauer und Rahn erforschen die Grenzen (als territoriale Grenzen, Besitzgrenzen, Grenzen zum Transzendenten etc.) von einem kulturwissenschaftlichen Standpunkt aus als „zentrale Merkgegenstände eines kollektiven Gedächtnisses, das Denkbare und Undenkbares auseinander sortiert und Übertretungsverbote oder Übertretungsregeln archiviert“ (M. Bauer / T. Rahn 1997: 8). Eine ausführliche Definition der Grenze gibt Dieter Lamping. Er hält die Grenze für einen Ort der Differenz, der durch Zeichen und Rituale markiert wird. Die Grenze als Peripherie, an der eigene Gesetze gelten wird dabei dem Zentrum entgegengestellt. Eine weitere Beschreibung des Phänomens der Grenze betont ihre Allgegenwärtigkeit:

An der Grenze kommt das Verschiedene und Unterschiedene in einem doppelten Sinn zusammen: Es trifft aufeinander und es geht ineinander über. Insofern ist die Grenze nicht nur ein Ort der Unterscheidung und der Abgrenzung, sondern auch der Ort des Übergangs, der Annäherung und der Mischung. Sie ist Anfang und Ende zugleich, und daraus erwächst ihre besondere Dialektik: Keine Grenze ohne Grenzübertritt. Ohne ihre eigene Überwindung, ihre innere Aufhebung ist sie kaum zu denken“ (D. Lamping 2001: 12-13).

Der Grenzraum wird als Schauplatz und Reflexionsfeld menschlicher Erfahrungen, als Ort der Vermischung und Annäherung thematisiert.

DAS PHÄNOMEN DER GRENZE IM SCHAFFEN VON E.T.A. HOFFMANN

Das Phänomen der Grenze kommt in jeder literarischen Epoche zur Geltung. Einerseits schafft die Grenze einzelne literarische Räume, andererseits aber wäre eine literarische Entwicklung ohne „das mentale Überschreiten der ästhetisch besetzten Grenzzonen“ (vgl. M. Bauer / T. Rahn 1997: 8) kaum möglich. In literarischen Werken provoziert sie die Fragen nach menschlichen Grenzerfahrungen und Grenzerlebnissen, nach irreversiblen Grenzsituationen (vgl. K. Jaspers 1973: 210-249) und nach Grenzüberschreitungen (D. Lamping 2001:14).

Die Grenze zieht sich als konstitutiver Begriff durch die Biographie und das Schaffen von E.T.A. Hoffman. Sie wird im Leben des Dichters zu einer schar-

fen Linie, die seine verschiedenen Identitäten voneinander trennt: Bürger von Künstler, Phantasten von Rationalisten, den geselligen Menschen vom einsamen Sonderling. Auch durch das ständige Schwanken zwischen Gesundheit und Unwohlsein, Wahnsinn und Vernunft hat der Dichter mehrmals eine unsichtbare Grenze passiert. Der Künstler war von dem Irrationalen, von dem Geheimnis der menschlichen Existenz fasziniert. Magnetismus, Telepathie, Hypnose, all die unerklärlichen und nicht erforschten Erscheinungen, die den zweiten, geheimnisvollen und bisher verborgenen Teil des Ichs zu entdecken schienen, haben ihm Grenzüberschreitungen in die Welt des Unterbewusstseins ermöglicht. Auf Hofmanns Fähigkeit, zwischen verschiedenen Welten zu alternieren, hat Heinrich Heine hingedeutet:

Hoffmann sah überall nur Gespenster, sie nickten ihm entgegen aus jeder chinesischen Tee-kanne und jeder Berliner Perücke; er war ein Zauberer, der die Menschen in Bestien verwandelte, und diese sogar in königlich preußische Hofräte, aber das Leben selbst stieß ihn von sich als einen trüben Spuk. Das fühlte er; er fühlte, daß er selbst ein Gespenst geworden, die ganze Natur war ihm jetzt ein mißgeschliffener Spiegel, worin er, tausendfältig verzerrt, nur seine eigene Totenlarve erblickte; und seine Werke sind nicht anderes, als ein entsetzlicher Angstschrei in zwanzig Bänden (H. Heine o. J.: 2007).

Nicht selten hat Hoffmann seine Grenzerfahrungen durch Drogen- oder Alkoholrausch selbst induziert, um sich Inspirationen zu holen. Unter dem Einfluss von Alkohol und Opium hat er seine meisten phantastischen Geschichten geschrieben. Opium sollte dabei als „produktiver Stimulans“ (S. Koppe 2004: 148; R. C. Hildebrandt 2005: 103) dienen, Alkohol dagegen war für die Betäubung verantwortlich. Die Rauschmittel öffneten ihm das Tor zur magischen Wirklichkeit und zu ekstatischen Visionen und Offenbarungen. Die durch Drogen verursachten Grenzüberschreitungen wurden bei Hoffmann zu Selbstüberschreitungen. Am 6. Januar 1804 notierte der Dichter: „Ungeheure Gespanntheit des Abends – Alle Nerven excitiert von dem gewürzten Wein – Anwandlung von Todesahndungen-Doppelgänger“ (K. Günzel 1976: 107).

In seinen Werken schilderte Hoffmann die Grenzerlebnisse der romantischen Generation, die sich „zwischen den Polaritäten einer klaren moralischen Gesetzgebung und einem übersteigerten Empfinden, zwischen überspanntem Gefühl und vernunftprägender Sachlichkeit“ (S. Walter-Vuskäns 2004: 252) befindet. Er wies zugleich auf die Begeisterung der Romantiker für Leiden, Tod, Krankheit und Traum als Grenzerfahrungen hin. Hoffmanns Faszination von der Identitätsproblematik erwuchs nicht nur aus seiner Überempfindlichkeit und aus dem Leben in der Spannung zwischen bürgerlicher Existenz und ästhetischer Identitätssuche, sondern auch aus der sein ganzes Schaffen beeinflussenden Zweipoligkeit und aus seinem fatalistischen Glauben an die unheimlichen Mächte, die das menschliche Schicksal bestimmen können. Automaten, Doppelgänger, Masken, Spiegelbilder sind die Begriffe, anhand derer sich dieses Thema durch sein Werk verfolgen lässt. Mit ihrer existentiellen Fragestellung schöpfen sie aus phi-

losophischen, psychologischen und religiösen Gebieten und hängen zugleich als Phänomene der Spaltung und Duplizierung mit dem Phänomen der Grenze eng zusammen. Die mit ihnen verbundene Problematik des gespaltenen Persönlichkeitsbewusstseins verweist sowohl auf die Grenzen, die mehrere Ich-Zustände oder mehrere Persönlichkeiten in einer Person voneinander trennen, als auch auf die Grenzen zwischen dem Bewussten und Unterbewussten. Doppelgänger und ihre Varianten agieren als unheimliche Grenzwesen zwischen dem Humanen und dem Dämonischen, bewegen sich als Grenzfiguren zwischen zwei Wirklichkeiten oder wohnen in der Zone des Dazwischen.

MEDARDUS ALS „LEITFIGUR DER GRENZÜBERSCHREITUNG“
(D. LAMPING 2001: 14)

Mit ihrem Dualismus gehören die Doppelgänger in Hoffmanns Werk zu Grenzgängern zwischen zwei Welten: der menschlichen und der unheimlichen Welt. Sie werden zum Symbol aller Entzweiung und Zergliederung, aller Spaltung und Zersetzung, aller Begrenztheit und Unbegrenztheit. In vielerlei Variationen taucht dabei das Problem des Identitätsverlustes und der Ich-Spaltung auf. Wird die Grenzlosigkeit als „Synonym für Nähe und Gemeinsamkeit“ (N. Wokard 1995: 282) betrachtet, so scheint die räumliche Grenze einer Gestalt als „trennendes Element“ (N. Wokard 1995: 282) in der Doppelgängerauffassung erforderlich zu sein. Sie trennt das Ich von dem Gegen-Ich, von einem Widersacher, der oft auch zum Todesboten wird: von dem Doppelgänger. Kommt es zur Zerstörung dieser Grenze, gerät das Ich in höchste Gefahr.

Ein prägnantes Beispiel des Werkes, in dem das Doppelgängertum als Figuration der Grenzüberschreitung erscheint, bildet der Schauerroman *Die Elixiere des Teufels* (vgl. E.T.A. Hoffmann 1872). Die Bewusstseinspaltung und die Verwechslung sind von Hoffmann in diesem Roman kunstvoll verschmolzen worden: Man hat mit der Koexistenz eines realen Doppelgängers des Kapuziners Medardus und eines mentalen Verbrechers und Mörders im Inneren des Mönches zu tun. Das Phantom lauert im Unterbewusstsein von Medardus und verselbständigt sich als sein dunkles Gegen-Ich mit einem eigenen Willen. Diese aus dem Bedürfnis nach Freiheit und Vollkommenheit resultierende Ich-Spaltung und Ich-Begrenzung sowie die subjektive, irrationale Fassung der Doppelgängerproblematik stehen in engem Zusammenhang mit dem Welt- und Lebensgefühl der Romantik. Grenzen überschreiten hieß damals, einen anderen Horizont wahrzunehmen und diesen zu erweitern. In diesem Sinne resultiert die Grenzüberschreitung aus dem subjektiven Idealismus, der darauf beruht, dass das Ich sich über seine endliche Beschränkung hinaus zur Unendlichkeit erweitern will. Nach Ansichten der Romantiker scheint alles in der Welt in Ideal

und Wirklichkeit gespalten zu sein. Wenn unendliche Träume und Bestrebungen des Ich gegen die eigene Beschränkung und Begrenzung stoßen, fühlt sich das Ich innerlich zerrissen. Daraus resultiert die Tatsache, dass das Gefühl der Ich-Spaltung sich visualisieren und als Doppelgänger vergegenständlichen kann. Der geheimnisvolle Trank löst bei dem jungen Mönch Medardus ein Verlangen nach dem Unbekannten, nach einer idealen Liebe aus, gleichzeitig aber ist sich Medardus seiner eigenen Begrenzungen bewusst. Die Sehnsucht nach der Ferne wird zu einem chaotischen Herumirren, die Liebe zu einer Lüsterheit. Demzufolge trennt das Doppelgängermotiv in den *Elixieren* die romantische Sehnsucht nach der Unendlichkeit und die Realität, das Ideal und die Wirklichkeit voneinander ab (vgl. W. Kraus 1930).

Nicht selten gehören die mit extremen Erlebnissen zusammenhängenden Grenzerfahrungen zu den unentbehrlichen Faktoren, die das Bild des Doppelgängers gestalten und seine Erscheinung rechtfertigen. Medardus wird den Gefühlen und Erfahrungen ausgeliefert, die ihn bis an die Grenzen des menschlichen Verstandes und Empfindens treiben. Das Erscheinen des Doppelgängers wird durch Medardus' Grenzerlebnisse ausgelöst: Sein Doppel tritt immer dann auf, wenn der Kapuziner von Größenphantasien, Ohnmacht, Verfolgungswahn, Realitätsverlust und Selbstentfremdung geplagt wird. Medardus' entsetzlichste Erfahrung, die ihn an die Grenzen des Wahnsinns treibt, wird in der Szene seines wilden Laufs mit dem Doppelgänger auf dem Rücken beschrieben:

Ich stand auf, aber kaum war ich einige Schritte fort, als, aus dem Gebüsch hervorschauend ein Mensch auf meinen Rücken sprang und mich mit den Armen umhalste. Vergebens versuchte ich ihn abzuschütteln – ich warf mich nieder, ich drückte mich hinterrücks an die Bäume, alles umsonst. Der Mensch kicherte und lachte höhnisch [...] das totenbleiche, gräßliche Gesicht des Mönchs – des vermeintlichen Medardus, des Doppelgängers, starrte mich an mit dem gräßlichen Blick [...]herauf. Ich raste gegen Baum- und Felsstücke, um ihn, wo nicht zu töten, doch wenigstens schwer zu verwunden [...]. Dann lachte er stärker, und mich nur traf jähher Schmerz (E.T.A. Hoffmann 1872: 213-214).

In diesem Zusammenhang ermöglicht der Doppelgänger eine Darstellung von Eigenschaften, die Medardus in seinem spezifischen Grenzzustand zeigt: Medardus' Gegen-Ich spiegelt seine Halluzinationen, Ahnungen, verborgene Wünsche und Befürchtungen wider und artikuliert Gefühle, welche der Mönch nicht ausdrücken kann, weil sich seine Grenzerlebnisse dem Aussprechen entziehen. Im Fall des Mönchs scheint die Erscheinung des Doppelgängertums an gewisse Krankheitssymptome gekoppelt zu sein, die die sog. Borderline-Persönlichkeiten (vgl. U. Schäfer / E. Rüther, / U. Sachsse 2006; G. Möhlenkamp 2003) zeigen: selbstzerstörerische Tendenzen, Visionen und paranoide Vorstellungen, Impulsivität und letztendlich Schwankung im Grenzbereich von Neurose und Psychose (vgl. G. Bär 2005: 30). Einige Eigenschaften, die Medardus als Borderline-Persönlichkeitsstruktur klassifizieren können, hat schon Karin Cramer angedeutet. Nach Cramer repräsentiert der Doppelgänger das Irrationale, das von der bewussten,

verantwortlichen Seite Medardus‘ verdrängt wird (vgl. K. Cramer 1970). Demzufolge stehen die Handlungen des Doppelgängers für all das, was Medardus unbewusst empfindet: Angst, Sünde Schuld, Träume, Wahnsinn, Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Um unerwünschte und schlimme emotionelle Zustände zu blockieren oder Rausch- und Machtgefühle auszulösen, greifen die Borderline-Persönlichkeiten zu Alkohol und Drogen. Ähnlich wie der Dichter Hoffmann, der Opiate als Betäubungsmittel eingesetzt hat, benutzt der Mönch Medardus das teuflische Elixier, um sich in einen Anderen zu verwandeln:

Ich ergriff das Kistchen, die Flasche, bald hatte ich einen kräftigen Zug getan! – Glut strömte durch meine Adern und erfüllte mich mit dem Gefühl unbeschreiblichen Wohlseins – ich trank noch einmal, und die Lust eines neuen herrlichen Lebens ging mir auf (E.T.A. Hoffmann 1872: 36)!

Jedes Mal wenn Medardus nach dem Elixier greift, wiederholt er bewusst seine Grenzerfahrungen, weil sie ihn ins Extreme, in Zustände versetzen, die im Alltag nicht vorhanden sind. Dieses selbstgefährdende Verhalten zeigt eine gewisse Analogie zu dem von Bettina Gruber vorgeschlagenen iterativen Modell der Subjektentwicklung, in dem die Grenzerfahrung, besonders die des Wahns, wiederholt werden muss. In diesem Fall wird die Grenzerfahrung, so Gruber, zu „gesuchter Erfahrung“, die u.a durch Rauschmittelkonsum oder Induktion der parareligiösen Wahn- oder Bewusstseinspaltungszustände zustande kommt (B. Gruber 2002: 31). Indem Medardus dem Teufelelixier nicht widerstehen kann und mehrmals aus der Flasche trinkt, verliert er sein Ich. Mit dem Verlust der Identität schlüpft er in die Rolle seines Doubles und wird zu seiner lebendigen Kopie.

Auch die Tatsache, dass Medardus durch einen besonderen Zufall die Rolle des Grafen Viktorin übernimmt, hängt mit mehreren Grenzüberschreitungen zusammen. Anstelle des abgestürzten Grafen gerät der bisher in Begrenzungen seines Ordens lebende Kapuziner auf das Schloss des Barons F. und benutzt diese Gelegenheit, um sich von der Bindung des klösterlichen Lebens zu lösen. Er fühlt sich von Viktorins Persönlichkeit immer mehr angezogen. Die Grenzen zwischen seinem Leben und dem Leben des Doppelgängers verschwimmen. Indem der Mönch Baronin Euphémie über seine Person täuscht, ihr Geliebter wird, sie tötet, dann ihre Stieftochter Aurelie zu verführen versucht und letzten Endes den Bruder des Mädchens ersticht, überschreitet er eine markante Grenze, die klösterliche Erziehungsregeln und Tugenden von weltlichen Gelüsten, skrupellosen Verbrechen und sexueller Triebhaftigkeit trennt (vgl. R. Safranski 1986: 34). Mit dem Übergang zum Verbotenen: vom Kloster zum Schloss, vom Geistlichen ins Weltliche hat Medardus mehrere ethisch-moralische Tabus gebrochen.

Als Verkörperung seiner Todesangst fokussiert Medardus‘ Doppel auf die Grenze zwischen Leben und Tod, Diesseits und Jenseits, was auf die uralte Deutung des Doppelgängers als Todesboten zurückzuführen ist. In diesem Fall tritt

der Doppelgänger sowohl als ein warnender Bote des Todes als auch als ein finsterner Grenzhüter auf. Die Angst vor ihm ist sowohl eine Furcht vor dem bevorstehenden Tod, als auch Angst und Grauen, die aus der Begegnung mit dem Verhängnisvollen, Schauerhaften und Entarteten erwachsen. Die Szene, in der Medardus' Doppelgänger auf dem Wagen zur Hinrichtung gefahren wird, hat eine symbolische Bedeutung: Einerseits verkündet der grausige Zwilling des Mönches seinen Tod, andererseits opfert er sich für ihn auf, denn nicht das Double, sondern der wahre Medardus soll bestraft werden.

DIE VERLETZUNG DER ICH-GRENZEN IN *DIE DOPPELTGÄNGER*

Im Gegensatz zu *Die Elixiere des Teufels* (vgl. E.T.A. Hoffmann 1872), befasst sich die Novelle *Die Doppelgänger* (E.T.A. Hoffmann 1839) nicht mit dem Fall, in dem ein Ich sich dualistisch in Leib und Seele gespalten fühlt, sondern Leib und Seele werden hier als das ursprünglich einheitliche Ich betrachtet, das erst durch das Erscheinen des realen körperlichen Doppelgängers mit Gewalt zertrennt wird. Die Konfrontation des Ich mit der Umgebung, in der plötzlich ein zweites Ich auftaucht, hat zur Folge, dass das Ich-Gefühl beider begrenzt wird (M. Kuttner 1838: 9-10). Durch den Doppelgänger wird das Ich seiner Grenzen beraubt. Die Begegnung mit einer täuschend ähnlichen Figur, die von dem Ich Besitz nehmen kann, bedeutet für einen der Zwillingshelden ein Grenzerlebnis, das ihn aufs Tiefste erschüttert. Daraus resultieren sein Entsetzen beim Anblick des Doppelgängers und seine verzweifelten Worte:

Was drängst du dich in mein Ich? – Was habe ich mit dir zu schaffen, dass du mich äffst mit meinem Antlitz, mit meiner Gestalt! (E.T.A. Hoffmann 1839: 79)

Die einzige Möglichkeit seine Identität zu bewahren, stellt für das Ich die Individuation als "Begrenzung als Einzelsein" (M. Kuttner 1938: 9) dar. Nach Margot Kuttner seien Doppelgänger zwei Individuen, denen die Grenzen gegeneinander fehlen, die sie sonst voneinander trennen. Beide Doppelgänger empfinden einander als Eindringlinge in ihre eigene Individualität. Jedes Individuum strebt danach, seine Wahrhaftigkeit zu beweisen. Kuttner macht auf die Unmöglichkeit, beide Helden, George und Deodatus, voneinander zu unterscheiden aufmerksam, weil das menschliche Erkennen von Unterschieden von Begrenzungen abhängig ist. Wenn die begrenzenden Merkmale abhandenkommen, kommt es zur ständigen Verwechslung oder Verknennung der beiden Doppelgänger (M. Kuttner 1938: 7-15). Und gerade das Verwechslungsspiel bietet günstige Situationen, das in seiner Umgebung agierende Ich und seine Reaktion auf das zweite Ich, den Eindringling, zu zeigen und die Problematik der Ich-Grenzen zu verdeutlichen.

DER HUND BERGANZA ALS GRENZFIGUR ZWISCHEN MENSCH UND TIER

Die Grenzen zwischen Mensch und Tier verweisen auf die Dichotomie von Natur und Kultur. Einerseits wird eine scharfe Grenze zwischen dem Menschlichen und Animalischen gezogen, andererseits wird der Glaube unter den primitiven Völkern lebendig, dass die Menschen Tiergestalten annehmen können, und dass der Unterschied zwischen Mensch und Tier nur auf der äußeren Erscheinung beruht (vgl. zu diesem Problemhorizont J. Stagl / W. Reihard 2009; G. Schwarz 2007: 77). In vielen alten Kulturen trugen Menschen Tiermasken oder bekleideten sich zu kultischen Zwecken mit Tierfellen, um Grenzen zwischen Mensch und Tier aufzulösen. In dem Sagenschatz aller Nationen gibt es Geschichten, die davon erzählen, dass die Menschen wegen einer Verwünschung oder eines Zauberspruches in verschiedene Tiere verwandelt werden können.

In *Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza* (E.T.A. Hoffmann 1990) lässt Hoffmann, wie in Sagen und Märchen, das tierische und das menschliche Bewusstsein miteinander verschmelzen. In seiner Geschichte verwandelt sich aber nicht ein Mensch in ein Tier, sondern nimmt ein Tier paradoxerweise die menschliche Gestalt an. Der Dichter benutzt dabei das Motiv des Tier-Mensch-Doppelgängertums, das der uralten Volküberlieferung entspringt. Bei Berganza werden mehrere Grenzen zwischen Mensch und Tier aufgehoben. Obwohl der Hund einen Tierkörper besitzt, kann er sich menschlicher Sprache bedienen und ist dazu gutmütig und intelligent.

Der freundliche, empfindsame Hund Berganza gerät in die Hände einer Hexe und durch ihre Hexenkünste erlebt er die Entzweiung seines Ich: Auf einer Hexenversammlung mit einem magischen Öl gegen seinen Willen gesalbt, sieht er plötzlich einen zweiten Berganza neben sich:

Es war, als müsse ich meinen eigenen Körper herausfahren, zuweilen sah ich mich ordentlich als ein zweiter Berganza daliegen, und das war ich wieder selbst und der Berganza, der den andern unter den Fäusten der Hexen sah war ich auch [...] (E.T. A. Hoffmann 1995: 116-117).

Bei dieser Verdoppelung Berganzas kommt es zu einer tiefgreifenden Grenzüberschreitung. Erstens bewirkt das Hexenöl, dass sich der Hund in einen Menschen verwandelt, zweitens weist der menschliche Berganza eine täuschende Ähnlichkeit mit dem Hexensohn Montiel auf. Der Kampf Berganzas zwischen Hund und Mensch verkörpert seine Hin- und Hergerissenheit zwischen der Welt des Menschlichen und der Welt des Tierischen, aus der eine massive Bewusstseinspaltung des Hundes resultiert. Er empfindet die Wirkung des Zaubers jedes Jahr an jenem verhängnisvollen Tag aufs Neue. Er möchte dann aufrecht gehen, den Schwanz einklemmen, sich parfümieren, und „nichts Hündisches an [sich] spüren“ (E.T.A. Hoffmann 1990: 121). Die tabuisierte Grenzüberschreitung und die Konfrontation des Hundes mit seinem menschlichen Gegenüber macht Berganza als Tiermensch zu einer Grenzfigur.

DIE MECHANISCHE PUPPE AN DER GRENZE ZWISCHEN MENSCHEN UND AUTOMATEN

E.T.A. Hoffmann fühlte sich von der augenscheinlichen Ähnlichkeit zwischen Menschen und Androiden fasziniert und angezogen. Andererseits aber empfand er Angst und Grauen vor den mechanischen Geschöpfen, die die Grenzen zum menschlichen Leben aufheben, um die menschlichen Existenz nachzuäffen und zu bedrohen. In der Olimpia-Geschichte aus dem Nachtstück *Der Sandmann* (E.T.A. Hoffmann 1872), die als die bekannteste Automaten-Episode in Hoffmanns Werk bezeichnet werden kann, kommt es zur Grenzüberschreitung und Grenzenverwischung, in der das Menschliche in einen außermenschlichen Bereich übertragen wird. Das Bedrohliche an der Puppe Olimpia resultiert nicht aus ihrem Automatendasein, sondern aus der täuschenden Ähnlichkeit mit einem Menschen. Anfangs ist man nicht imstande, Olimpia als Automat zu erkennen. Sie verkörpert ein Menschenideal, ein Wesen, das seine Entstehung nicht mehr dem als "tierisch" angesehenen sexuellen Akt von Mann und Frau, sondern den intellektuellen Fähigkeiten oder der handwerklichen Geschicklichkeit des geistigen Vaters verdankt (A. Hildenbrock 1986: 275), was die Verwischung der Grenzen zwischen noblen Salondamen und dem Automatenmädchen zur Folge hat. Andererseits ist Olimpia ein undefinierbares Zwischenwesen, das an der Grenze des Menschlichen und Unmenschlichen, des Toten und Untoten steht. Ihre Entlarvung als Puppe ruft bei Figuren der Philistergesellschaft Entsetzen und Ekel hervor. In Konsequenz dessen, verlangt man von einer jungen Dame, dass sie

[...] etwas taktlos singe und tanze, dass sie beim Vorlesen stricke, mit dem Möpschen spiele usw., vor allen Dingen aber, dass sie nicht bloß höre, sondern auch manchmal in der Art spreche, das dies Sprechen wirklich ein Denken und Empfinden voraussetzte (E.T.A. Hoffmann 1872: 38).

Die in der Realität undenkbare Liebe Nathanaels zu einem Automaten geht auf seltsame, phantastische Liebesbeziehungen zwischen Menschen und Fabelwesen zurück, die ein breites Spektrum der sexuellen Abweichungen umfassen. Anette Simonis weist darauf hin, dass ungleiche Liebesverhältnisse zwischen Menschen und Werwölfen, Schwanenfrauen, Melusinen oder Sylphiden schon in alten Zeiten beschrieben wurden. Sie betrachtet sie als „phantastische Grenzüberschreitung“ (A. Simonis 2005: 123), der die „risikoreiche Metamorphose ins Andere“ (A. Simonis 2005: 123), zugrunde liegt. Die Beziehung zu einer Holzpuppe, die das Künstliche in sich verkörpert, geht als Abweichung von den gesellschaftlichen und kulturellen Konventionen noch einen Schritt weiter. Sie wird zu einem Tabubruch. Nathanaels Liebe zu Olimpia ist nicht nur eine Verletzung der kulturkonstituierenden Regeln, sondern auch eine Art des sonderbaren Rappports zwischen Mensch und Maschine. Während Janssen dieses Abhängigkeitsverhältnis als Wahn betrachtet, der Nathanael in ein Stadium „vollkommener, psychischer

Isolation, in dem er für keinen vernünftigen Ratschlag mehr zugänglich ist“ (B. Janssen 1986: 113) treibt, sieht Britta Herman in dem Rapport, eine durch die Macht des Perspektivs noch verstärkte Wahrnehmungsveränderung, die „die Grenzen zwischen körperlicher Distanz und sinnlicher Nähe, zwischen imaginären Vergegenwärtigung und anschauernder Erkenntnis“ (B. Hermann 2005: 81) verschwinden lässt. Die Automatenliebe verursacht bei Nathanael eine „Grenzverwirrung“: Der junge Mann projiziert auf Olimpia seine Seele und Identität hinein, ist aber unfähig, das von der Puppe widergespiegelte Ich als sein eigenes zu erkennen. So verfällt er in den Liebeswahn, aus dem er erst durch ein schockierendes Erlebnis gerissen wird. In dem Moment, wenn er Coppelius und Spalanzani um die Puppe kämpfen sieht, begreift er endlich, dass Olimpia eine tote Holzfigur ist.

DER SPIEGEL ALS GRENZÜBERGANG ZWISCHEN ZWEI RÄUMEN

Hoffmann machte sich oft Gedanken über die Welt im Spiegel als Reich, in dem unsere Gegenbilder wohnen. Die menschliche Verdoppelung im Spiegel hielt der Dichter für etwas Seltsames und Befremdliches zugleich. Er hat das Spiegelbild als Motiv in seinen Werken oft verwendet. Er war von der Idee des lebendigen Spiegelbildes so besessen, dass er behauptete, er könne sich selber für einen Spiegel halten, alle Blicke und Grimassen dessen nachmachen, der ihm gerade ins Gesicht schaut, er könne also der heimliche Doppelgänger jedes Menschen sein (K. Escher 1924: 26). Der Spiegel ist neben Schatten, Porträt und Büste eins der wichtigsten Symbole des Doppelgängermotivs. Er ist zugleich eine natürliche, mechanische Grenze zwischen zwei Welten: der wirklichen und der seitenverkehrten und gibt daher eine Möglichkeit, sich zwischen diesen zwei Welten zu bewegen. Der Beschauer sieht im Spiegel was hinter ihm ist; der Spiegel scheint also mehr zu sehen, als er selbst sehen kann. Als gefährlicher und unheimlicher Gegenstand trägt der Spiegel zur Zersetzung des Ich, zu seiner Aufspaltung „in ein beobachtendes Subjekt – Ich und betrachtetes Objekt – Spiegelbild“ bei (N. Reber 1964: 70). Die Begriffe des Spiegelbildes und des Doppelgängers fließen ineinander. Das Spiegelbild ist ein optischer Doppelgänger des Menschen, der alle seine Schwächen und Unvollkommenheiten erbarmungslos zum Vorschein bringt und die Wahrheit von einem Individuum entblößt. Die Gefahr des Spiegelbildes beruht darauf, dass es einerseits auf die täuschende Identität von Seele und Ebenbild hinweist, andererseits ist das Spiegel-Ich ein fremdes, falsches Ich. In *Die Geschichte von verlorenem Spiegelbilde* (E.T.A. Hoffmann 1990) wird das der Geliebten freiwillig als Geschenk überlassene Spiegelbild zum verhängnisvollen Doppelgänger. Die Konfrontation mit seinem eigenen Spiegelbild wird für Erasmus Spikher zu einem Grenzerlebnis: Seine

Geliebte Giulietta verzaubert den Spiegel, der sich in das spiegelnde Medium zwischen dem Raum des Seins und der imaginären Sphäre des Scheins verwandelt. Der Spiegel verhält sich als Grenzstreifen, als etwas Dazwischenliegendes. In diesem Zusammenhang zeigt die „hoffmaneske“ Spiegelauffassung gewisse Parallelen zu Foucaults Theorie vom Spiegel, der einerseits als Utopie „ein Ort ohne Ort“ (vgl. M. Foucault 2003: 552) ist, andererseits vermag er auch, Heterotopie zu sein, indem er den Platz, der ein Mensch annimmt, während er sich im Glas erblickt, ganz wirklich macht und mit dem ganzen Umraum verbindet. Zugleich aber macht der Spiegel den Platz ganz unwirklich, da er nur über einen virtuellen Punkt wahrzunehmen ist (M. Foucault 2003: 552-553).

Als Giulietta Spikers Bild aus dem Spiegel entnimmt und von seinem „schimmernden Traum-Ich“ Besitz ergreift, fällt der Mann vor Angst und Erschütterung in Ohnmacht. Der Verlust des Spiegelbildes bedeutet für den Protagonisten eine totale Abgrenzung von der Gesellschaft. Für die Öffentlichkeit ist er keine vollständige Person mehr und als solche wird er von den Menschen verspottet, verstoßen und verbannt. Die Folge des Verlustes des eigenen Spiegelbildes ist der Übergang in eine Zone des Dazwischen, das ewige Irren in der Sphäre des Über- oder Unterbewusstseins, die sich allen Gesetzen des wirklichen Lebens entzieht.

DIE MASKE IN PRINZESSIN BRAMBILLA: ERFORSCHUNG DER GRENZEN DER MENSCHLICHEN IDENTITÄT

Die zwei Motive: das der Maske und das des Doppelgängers weisen sowohl Gemeinsamkeiten, als auch Unterschiede auf. Die Maske ist etwas, was sich nah am menschlichen Gesicht befindet, was aus ihr eine Vermittlung zwischen zwei Grenzbereichen: dem Ich und der Umwelt macht. Wenn ein Mensch verschiedene Masken anprobiert, versucht er herauszufinden wer er ist, welche Masken er tragen will und welche nicht. Er bemüht sich, die Grenzen seiner Persönlichkeit zu ergründen und zu erkennen, denn die Maske erlaubt ihm, ein anderer zu werden, als ein anderer zu handeln. Auch der Kontakt mit dem eigenen Doppelgänger, sei es ein Spiegelbild, eine Person oder ein Schatten, ist eigentlich der Kontakt mit dem zweiten, anderen Ich. Die Frage nach dem Doppelgänger ist zugleich die Frage nach der Unsterblichkeit der Seele, die Frage danach, ob das menschliche Dasein nur auf eine irdische Dimension zurückzuführen ist, oder ob ein Mensch doch zu den unsterblichen Wesen gehört (vgl. M. Janion / S. Rosiek: 1986: 228-236). Die Maske, obwohl sie ohne das menschliche Antlitz gar nicht existieren kann, ist etwas ganz anderes als das Gesicht. Man trägt sie, um sich zu verstecken, um das Aussehen zu verändern. Die Maske ist also ein Requisit der Täuschung. Das Ich verbirgt hinter der Maske ein zweites, dem Betrachter ver-

borgenes Gesicht, wodurch eine eindeutige Identifizierung und Beurteilung des Gegenübers erschwert oder unmöglich ist. Der Doppelgänger dagegen, agiert nach dem Prinzip der Ähnlichkeit, der Analogie. Er kommt zu einem Menschen aus der Außenwelt und wird nur von ihm erkannt. Der Doppelgänger ist derjenige, der ankommt, der einen Helden sucht. Plötzlich fühlt der Mensch, dass seine Identität bedroht ist, da es jemanden gibt, der ihm ähnlich sieht oder mit ihm identisch ist. Der nächste Unterschied zwischen der Maske und dem Doppelgänger beruht darauf, dass es viele Masken gibt, den Doppelgänger dagegen gibt es nur einmal (vgl. M. Janion / S. Rosiek: 1986: 30). Die Beziehungen zwischen dem Ich und der Maske, und dem Ich und dem Doppelgänger sind eine Art des Abhängigkeitsverhältnisses. Sowohl die Maske als auch der Doppelgänger gewinnen Macht über den Menschen und bringen ihn unter ihre Herrschaft. Die Maske ermöglicht dem Menschen Identitäten zu wechseln, denn im Gegensatz zu dem Doppelgänger, der etwas schon Gegebenes ist, kann man sie selbst wählen, selbst nach ihr greifen.

In *Die Prinzessin Brambilla* (E.T.A. Hoffmann 1982) ergibt sich die Orientierung an dem Motiv der Maske daraus, dass Hoffmann den Handlungsablauf in Anlehnung an Kupferstiche von Callot entworfen hat, die den Wechsel von Masken und Kostümen zum Thema haben. Das Märchen fördert die Grenzüberschreitungen in vielfacher Hinsicht. Zum einen überschreitet sie mit der aus der Musik übernommenen Gattungsbezeichnung „Capriccio“ die als geltend angesehen Grenzen, zum anderen hat man neben der Auflösung von Gattungsgrenzen und „von Begrenzungen des Subjekts durch Aufhebung der Grenzen der Wahrnehmung“ (S. Neuhaus 2005: 336) mit mehreren Grenzüberschreitungen zum Zaubenhaften und Außergewöhnlichen zu tun. Die Maske hilft dem Helden, sein wahres Ich zu finden. Zugleich drückt sie die Rezeption des Ich aus, die mit kulturellen Konventionen zusammenhängt. Sie bietet die Gelegenheit zu Verdoppelungen und Spaltungen und lässt die Identitätsgrenzen verschwimmen. Hinter einer Maske verstecken sich mehrere Figuren: Bastianello lenkt in der Maske Celionatis das Schicksal der beiden Liebenden. In der Maske von Capitan Pantalon kämpft Giglio gegen sein eigenes Ich, der die Prinzenmaske aufhat. Giacinta tritt zugleich als Prinzessin Brambilla und Colombina auf. Die Maske als Sinnbild der verkehrten Welt setzt sich aus zahlreichen Grenzüberschreitungen zusammen, wobei die „des grotesken Leibes“ (H. Lindner 2001: 310) in den Vordergrund tritt. Henriett Lindner sieht im Karneval „eine inszenierte und gespielte Überschreitung der Grenzen des normalen Leibes“ (H. Lindner 2001: 310), die durch den Aufbau des Grotesken, die fratzenhaften Masken und großen Pappnasen, die übertriebene Gestik und Mimik zum Vorschein kommt. In dem Maskenreigen verschwimmen die Grenzen zwischen Realität und Phantasie. Menschen suchen sich und verlieren sich wieder, folgen ihren Träumen, die sich als Täuschungen erweisen, verzichten auf ihre Identitäten und wollen sie wiederfinden.

In der Wirklichkeit des römischen Karnevals sind auch soziale Grenzüberschreitungen möglich. Die karnevaleske „umgestülpte Welt“ (M. Bachtin 1990: 48) weist dabei eine große Flexibilität auf, die Michail Bachtin betont: „Die Gesetze, Verbote und Beschränkungen, die die gewöhnliche Lebensordnung bestimmen, werden während des Karnevals außer Kraft gesetzt“ (M. Bachtin 1990: 48). Die Masken werden von Vertretern aller Volksschichten getragen, so können alle Stände auf eine natürliche Weise ungehindert miteinander umgehen. In diesem Sinne gleicht der Karneval in Rom den römischen Saturnalien, die an die goldene Zeit eines allgemeinen Kommunismus unter dem legendären König Saturnus erinnern. Während dieses Festes wurden alle Grenzen für eine bestimmte Zeit kaschiert und unsichtbar gemacht. Herren und Sklaven feierten dann und tafelten zusammen (H. P. Duer 1982: 279). Die kurzfristige Aufhebung der Standesgrenzen in der karnevalesken Wirklichkeit erleichtert Inszenierungen und Re-Inszenierungen von Identitäten. Eine Putzmacherin kann sich für einige Zeit in eine Prinzessin verwandeln, ein armer Komödiant wird zu einem Prinzen. Indem sich die beiden in andere Figuren hineinversetzen, gewinnen sie eine innere Reife und neue Perspektiven, dank denen sie imstande sind, ihr wahres Ich zu akzeptieren. Giglio verzichtet auf seine Eitelkeit und Überheblichkeit und gewinnt dazu die Fähigkeit, sich selbst mit kritischer Ironie zu betrachten, Giacinta dagegen weiß wahre Liebe zu schätzen.

CARDILLAC ALS GRENZGÄNGER ZWISCHEN KUNST UND RAUBMORD

In der Novelle *Das Fräulein von Scuderi* (E.T.A. Hoffmann 1983) balanciert der Goldschmied Cardillac an der Grenze zwischen zwei Welten: Tagsüber ist Cardillac ein angesehener, braver Bürger und fleißiger Handwerker, nachts wird er zu dem gefürchtetsten Raubmörder von Paris, der seine Opfer überfällt und ersticht, um ihnen den von ihm angefertigten Schmuck wieder abzunehmen. Das Motiv des gespaltenen Ich in der Gestalt von Cardillac lässt sich dabei in vier Dimensionen behandeln. Cardillacs Ich-Spaltung kann durch „biogenetische Mechanismen“ (G. Gorski 1979: 115), die ihn zum Triebtäter machten, erklärt werden. Seine Gespaltenheit in einen Tag- und Nachtmenschen ist auch als ethischer Kampf der bösen und guten Mächte zu betrachten. Die Duplizität vom Seelenleben des Goldschmieds steht im engen Zusammenhang mit dem künstlerischen Dualismus und mit der Beziehung des Künstlers zu seinem Werk. Die Persönlichkeitsspaltung von Cardillac resultiert schließlich aus seinem verwirrten Unterbewusstsein, was mit der Existenz von zwei Seelen, mit seiner doppelten Psyche zusammenhängt. Das verhängnisvolle Ereignis, das aus Cardillac einen dämonischen Verbrecher gemacht hat, war eine pränatale Grenzerfahrung von Schönheit und Tod. Als seine von der Begierde nach funkelnden Steinen und

Juwelen erfasste Mutter mit ihm „im ersten Monat schwanger ging“, geriet sie in eine verfängliche Situation mit einem Kavalier, der ihr wegen der von ihm getragenen funkelnden Kette als „der Inbegriff aller Schönheit“ erscheint. Bei einer versuchten Umarmung stirbt er aber und reißt die Schwangere zu sich auf den Boden. In diesem Augenblick wurde Cardillacs Gier nach Gold und Schmuck in seinem Bewusstsein biogenetisch geprägt. Andererseits wurde er den fatalistischen Mächten, „dem bösen Stern ausgeliefert“ (E.T.A. Hoffmann 1983: 914), was er selbst wie folgt erklärt:

Aber die Schrecken jenes fürchterlichen Augenblicks hatten *mich* getroffen. Mein böser Stern war aufgegangen und hatte den Funken hinabgeschossen, der in mir eine der seltsamsten und verderblichsten Leidenschaften entzündet (E.T.A. Hoffmann 1983: 914).

Die Tötung seiner Kunden resultiert im Fall von Cardillac nicht aus seiner Mordlust oder aus der pathologischen Leidenschaft, sondern ist sein einziger Ausweg: Nur auf diese Art und Weise kann er seine goldenen Meisterwerke schaffen und schützen. In Folge des pränatalen Traumas und des sein Schicksal bestimmenden Fatalismus wird der Künstler zum Dämon, der Verbrechen ausüben muss, denn er ist nicht imstande, sich von seinen Schmuckstücken zu trennen. Einerseits glaubt Cardillac an seinen bösen Stern, an die geheimnisvollen Mächte, die er nicht beherrschen kann, andererseits wehrt er sich dagegen, ein gemeiner Mörder zu sein. Seine fatalistischen Grenzerfahrungen haben ihre Quelle nicht in der Tötung an sich, sondern in dem unwiderstehlichen Mordzwang, der aus der leidenschaftlichen, an Fetischismus grenzenden Liebe zu dem von ihm selbst gefertigten Schmuck resultiert und schließlich in seinem Leiden unter dunklen Aspekten der doppelten Persönlichkeit. Die den Goldschmied plagenden Halluzinationen, Zustandsveränderungen und die geheimnisvolle Stimme, die ihn auffordert, seine Auftraggeber zu töten, deuten auf Wirklichkeitsstörungen hin. Sie liegen seinem inneren Zwiespalt zugrunde liegen. Die Problematik der Zerrissenheit seiner Identität wird dabei durch den Verstoß gegen bürgerliche Normen hervorgehoben, der sich in der Überschreitung der Grenze des Sozialverhaltens äußert.

FAZIT

Die Abgrenzung des Ich gegen seine Gegenversion, die Identität des Ich mit sich selbst, die Ich-Spaltung und der Identitätsverlust, die Verletzung der individuellen Grenzen, die Selbstfindung und die Selbsterkenntnis – all diese mit der menschlichen Identität verbundenen Fragen und Probleme finden im Schaffen von E.T.A. Hoffmann ihren Niederschlag. Mit der Einführung der Doppelgänger motive in sein Werk umkreist Hoffmann aber nicht nur die Identitätsproblematik sondern er behandelt auch implizit das Phänomen der Grenze. Die Rolle

der Doppelgänger, Masken, Spiegelbilder und Automaten als Implikatoren der Grenzüberschreitungen, Begrenzungen und Grenzerfahrungen ist dabei nicht zu übersehen. Obwohl sie als Figurationen des Grenzphänomens erscheinen, wird ihre Differenz bewahrt. Nicht selten bediente sich Hoffmann dieser Motive, um soziale, gesellschaftliche und kulturelle Grenzen bloßzustellen. Aus der Darstellung der Grenzerlebnisse, in denen diese Vervielfältigungen und Projektionsfelder des Selbst in den Fokus gerückt werden, ergibt sich sein Versuch, existenzielle Fragen nach dem Wesen des Menschen, nach seiner (Un)sterblichkeit, nach dem Lebensinhalt und –sinn zu beantworten.

LITERATURA PRYMARNA

- HOFFMANN, E.T.A. (1839): "Die Doppelgänger", in: HOFFMANN, M. (ed.): *Hoffmanns Erzählungen aus seinen letzten Lebensjahren. Sein Leben und Nachlass*, vol.12, Stuttgart, 1-85.
- HOFFMANN, E.T.A. (1872): "Die Elixiere des Teufels", in: REIMER, G. (ed.): *E.T.A. Hoffmanns gesammelte Schriften*, vol. 6, Berlin.
- HOFFMANN, E.T.A. (1872): "Der Sandmann", in: REIMER, G. (ed.): *E.T.A. Hoffmanns gesammelte Schriften*, vol. 5, Berlin, 7-41.
- HOFFMANN, E.T.A. (1982): "Prinzessin Brambilla", in: KRUSE, H.J. (ed.): *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, vol. 7, Berlin, Weimar, 127-504.
- HOFFMANN, E.T.A. (1983): "Fräulein Scuderi: Erzählung aus dem Zeitalter Ludwig des Vierzehnten", in: HOFFMANN, E.T.A. (ed.): *Die Serapionsbruder*, vol. 3, s. 855-940.
- HOFFMANN, E.T.A. (1990): "Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza", in: HOFFMANN, E.T.A. (ED.): *E.T.A. Hoffmanns Fantasiestücke*, Frankfurt am Main, 103-183.
- HOFFMANN, E.T.A. (1990): "Die Geschichte vom verlorenen Spiegelbilde", in: HOFFMANN, E.T.A. (ed.): *E.T.A. Hoffmanns Fantasiestücke*, Frankfurt am Main, 352-371.

LITERATURA SEKUNDARNA

- BACHTIN, M. (1990): *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie der Lachkultur*, Frankfurt/M.
- BAUER, M. / RAHN T. (eds.) (1997): *Die Grenze. Begriff und Inszenierung*, Berlin.
- BÄR, G (2005): *Das Motiv des Doppelgängers als Spaltungsphantasie in der Literatur und in dem deutschen Stummfilm*, Amsterdam, New York.
- CRAMER, K. (1970): "Bewußtseinspaltung in E.T.A. Hoffmanns Roman *Die Elixiere des Teufels*", in: *Mitteilungen der E.T.A. Hoffmanns Gesellschaft*, vol. 16, 8-18.
- DUER, H.P. (1982): *Traumzeit. Über die Grenze zwischen Wildnis und Zivilisation*, Frankfurt /M.
- ESCHER, K.. (1924): *E.T.A. Hoffmann Gespensterspiel*, Berlin-Lichterfelde.
- FOUCAULT, M.(2003): "Andere Räume", in: MORAVÁNSZKY, A., (ed.): *Architekturtheorie im 20 Jahrhundert*, Wien, 549-556.
- LAMPING, D. (2001): *Über Grenze. Eine Literarische Topographie*, Göttingen.
- LOTMAN, J., M. (1993): *Die Struktur literarischer Texte*, München.
- GORSKI, G. (1979): *E.T.A. Hoffmanns "Das Fräulein von Scuderi"*, Stuttgart.
- GRUBER, B. (2002): "Vom Umbau des Subjekts. Variationen des klassischen Subjektkonzeptes in der Literatur der Moderne", in: LAUTERBACH, D. / SPÖRL, U. / WUNDERLICH U. (eds.): *Grenz-*

- situationen: *Wahrnehmung, Bedeutung und Gestaltung in der neueren Literatur*, Göttingen, 24-45.
- GÜNZEL, K. (ed.) (1976): *E.T.A. Hoffmann. Leben und Werk in Briefen, Selbstzeugnissen und Zeitdokumenten*, Berlin.
- HEINE, H. (o.J.): "Über Deutschland", in: WEBER, H. (ed.): *Heines Werke in zehn Bänden* Berlin.
- HERMANN, B. (2005): "Der posthumane Augenblick", in: KEPPLER, S. / LOHMANN, M. (eds.): *MenschenLeben: zwischen Geschöpf und Produkt: Ethik an den Grenzen des Lebens*. Münster, 62-85.
- HILDEBRANDT, R. C. (2005): „Ich stand neben dem Leben“ *Grenzgänge zwischen Auflehnung und Anpassung. Untersuchungen zum Werk Adine Gembergs (1858-1902)*, Norderstedt.
- HILDENBROCK, A. (1986): *Das andere Ich. Künstlicher Mensch und Doppelgänger in der deutsch- und englischsprachigen Literatur*, Tübingen.
- JANSSEN, B. (1986): *Spuk und Wahnsinn: zur Genese und Charakteristik phantastischer Literatur in der Romantik aufgezeigt an den „Nachtstücken“ von E.T.A. Hoffmann*, Frankfurt am Main.
- JANION, M. / ROSIEK, S. (1986): *Maski*, vol. 2, Gdańsk.
- KLOPPE, S. (2004): *Die gesellschaftliche Konstruktion der Suchtkrankheit*, München.
- KRAUS, W. (1930): *Das Doppelgängermotiv in der Romantik: Studien zum romantischen Idealismus*, Berlin.
- KUTTNER, M. (1938): *Die Gestaltung des Individualitätsproblems bei E.T.A. Hoffmann*, Düsseldorf.
- LINDNER, H. (2001): „Schnöde Kunststücke gefallener Geister“. *E.T.A. Hoffmanns Werk im Kontext der zeitgenössischen Seelenkunde*, Würzburg.
- MÖHLENKAMP, G. (2003): *Was ist eine Borderline-Störung? – Antworten auf die wichtigsten Fragen*, Göttingen.
- NEUHAUS, S. (2005): *Das Märchen*, Tübingen.
- REBER, N. (1964): *Studien zum Motiv des Doppelgängers bei Dostojewskij und E.T.A. Hoffmann*, Gießen.
- SAFRANSKI, R. (1986): *E.T.A. Hoffmann. Das Leben eines skeptischen Fantasten*, München.
- SCHÄFER, U. / ECKART, R. / SACHSSE, U. (2006): *Borderline Störungen*, Göttingen.
- SCHWARZ, G. (2007): *Die heilige Ordnung der Männer: Hierarchie, Gruppendynamik und die neue Rolle der Frauen*, Wiesbaden.
- STAGL, J. / REIHARD, W. (2009): *Grenzen des Menschseins: Probleme einer Definition des Menschlichen*, Wien, Köln, Weimar.
- SIMONIS, A. (2005): *Grenzüberschreitungen in der Phantastischen Literatur. Einführung in die Theorie und Geschichte eines narrativen Genres*, Heidelberg.
- WALTER-WUSKÄNS, S. (2004): *Die Angst vor dem Dunklen des Brunnens. Grenzerfahrung, Sterben und Todesnähe in der deutschsprachigen Literatur*, Berlin.
- WOKART, N. (1995): "Differenzierungen im Begriff „Grenze“. Zur Vielfalt eines scheinbar einfachen Begriffs", in: FABER, R. / NAUMAN, B. (eds.) *Literatur der Grenze – Theorie der Grenze*, Würzburg, 275-289.