

Donatella Bremer, Pisa

Der Doppelgänger und sein Name¹

*Der Mensch ist nie allein – das Selbstbewusstsein macht,
dass immer 2 Ichs in einer Stube sind.* Jean Paul²

*Wenn es so ist, daß wir nur einen kleinen Teil von dem leben können,
was in uns ist – was geschieht mit dem Rest?* Pascal Mercier³

Abstract: The motif of the doppelgänger has been present in literature and the visual arts, but also, more or less concealed, in music, from classical antiquity until today and may manifest itself in the most various forms, dependent on genre, epoch, and culture. This has led criticism to consider the motif of the doppelgänger as a genre in its own right and to propose, especially during the last years, numerous classifications of the ways in which this psychological and anthropological phenomenon is treated in the arts. In the present study I have concentrated my attention on creations in which the doppelgänger represents the disturbing aspects of the hero's ego. This motif was especially prominent in German late romanticism and has considerably spread during the last decades in cinematography and in fantastic literature. Though there exists a large amount of criticism on the motif of the doppelgänger, what has hardly been analyzed up to now is the role of the characters' and their doppelgängers' names. Therefore the aim of my study was to exemplify by means of numerous examples from antiquity until present times the role the proper name has played in literature and other arts dedicated to the theme of the doppelgänger.

0

Es gibt eine schauspielerische Technik, entwickelt von Jacques Lecoq⁴, mittels derer es möglich ist, jenen Teil von uns hervortreten zu lassen, den

1 Mein besonderer Dank geht an Volker KOHLHEIM, der die deutsche Übersetzung dieses Aufsatzes besorgte und mir darüber hinaus wertvolle Hinweise zur Thematik des Doppelgängers in der Literatur lieferte. Ferner danke ich all denen, die sich für meine Untersuchungen interessierten und mir Anregungen gaben, insbesondere Maria Giovanna ARCAMONE, Luigi SASSO, Richard BRÜTTING, Giovanna TOMASSUCCI, Serena MIRTO, Anna BELTRAMETTI, Barbara NUGNES und Andrea BRENDLER.

2 JEAN PAUL 2000, 76.

3 MERCIER 2006, 29.

4 Jaques Lecoq (1921–1999), Schauspieler und Lehrer, gilt als der Meister der modernen Pantomime. Der Begründer der Pariser *École Internationale de Théâtre* hat seine be-

wir – fast immer unbewusst – bemüht sind verborgen zu halten. Durch Verfahren wie die Beobachtung der Gestik der einzelnen Schauspieler und ihrer Reaktionen auf unterschiedliche Stimuli ist es möglich, dass diese es unter der Anleitung eines Lehrers soweit bringen, nicht ohne eine gewisse Erleichterung ihren eigenen „Doppelgänger“ freizusetzen, der bis dahin im Dunklen geblieben war.⁵ Nachdem sie ihn einmal ihrer gewohnten Hülle entledigt haben, müssen die Schauspieler dann dafür sorgen, diesen Neugeborenen zu kleiden, wobei sie mit großer Sorgfalt vorgehen müssen und kein Detail der Kleidung vernachlässigen dürfen. Hut und Schuhe sind hierbei besonders wichtig. Zwar soll die ganze Aufmachung exzentrisch sein, aber doch ausnahmslos aus Kleidungsstücken des täglichen Gebrauchs bestehen. Zum Schluss kommt die schwierigste Phase: die Wahl des Namens. Dieser soll, genau wie die Kleidung, soweit wie möglich die Besonderheiten des *homo novus* respektieren. In dem nun folgenden Spiel spricht der Schauspieler seinen neuen Namen derart prononciert aus, als trüge er ihn als Banner seiner neuen Persönlichkeit vor sich her. Der Name, den der Schauspieler im wirklichen Leben trägt, soll nach der Wahl des neuen Namens nicht die geringste Rolle mehr spielen: Als unsere Eltern uns einen Namen gaben, haben sie sicherlich gehofft, damit dazu beizutragen, dass wir im späteren Leben bestimmte Eigenschaften erwerben; sie haben aber kaum voraussehen können, was für eine Persönlichkeit wir später entwickeln würden, geschweige die charakteristischen Züge unseres verborgenen Ichs vorausahnen können. Im Bereich der Literatur aber kommen *b e i d e* Namen, in denen sich unsere gespaltene – oder verdoppelte – Natur widerspiegelt, ins Spiel. Dabei sind sie gewöhnlich eng miteinander verbunden. Der Autor, nahezu immer allwissend hinsichtlich des Schicksals seiner eigenen Geschöpfe, ist zugleich mit einem sehr feinen Spürsinn dafür begabt, ihre dunkelsten Seiten aufzudecken. Tritt daher in seiner Geschichte ein Doppelgänger des Protagonisten auf, so lässt sich der Autor kaum die Gelegenheit entgehen, auch auf onomastischer Ebene das Einmalige dieses Ereignisses hervortreten

sondere Aufmerksamkeit auf den Körper gelenkt, auf seine Bewegungen und auf die Dynamik der Mimik, um das ans Licht zu bringen, was an Poesie in jedem von uns verborgen ist und zugleich unsere intimste Natur ausmacht: ein Vorgehen, welches dem Schauspieler erlaubt, seine eigene persönliche Kreativität zu entwickeln und sich bei der Auswahl seiner Rollen auf jene zu konzentrieren, die seiner innersten Natur am meisten entsprechen.

5 Man vergleiche GUARDONE/SODINI 2008.

zu lassen, was bedeutet, dass der fiktionale und der „fiktive“ Name in der Mehrzahl aller Fälle fest miteinander verbunden sind.

In der Literatur und in den Künsten, an erster Stelle in den bildenden, aber auch, mehr oder weniger verschleiert, in der Musik – und seit dem vergangenen Jahrhundert auf sogleich sehr ausgeprägte Weise auch im Film⁶ – ist die Thematik des Doppelgängers in der abendländischen Kultur seit der Antike präsent und nimmt in Werken, die sich je nach Genre, Epoche und Kultur sehr unterschiedlich darstellen, die verschiedensten Formen an. Das hat die Kritik dazu bewogen, die Werke, die das Motiv des Doppelgängers behandeln, als ein völlig selbstständiges Genre zu betrachten. Zugleich sind, insbesondere in den letzten Jahren, zahlreiche Klassifikationen der Typen,⁷ in denen jenes psychische und anthropologische Phänomen in der darstellenden Kunst behandelt wird, erschienen. Was jedoch meiner Ansicht nach noch nicht genügend erhellte wurde, ist die vielfältige Anwendung onomastischer Strategien seitens der Autoren. Diese unterscheiden sich hinsichtlich der unterschiedlichen Ausdrucksmittel, der Weisen, in denen sich das Ich verdoppelt und naturgemäß auch hinsichtlich des Bezugs, den jeder Schriftsteller zum onomastischen Universum selbst herzustellen gewohnt ist. Da ich jedoch hier nicht allen Variationen dieses Themas auf den Grund gehen will, werde ich von einem Raster der hauptsächlichen, immer wiederkehrenden Themenkerne

6 Die Filme, die die Thematik des Doppelgängers behandeln, stellen schon von der Stummfilmzeit an ein recht gut gepflegtes Genre dar, insbesondere im deutschen Expressionismus. Über den Doppelgänger in der Literatur und im Film siehe das hervorragende und, wie man wohl sagen darf, monumentale Werk von Gerald BÄR (2005), in dem dieses Thema auch unter philosophischem, psychologischem, psychoanalytischem und anthropologischem Aspekt behandelt wird. Sehr reichhaltig ist auch der Band von Anna DOLFI 2001.

7 Siehe MORALDO 1996 und MORALDO 2001. In diesen beiden Arbeiten veranschaulicht der Autor die Komplexität des Bildes vom Doppelgänger auf syn- und diachronischer Ebene und schlägt, indem er die thematisch relevante Literaturgeschichte durchläuft, eine Dreiteilung vor, die den Vorgang des Persönlichkeitswandels verdeutlicht, der sich, oft in komischen Wendungen, im Verlauf von einer vollkommenen physischen Ähnlichkeit (wie im Falle von Zwillingen) über eine nicht mehr symmetrische, sondern vielmehr quälend konfliktgeladene Beziehung zwischen den beiden getrennten Identitäten bis hin zum äußerst tragischen Bild der Unversöhnbarkeit einer Polarisierung im Innern ein und desselben Individuums vollzieht. Bezüglich einer Analyse des Doppelgängers auf der kollektiven und individuellen Ebene siehe auch HILDENBROCK 1986. Der Doppelgänger in der deutschen Spätromantik wird auch in ZAGARI 2004 behandelt.

ausgehen, wobei es mir darum geht, den onomastischen Aspekt der Thematik in allen seinen Wandlungen hervortreten zu lassen.⁸ Es handelt sich also, kurz gesagt, darum, eine möglichst zweckmäßige Verfahrensweise zu wählen, da sich das Motiv des Doppelgängers, schon weil es die Lebensader der Tiefenpsychologie enthält,⁹ nicht leicht in ein Schema pressen lässt. Außerdem möchte ich vorausschicken, dass ich meine besondere Aufmerksamkeit der Literatur der deutschen Spätromantik widmen werde, und zwar nicht allein deshalb, weil diese mir am vertrautesten ist, sondern vor allem, weil gerade in ihr der „unheimliche“, beunruhigende¹⁰ Charakter des Auftretens eines verdoppelten Ichs, der für die gesamte darauf folgende dem Doppelgänger gewidmete Literatur bis auf unsere Tage charakteristisch ist, auf bemerkenswerte Weise betont wird.

1

Als erste Kategorie des Doppelgängers sei zunächst die der **Zwillinge** erörtert. In der Tat steht am Ursprung der Thematik von der „ausgetauschten Identität“ jene Laune der Natur, die zwei Individuen hervorgebracht hat, die sich ganz und gar gleichen (im Lateinischen wird durch den Terminus *in-dividuum* eine derartige Möglichkeit ja von vorneherein ausgeschlossen), stellt doch diese vollkommene Ähnlichkeit und Übereinstimmung zwischen zwei Wesen den natürlichsten Ausgangspunkt aller „Variationen über dieses Thema“ dar. Unter den antiken Zeugnissen sind an erster Stelle die „Menaechmi“ („Die Zwillinge“) von Plautus (206 v. Chr.) zu nennen, jene Verwechslungskomödie, deren Nachfolger man bei Shakespeare und in der spanischen Tradition findet, aber auch noch in der allerjüngsten

8 Die Sekundärliteratur über den Doppelgänger ist uferlos. Man sehe nur die in BÄR 2005 enthaltene Bibliographie: die Anzahl der relevanten Titel beträgt fast dreihundert.

9 Zwischen Themen wie dem des Spiegels, der Verkleidung oder des Schattens, aber auch zwischen vielen anderen, gibt es im Grunde zahllose Querverbindungen. Versuchte man daher, bestimmte Darstellungsweisen des Doppelgängers ein oder der anderen Kategorie zuzuschreiben, könnte dies gelegentlich zu einer reduktionistischen oder allzu forcierten Schematisierung führen.

10 Bekanntlich hat Sigmund FREUD einige Werke von E. T. A. Hoffmann analysiert und sich in FREUD 1986 besonders für die Doppelgängerproblematik interessiert. FREUD erklärt jenes Phänomen durch die Notwendigkeit seitens des Individuums, die unbewussten Impulse, die, wenn auch unterdrückt, in ihm fortwährend agieren, zu bändigen und sie einem „inneren Doppelgänger“ zuzuschreiben.

fantastischen Literatur wie dem Roman „The Third Twin“ („Der dritte Zwilling“) von Ken Follett (1996) oder der Erzählung „Impostor“ („Betrüger“) von Philip K. Dick (1953): alles Werke, in denen auf die komisch-groteske, aber mitunter auch auf äußerst tragische Weise die seelische Verwirrung dessen ausgedrückt wird, der einem Individuum gegenübersteht, das ihm ganz gleich ist, wie auch die Verlegenheit und der Wirrwarr, die bei denen erzeugt werden, die mit einer derartigen doppelten Identität in Kontakt kommen. Dies geschieht vor allem dann, wenn es sich um einander „feindlich“ gesonnene Brüder handelt, bei denen der eine, ohne dass es der andere weiß, die äußere Ähnlichkeit zu seinem Vorteil ausnützt. Die von den beiden Zwillingenbrüdern angenommenen Namen sind fast immer sehr ähnlich, wenn nicht identisch. Meist ist es dann so, dass die beiden Zwillingenbrüder, wenn sie sich erst einmal wiedererkannt haben, auch wieder Herr über ihr eigenes Ich werden. Bei Plautus zum Beispiel verdichtet sich die Serie der Täuschungen gerade wegen der onomastischen Spiegelung der beiden Protagonisten *Menaechmus* aus Syrakus und *Menaechmus* aus Epidaurus.¹¹ Ganz ähnlich tragen die beiden Zwillingspaare in Shakespeares „The Comedy of Errors“ („Die Komödie der Irrungen“) (1623) denselben Namen und unterscheiden sich nur durch ihre unterschiedliche Herkunft: Das erste Namenpaar setzt sich zusammen aus *Antipholus* aus Ephesus und *Antipholus* aus Syrakus, das zweite aus *Dromio* aus Ephesus und *Dromio* aus Syrakus. Gleiches gilt zum Beispiel für „Li due Lelii“ („Die zwei Lelii“) (1622) aus dem Werk des Dramatikers und Schauspielers Giovan Battista Andreini, für *Wolodja den Großen* und *Wolodja den Kleinen* (1887–1889) aus der Erzählung von Tschekow, für *Balin* und *Balan*, die ungleichen Zwillinge aus dem auf dem Artusmythos basierenden Versepos „Idylls of the King“ („Königs-Idyllen“) (1859) von Alfred Lord Tennyson. *Otto* und *Ottur* aus dem Roman „Der Zauberring“ (1811–1813) von Friedrich de la Motte Fouqué sind dagegen Stiefbrüder. Und in der Novelle „Die Judenbuche“ (1842) von Annette von Droste-Hülshoff ist der Stiefbruder des Protagonisten als uneheliches Kind gesellschaftlich ein Nichts, wie es schon sein Name, *Johannes Niemand*, aussagt.¹²

11 In Wirklichkeit hat sich der erste der beiden Zwillinge, *Menaechmus*, während einer Reise verirrt und der andere, der den Namen *Sosicles* trägt, hat sich den Namen des Bruders zugelegt, der als tot galt. Infolge der Gleichnamigkeit und der vollkommenen Ähnlichkeit der beiden Brüder wird die ganze Reihe von Missverständnissen ausgelöst.

12 Zum Namen *Niemand* in der Literatur siehe FRICKE 1998.

Eine analoge Dynamik findet sich im Roman „Flegeljahre“ (1804–1805) von Jean Paul, einem Schriftsteller, der, wie wir noch sehen werden, auf onomastischer Ebene eine reiche Phantasie und Erfindungsgabe aufweist.¹³ Das Paar wird von Zwillingen gebildet, die mit einem diametral entgegengesetzten Temperament versehen sind. Ihre Namen, *Walt* und *Vult*, ähneln sich nicht nur auf der phonetischen Ebene, sondern sie haben sogar dieselbe etymologische Bedeutung: Stellt nämlich *Walt* die Kurzform des im Zeitalter des Pietismus sehr beliebten Namens *Gottwalt* ‚Gott herrsche, Gottes Wille geschehe‘ dar, so besteht *Vult* aus nichts anderem als aus dem letzten Wort der Redewendung *quod deus vult*, ‚was Gott will [geschehe]‘.¹⁴ Dieses dialektische Verhältnis und das zwischen den beiden so gegensätzlichen Brüdern in der Folge erzielte Übereinkommen bringt sie nicht nur soweit, dieselben Dinge zu begehren, sondern auch, dasselbe Mädchen zu lieben. Jenes, mit den Brüdern in einer Art „Dreieck der Bruderliebe“ verbunden, trägt seinerseits einen Namen, der dank der Alliteration gut zu den Namen der beiden Protagonisten passt, nämlich *Wina*. Was nun die Semantik dieses Namens anbetrifft, so schreibt Jean Paul selbst in den Flegeljahren: „Wina bedeutet Siegerin“.¹⁵ In Wirklichkeit enthält der Name allerdings das althochdeutsche Namenwort *wini* ‚Freund/Freundin‘.

Dem Protagonisten von Gesualdo Bufalinos „Le menzogne della notte“ (‚Die Lügen der Nacht‘) (1988) geht seine Duplizität aufgrund des Verschwindens des anderen Zwillingen verloren, und indem er die Halbierung seines eigenen Ichs bemerkt, nimmt er den „falschen Namen *Didimo* an, der auf Griechisch Doppelgänger oder Zwilling bedeutet“,¹⁶ um so für sich die Erinnerung an den anderen zu erhalten.¹⁷ In der kurzen Erzählung „One

13 Siehe KOHLHEIM 2006. Anhand von vier Werken von Jean Paul zeigt der Autor hier, dass Jean Paul über ein äußerst reiches Namenspektrum verfügt und dieses funktional sehr bewusst in seinem Werk einsetzt – das Ergebnis von Jean Pauls Überlegungen sowie seiner leidenschaftlichen onomastischen Sammelwut, wofür nicht nur seine über das ganze Werk verstreuten Bemerkungen zur Namengebung, sondern auch die von ihm selbst zusammengestellten Listen von Personen- und Ortsnamen Zeugnis ablegen; vgl. hierzu auch BEREND 1942.

14 Vgl. auch SAUERBECK 1996, 421. – Es ist vielleicht auch kein Zufall, dass der Zuname des Zwillingspaars, *Harnisch*, auf einen mittelalterlichen Berufsübernamen für den Hersteller von Rüstungen zurückgeht; siehe KOHLHEIM/KOHLHEIM 2005, 308.

15 Jean Paul hatte diesen Namen zusammen mit dieser Deutung in dem Buch von Tileman Dothias WIARDA, Ueber deutsche Vornamen und Geschlechtsnamen, erschienen 1800 bei Friedrich Nicolai, Berlin und Stettin, gefunden; vgl. KOHLHEIM 2006, 439 f.

16 BUFALINO, Gesualdo, „Le menzogne della notte“. Milano 1988.

17 Diese Praxis braucht uns nicht zu verwundern, wenn wir bedenken, dass bis noch

of Twins“ (‚Der Zwilling‘) (1893) von Ambrose Bierce verschmelzen dagegen die beiden Zwillinge *John* und *Henry*, die sich so ähnlich sind, dass sie alle beide mit dem Spitznamen *Jehny* gerufen werden und dass einer von ihnen, der der Erzähler ist, von der Kindheit an Identitätsprobleme hat.

2

Komplexer im Vergleich zum Vorhergehenden ist das Thema des **eigentlichen Doppelgängers**, das heißt jenes, bei dem zwei alternative Verkörperungen ein und desselben Individuums auftreten. Man denke an die Legende von „Amicus und Amelius“ aus dem 12. Jahrhundert, die nach den äußerst zahlreichen Zeugnissen, die uns von ihr auf Latein und in den verschiedenen volkssprachlichen Idiomen überliefert sind, im Spätmittelalter recht beliebt gewesen sein muss. Die Namen der zwei Protagonisten enthalten von ihrer Geburt an einerseits die Idee der Freundschaft, die sie bis zum Tod aneinander binden wird, andererseits die Vorstellung von einer vollkommenen Ähnlichkeit – sie wurden von verschiedenen Müttern im selben Augenblick empfangen und werden am selben Tag geboren, ganz genauso, als wären sie Zwillinge. Die Geschichte ihrer unauflösbaren Verbindung, die mit ihrem fünfzehnten Lebensjahr beginnt, zwingt sie, heroische Prüfungen zu bestehen und unsägliche Leiden zu erdulden, um schließlich ihr Leben mit dem gleichzeitigen, heiteren Tod von beiden zu beenden.¹⁸ Auch die beiden Liebenden des „Calloandro fedele“ (‚Der treue Calloandro‘) (1653) von Giovanni Ambrosio Marini, *Calloandro* und *Leonilda*, sind, außer dass sie sich auf überraschende Weise gleichen, im selben Augenblick geboren. Im Verlauf der verwickelten Ereignisse nehmen sie verschiedene Identitäten und unterschiedliche Namen an, so zum Beispiel *Cavaliere della Luna* und *Cavaliere di Cupido*. Auf ähnliche Weise wird in den „Babylonischen Geschichten“ von Iamblichos (2. Jh. n. Chr.) von der langen Trennung der Liebenden erzählt, die dann doch mit einem *lieto fine* endet: In einem der Fragmente, die auf uns gekommen sind, tragen der Held und seine beiden Doppelgänger die Namen von Flüssen: Während er selbst *Rhodanes* (‚Rhone‘) heißt, werden diese *Euftrat* und *Tigris* genannt.¹⁹

nicht vor allzu langer Zeit, als die Kindersterblichkeit noch relativ hoch war, man dem Brauch anhing, dem Nachgeborenen den Namen des verstorbenen Kindes zu geben, um so sein Gedächtnis zu erhalten.

18 Siehe BOUTET 1987, 79–92.

19 Zwar keine Flussnamen, aber nahezu synonyme Namen tragen die beiden gegen-

Dagegen können sich die beiden Protagonistinnen von Krzysztof Kieślowskis Film „La double vie de Véronique“ (dt. Titel ‚Die zwei Leben der Veronika‘) (1991) niemals kennenlernen. Der einzige Unterschied zwischen den beiden jungen Frauen, die sich gleichen wie zwei Wassertropfen, besteht darin, dass sie zwei unterschiedliche Staatsangehörigkeiten besitzen und somit zwei verschiedene Sprachen sprechen. Und natürlich erscheinen auch ihre Namen in unterschiedlicher Form: als *Weronika* auf Polnisch und auf Französisch als *Véronique*. Der Puppenspieler, eine Art *deus ex machina*, der – ohne es zu wissen – die Verbindung zwischen den beiden Veronikas herstellt, erklärt das Geheimnis der zwei Leben der Protagonistinnen des Films in dem von ihm selbst verfassten Kindermärchen: „Der 23. November 1966 war der wichtigste Tag ihres Lebens. Es geschah an diesem Tag, um drei Uhr früh, dass alle beide in zwei verschiedenen Städten geboren wurden [...]. Alle beide hatten schwarzes Haar und dunkelgrüne Augen. Als beide zwei Jahre alt waren und schon laufen konnten, verbrannte sich eine von ihnen am Küchenherd. Ein paar Tage später kam auch die andere mit dem Finger in die Nähe des Herdes, aber im letzten Moment zog sie ihn zurück: Daher konnte sie nicht wissen, ob sie sich verbrannt hätte.“ Es ist genau diese Parabel, die im Verlauf der Ereignisse durchgespielt wird und die es *Véronique* erlaubt, dank der Vorahnung und der Warnung, die ihr von der anderen zuteil wird, dem Tod zu entrinnen. Die von dem großen polnischen Regisseur und seinem Drehbuchautor Krzysztof Piesiewicz²⁰ vorgenommene Namenwahl ist alles andere als zufällig, zeigt doch

sätzlichen und ständig miteinander streitenden jungen Schwestern in Muriel BARBERYS geistreichem Roman „L'élégance du hérisson“ („Die Eleganz des Igel“) (2006), nämlich *Colombe* und *Paloma*.

- 20 Das Motiv des Doppelgängers scheint einen Teil des Schicksals des Regisseurs selbst auszumachen. So schreibt AFFINATI 2007, 9: „Das schicksalhafte Zusammentreffen für Kieślowski war jenes mit seinem Namensvetter Krzysztof Piesiewicz, dem befreundeten Anwalt, der von ‚Ohne Ende‘ (1984) an über das grundlegende Zwischenglied des ‚Dekalog‘ (1989) die Drehbücher aller seiner Filme schrieb, einschließlich der ‚Zwei Leben der Veronika‘.“ Das Motiv des Doppelgängers als tragende Struktur vieler von Kieślowskis Werken wurde von der Kritik meiner Ansicht nach noch nicht genügend gewürdigt. Ein werkübergreifendes Beispiel stellt die Erfindung einer Persönlichkeit, die nie existiert hat, seitens des polnischen Regisseurs dar: ein niederländischer Komponist, der im 18. Jahrhundert gelebt haben soll. Er wird nicht nur im Verlauf von „Die zwei Leben der Veronika“ erwähnt, sondern sein Name, *van den Budenmayer*, erscheint auch im Abspann dieses und zweier weiterer Filme, und zwar mit genauen Angaben bezüglich der Stücke, die er angeblich komponiert hat, komplett mit der Nummer des Werkverzeichnisses. In diesem Fall handelt es sich um

das Schweiß Tuch der Veronica den Abdruck vom Antlitz Christi – sein menschliches Antlitz, die unvollkommene Kopie seiner Göttlichkeit.²¹ In „Przypadek“ („Der Zufall möglicherweise“) (1982) erzählt Kieślowski die drei möglichen Geschichten eines jungen Polen, die je nachdem, ob dieser am Bahnhof einen Zug nimmt oder nicht, verschieden verlaufen. Auch in diesem Fall ist das leitende Thema das der Suche nach den verborgenen Handlungsfäden, die das Leben des Menschen führen und sein Schicksal bestimmen. Der Name des „dreieinigen“ Protagonisten, *Witek*, ist eine Koseform des äußerst verbreiteten polnischen Namens litauischer Herkunft *Witold*, zusammengesetzt aus *vyd-* zu lit. *vysti* ‚sehen‘ und *tauta* ‚Nation‘.²² Eine andere Etymologie, deren sich der Regisseur, zwar ein laizistischer Intellektueller, doch durchtränkt von christlich-katholischer Kultur, vielleicht bewusst war, bringt *Witold* in Verbindung mit lat. *Vitus*, das (wohl nur volksetymologisch) zu lat. *vita* ‚Leben‘ gestellt wird. Auch in „Rouge“ („Drei Farben: Rot“) (1994), Kieślowskis letztem Film, werden die parallel verlaufenden Leben zweier Paare erzählt. Und in „Blanc“ („Drei Farben: Weiß“) (1993) heißt der Protagonist, der zweimal seine Identität wechselt, nachdem er seinen eigenen Tod simuliert hat, *Karol Karol*.²³

Die Idee der zwei voneinander getrennten und somit unvollständigen Personen, die einander völlig gleichen und von denen jede sich danach sehnt, ihre Ergänzung wiederzufinden, um wieder ein einziges Wesen zu bilden – eine Idee, die, noch vor Plato, auf Zarathustra zurückgeht²⁴ –, steht im Hintergrund vieler Geschehnisse, deren Protagonisten Opfer einer schicksalhaften Anziehungskraft sind, die sie dahin führen kann, dass sie ihren Traum von Liebe durch die Realität erfüllt sehen oder dass sie

ein *alter ego* des Komponisten Zbigniew Preisner, der den größten Teil der Soundtracks von Kieślowski geschrieben hat, und der, wie man erst später erfahren hat, das „Spiel“ gerne mitgemacht hat.

21 Siehe BURGIO 2001.

22 Vgl. KOHLHEIM/KOHLHEIM 2007 s. v. *Witold* und *Vitus*.

23 Eine ähnliche Begebenheit – einen Scheintod mit teilweisem Identitätswandel – erzählt auch Luigi Pirandello in „Il fu Mattia Pascal“ („Die Wandlungen des Mattia Pascal“) (1904). Bezüglich der onomastischen Rätsel, welche die beiden Namen des Protagonisten aufgeben, nämlich *Mattia Pascal* und *Adriano Meis*, siehe die Anmerkungen zur von Novella GAZICH besorgten Ausgabe des Romans bei Giunti, Florenz 1994. Siehe auch die Einführung von Gaspere GIUDICE zur 1994 in Neapel bei Loffredo erschienenen Ausgabe des Romans.

24 Bei dieser Gelegenheit möchte ich Leo Maria GIANI meinen Dank dafür aussprechen, dass er mir die Gelegenheit bot, mit ihm dieses Thema zu diskutieren.

unter dem Gewicht der verfehlten Wiedervereinigung zugrunde gehen. In Georg Büchners Komödie „Leonce und Lena“ (1842) sind Prinz *Leonce* vom Reiche *Popo* und Prinzessin *Lena* vom Reiche *Pipi* beide flüchtig, da sie sich einer Ehe entziehen wollen, die aus dynastischen Motiven geschlossen werden soll. Was sie vermeiden wollen, tritt jedoch erst recht ein: Zufälligerweise treffen sich die beiden Flüchtigen, ohne sich zunächst zu erkennen, und verlieben sich ineinander. Ihre alliterierenden Namen wie auch die einander spiegelnden Namen ihrer zwei Königreiche deuten bereits auf das glückliche Ende dieser Komödie voller Weltschmerz hin.

Ein weiteres Beispiel einer hartnäckigen, untergründigen und feinsinnigen Verbindung, welche die Liebenden selbst gegen ihren Willen aneinander fesselt, ist jene, die Goethe in den „Wahlverwandtschaften“ (1809) beschreibt, deren Lektüre sich im Wesentlichen auf der Basis der Namen der vier Protagonisten erschließt: *Ottolie*, *Charlotte*, *Otto* und nochmals *Otto* (*Eduard* ist lediglich der Name, den einer der vier Freunde, *Otto*, annimmt, um peinliche, naheliegende Missverständnisse zu vermeiden). Der fünfte Name ist der des Kindes, das im Verlauf der Romanhandlung geboren wird und ebenfalls den Namen *Otto* erhalten wird. Und damit nicht genug, ergibt die Reihenfolge, in der die Figuren auftreten – zunächst *Eduard*, dann *Charlotte* und dann *Otto* – das Wort *Echo*, jenes akustische Phänomen, in dem die Töne sich verdoppeln. Aber *Echo* ist auch der Name der Nymphe, die sich in den „Metamorphosen“ des Ovid in *Narciss* verliebt, in jene mythologische Figur, auf deren Erwähnung zu verzichten sich keine Reflexion über den Doppelgänger erlauben kann. Doch ist das noch nicht alles, sondern jedem Namen wird noch von den Protagonisten selbst ein Buchstabe, der einem chemischen Element entspricht, zugeordnet, um die quasi chemische „Verwandtschaft“, die sie aneinander bindet, zu symbolisieren.²⁵ Schließlich lässt sich als Ursprung dieser Anthroponyme eine gemeinsame Wurzel ausmachen (wenngleich es sich dabei im Fall von *Charlotte* um eine Volksetymologie handelt): das althochdeutsche Etymon *ōt-*, das nichts anderes als ‚Besitz‘ bedeutet.²⁶

25 Vgl. KUNZE 2003, 196 f., der – nach SCHLAFFER 1981 – diese Bezüge in einem graphischen Schema skizziert und der onymischen Konstellation dabei noch weitere Einzelheiten hinzugefügt hat, etwa: „*Charlotte* ist *Eduards* ‚A und O‘, aber der Hauptmann wird gegen Schluss immer öfters *Maior* genannt.“ Goethe wollte bekanntlich in diesem Roman zeigen, dass es genaue Analogien zwischen den Phänomenen der Natur und jenen des menschlichen Verhaltens gibt.

26 Vgl. auch BENJAMIN 1991; SCHLAFFER 1981; BERARDI 1998; KOHLHEIM 2008.

3

Es kann auch der Fall eintreten, dass die vollständige Spaltung nur für eine **bestimmte Zeitspanne** eintritt. Sie ist dann gewöhnlich durch eine äußere Kraft, etwa eine Gottheit, verursacht. Dann treten zwei gleichartige Wesen auf, die im Grunde miteinander identisch sind. Ein Beispiel hierfür ist die Sage von den zwei *Helenas*,²⁷ die Euripides in seiner Tragödie „Helena“ (412 v. Chr.) darstellt:²⁸ Außer jener, die sich mit *Paris* in Troja aufhält und die in Wirklichkeit ein von der Göttin *Hera* geschaffenes Trugbild ist, gibt es eine weitere *Helena*, die wirkliche, die treue und schuldlose Gemahlin des *Menelaos*, die zu ihrer eigenen Sicherheit vom Gott *Hermes* nach Ägypten versetzt wurde.²⁹ In diesem wie in anderen Fällen von doppelter Identität, worunter man auch die tragikomische Handlung des „Amphitryon“ (wohl 201 v. Chr.) von Plautus zählen kann, decken sich in der Regel die Namen der beiden Persönlichkeiten, der „wirklichen“ und der fiktiven. Bekanntlich nimmt *Jupiter* die Gestalt *Amphitryons* an, der gerade an einem Feldzug teilnimmt, um dessen Frau zu verführen, und *Merkur*, der sich in einen Doppelgänger von *Amphitryons* Diener *Sosias* verwandelt, verwirrt diesen so, dass er schließlich an seiner eigenen Identität irre wird. *Amphitryon* und *Sosias* sind dank der zahlreichen Bearbeitungen dieses Stoffes – an erster Stelle wäre hier Molière (1668) zu nennen, aber auch John Dryden („Amphitryon“) (1690) und Heinrich von Kleist („Amphitryon. Ein Lustspiel nach Molière“) (1807)³⁰ – in den allgemeinen Wortschatz übergegangen, der erste als Muster eines fröhlichen, großzügigen Gastgebers, der zweite zumindest in den romanischen Sprachen als Synonym für „Doppelgänger“.³¹ *Amphitryon* vergibt seiner Frau

27 Es ist vielleicht nicht zufällig, dass *Helen* auch der Name der Protagonistin des Films „Sliding doors“ (‚Sie liebt ihn – sie liebt ihn nicht‘) (1998) von Peter Howitt ist, ein Remake des oben erwähnten Films von Kieslowski „Der Zufall möglicherweise“, in dem eine junge Frau ein verdoppeltes Leben führen kann, je nachdem, ob sich die Türen der U-Bahn schließen oder nicht.

28 Vgl. auch das „Lob Helenas“ von Gorgias (um 485 bis ca. 380 v. Chr.).

29 Wie die zwei *Veronikas* begegnen sich auch die beiden *Helenas* niemals. Und doch weiß die wirkliche *Helena* um das verwerfliche Tun ihrer Doppelgängerin und um das von ihr verschuldete entsetzliche Unglück, was ihr das Gefühl gibt, im Grunde mit in die traurigen Ereignisse des Kriegs um Troja verwickelt zu sein, und sie paradoxerweise dazu nötigt, sich, obwohl unschuldig, dennoch zu verteidigen.

30 Neuere Bearbeitungen sind z. B. „Amphitryon 38“ (1929) von Jean Giraudoux, „Zweimal Amphitryon“ (1948) von Georg Kaiser und Peter Hacks‘ „Amphitryon“ (1968).

31 Frz. *sosie*, ital., span. *sosia*.

schließlich ihren „Verrat“, nachdem *Jupiter* selbst ihm die Intrige enthüllt hat, und erkennt die beiden Söhne, die daraus hervorgehen – der eine vom Gott gezeugt, der andere von ihm selbst –, als seine eigenen an. Übrigens enthält der Name des Protagonisten bereits *in nuce* eine Anspielung auf sein Schicksal: ἀμφί hat in Komposita die Bedeutung ‚von beiden Seiten‘, während das Verb τρώω ‚plagen, quälen, belästigen‘ bedeutet.³²

Eine andere Möglichkeit besteht in der Kreation eines Doppelgängers seitens des Protagonisten selbst, in einer idealen Vision des eigenen Ichs, wie es im Scherzo „Prinzessin Brambilla. Ein Capriccio nach Jakob Callot“ (1820) von E. T. A. Hoffmann geschieht. Die beiden Verliebten, die jeweils den Namen einer Blume tragen, identifizieren sich mit einem imaginären Doppelgänger in einem Bereich, der zwischen dem Märchen und der Realität oszilliert, in einem Spiel der Spiegelungen, wie es die Ausgelassenheit des Karnevals gewährt, immer auf der Flucht vor der Alltäglichkeit: Während der mittellose Schauspieler *Giglio* („Lilie“) der Meinung ist, ein assyrischer Prinz zu sein, fühlt sich sein Pendant, die junge Putzmacherin *Giacinta* (italien. *giacinto* ‚Hyazinthe‘), als die exotische Prinzessin Brambilla.

Einen ganz besonderen Fall von Aufspaltung treffen wir in Joseph Conrads Roman „The Secret Sharer“ („Der geheime Teilhaber“) (1909) an. Ein junger, noch unsicherer Schiffskapitän nimmt bei seiner ersten Fahrt einen blinden Passagier an Bord, der sich *Leggatt* nennt – ein Name, der an das Wort *Legat* ‚Gesandter‘ anklängt –, und in dem er vom ersten Augenblick an seinen eigenen Doppelgänger erkennt und durch den es ihm gelingt, Vertrauen zu sich und zu seinen Fähigkeiten zu gewinnen. Der Protagonist identifiziert sich dermaßen mit seinem Doppelgänger, dass sein eigener Name paradoxerweise ungenannt bleibt.³³ Die Funktion einer

32 Zur Deutung des Namens der Person des *Amphitryon*, den man als jemanden ansehen kann, der sich auf halbem Weg zwischen den Bereichen des Menschlichen und des Göttlichen befindet, siehe USENER 1898, 329–379 beziehungsweise USENER 1913, insbesondere 263–267. Zum zweiten Bestandteil des Namen-Kompositums, der in Wirklichkeit wenig zur Charakterisierung der Person beiträgt, kann an das erinnert werden, was BURKERT 1977 versichert, dass es nämlich eine Besonderheit der griechischen Götternamen sei, zumindest teilweise enigmatisch sein zu müssen, was ermöglicht, ein und derselben Gottheit unterschiedliche Charaktereigenschaften und verschiedene Epitheta beizulegen.

33 Bei Henry James kommt dasselbe Phänomen, aber mit entgegengesetztem Vorzeichen vor: Hier bleibt der Doppelgänger anonym – vgl. die Kurzgeschichte „The Jolly Corner“ („Die Geschichte vom glücklichen Eck“) (1908).

derartigen onomastischen Technik besteht darin, den „Identitätseffekt“ zu verstärken, und reflektiert präzise, wie Massimo FUSILLO in seiner scharfsinnigen Analyse schreibt, „den antiken Topos der Unaussprechbarkeit, der so zentral für das gesamte Werk Conrads ist, das sich bei dem Versuch, das Unsichtbare und das Unsagbare sichtbar zu machen, verliert.“³⁴ Die Kabine, in der die beiden heimlich zusammenwohnen, hat die Form des Buchstabens *L* und spielt somit durch ihre geometrische Gestaltung auf den Anfangskonsonanten des Namens *Leggatt* an; zugleich deutet die Form des Namens mit seiner Opposition der Geminata *gg* gegenüber *tt* die Idee des „Gegensatzes zwischen dem Doppelgängerpaar“ an, welches, wie es der Titel des Romans ausdrückt, das Geheimnis des Mordes, der von *Leggatt* begangen wurde, miteinander teilt.³⁵

4

Dann gibt es noch das Motiv des Doppelgängers als **dauernde und vollständige Verdoppelung des Protagonisten**, ein beunruhigendes Vorkommnis, das den Letzteren zwingt, sich höchstpersönlich mit der lebenden Kopie seiner selbst zu messen, mit einer Kopie, die meistens widerwärtig, hinderlich und feindselig ist, was aber nichts daran ändert, dass die Geschicke der zwei Doppelgänger mit der Zeit immer enger miteinander verflochten werden. Dieser Doppelgängertypus tritt besonders häufig bei den deutschen Romantikern auf. Und in der Tat sind die Erzählungen, Romane, aber auch Märchen, in denen dem Protagonisten eine neue Identität entsteht, die ihm körperlich ganz oder nahezu gleicht, von nun an außerordentlich zahlreich. Der Protagonist lebt hier auf der Grenze zwischen zwei Welten: zwischen Tag und Nacht, zwischen Traum und Wirklichkeit, Wahnsinn und Vernunft. Genau dies ist der Fall bei *Medardus*, dem Protagonisten der „Elixiere des Teufels“ (1815/16) von E. T. A. Hoffmann. Eines Morgens tritt, gekleidet als Kapuziner, eine Persönlichkeit anscheinend im Traum in sein Leben, um es nicht mehr zu verlassen. Die Namenwahl des Protagonisten verweist auf den heiligen Medardus, Bischof von Noyon (6. Jh.), von dem berichtet wird, dass er einen Zwillingbruder namens Godard hatte, der Bischof von Rouen war. Beide Brüder sollen am selben Tag gestorben sein – jedenfalls wird ihr Gedächtnis am

34 FUSILLO 1998, 237.

35 FUSILLO 1998, 239.

selben Tag begangen.³⁶ Auch im Fall von *Viktorin*, dem Doppelgänger und Halbbruder des Medardus, könnte sich Hoffmann auf eine historische Gestalt bezogen haben, eine Gestalt, die im Zentrum von blutigen Ereignissen stand, die denjenigen in Hoffmanns Werk nicht ganz unähnlich waren: Gemeint ist der gleichnamige römische Gegenkaiser (3. Jh.), der von einem seiner eigenen Offiziere ermordet wurde, nachdem er dessen Frau verführt haben soll. Glaubt man der allerdings sehr unzuverlässigen „*Historia Augusta*“, so trug sein Sohn ebenfalls den Namen *Victorinus* und wurde noch am Tag des Mordes zum Kaiser gewählt, dann jedoch seinerseits von den Soldaten hingerichtet. Beinahe mit Sicherheit ist in neuester Zeit die Figur des *Medardo di Terralba*, des Protagonisten des „*Visconte dimezzato*“ („Der geteilte Visconte“) von Italo Calvino (1952), von Hoffmanns Roman inspiriert: Auch in diesem Fall handelt es sich um eine gespaltene Persönlichkeit, in fortwährendem Kampf mit den eigenen Trugbildern und in diesem Fall mit dem schlechteren Teil ihres Ichs. Wenden wir uns noch einmal E. T. A. Hoffmanns verwickeltem Roman zu, so stoßen wir auf ein weiteres vielsagendes Namenpaar. Es handelt sich um *Franz* bzw. *Francesco* und *Leonard*, alles weitere Namen des Protagonisten. Auf den Namen *Franz* wurde er getauft und *Leonard* ist sein „Deckname“ nach dem Tod seines Doppelgängers *Viktorin*. Wenn nun auf der fiktionalen Ebene des Romans sich in *Franz* der Name desjenigen seiner Vorfahren, dessen Verbrechen wie ein Fluch auf ihm lastet, wiederholt und dieser Ahn *Francesco* als Schüler *Leonardo da Vincis* beschrieben wird, so ist anzunehmen, dass es der reale Lieblingsschüler da Vincis, *Francesco Melzi*, war, der Hoffmanns Namenwahl motivierte.³⁷ Hinsichtlich der beruhigenden Ähnlichkeit von *Rosalia* und *Aurelia* kann darauf verwiesen werden, dass beide Namen dieselbe Anzahl von Buchstaben und dasselbe Suffix haben und dass jeweils fünf der sieben Buchstaben, aus denen beide Namen bestehen, sich in ihnen wiederholen. Ein Bezug zwischen *Rosalia* und *Medardus* wiederum wird dadurch hergestellt, dass es der heilige Medardus war, dem man die Einsetzung des Rosenfestes zuschreibt.³⁸

36 *Medardus* ist der Klostername des Protagonisten, den er als Novize erhält. Daher ergibt sich der Bezug zur Hagiographie in diesem Werk, in welchem dem maßlosen sexuellen Impuls ein ebenso heftiges Begehren nach Erlösung korrespondiert, von selbst. E. T. A. Hoffmann interessierte sich zudem sehr für die Geschichte des Mittelalters, der er manche Inspiration zu seinen Dichtungen verdankt.

37 Vgl. auch BALDES 2001, 174–176.

38 BALDES 2001, 149.

Und auch im Fall von *Aurelia* ist eine Wiederaufnahme des Namens sehr wahrscheinlich, und zwar durch Gérard de Nerval, der „Elixiere des Teufels“ ins Französische übersetzt hat.

Ebenso beunruhigend sind die Ereignisse, die in Edgar Allan Poes Erzählung „William Wilson“ (1839) berichtet werden, in welcher den Ich-Erzähler seit seiner Schulzeit ein Doppelgänger verfolgt, der ihm außer an der Stimme in allem sonst völlig gleicht. Zudem hat er denselben Vor- und Nachnamen.³⁹ Zum Äußersten getrieben, fordert der Ich-Erzähler seinen Doppelgänger zum Duell heraus, doch indem er ihn tötet, tötet er sich selbst. Der Name des Protagonisten enthält bereits den halluzinatorischen Charakter des gesamten Geschehens und seines tragischen Endes, kann er doch gedeutet werden als *Will I am* ‚ich bin Will‘, *Will's son* ‚Wills Sohn‘, was der Aussage gleichkommen würde, dass der Protagonist selbst jenes mysteriöse Wesen geschaffen hat und dass es daher die Frucht seiner eigenen Laune ist: „I grew self-willed, addicted to myself.“⁴⁰

Dann gibt es die Figur des Doppelgängers *per Antonomasie*, wie ihn Dostojewski in seinem „Dvojniki“ (‚Der Doppelgänger‘) (1845) beschreibt. Dieser Roman wird praktisch alle sukzessiven Werke, die dieses Thema behandeln, beeinflussen.⁴¹ Auch hier trägt der armselige Staatsdiener *Goljadkin* einen redenden Namen, der automatisch das Adjektiv *golyi* ‚nackt‘ oder das Substantiv *goljada* ‚Bettler‘ suggeriert und somit die Vorstellung des materiellen und moralischen Elends, in dem der Protagonist sich befindet, bevor er von seinem gleichnamigen allmächtigen Rivalen vernichtet wird.⁴²

Ein Opfer seines eigenen Doppelgängers ist auch der Protagonist von Guy de Maupassants Erzählung „Le Horla“ (1887), welcher schließlich der geheimnisvollen und zwanghaften Präsenz eines Wesens erliegt, das aus der Sphäre des Übernatürlichen kommt und den sprechenden Namen *Horla*, das heißt *hors-là* ‚dort draußen‘, trägt.⁴³

Dazu bestimmt, aufgrund der Taten seines eigenen Doppelgängers zu sterben, ist auch der *Dr. Jekyll* aus Robert Louis Stevensons Roman „The

39 Vgl. NUGNES 1998, 99–120.

40 NUGNES 1998, 111.

41 Siehe DERIANECZ 2003.

42 Siehe SPENDEL 1985, *passim*. Andere verbinden den Namen mit dem Substantiv *golod* ‚Hunger‘.

43 Bezüglich der kontroversen Interpretation dieses Namens siehe MARZANO 2003. Vgl. auch SASSO 2003.

Strange Case of Dr. Jeekyll and Mr. Hyde“ („Dr. Jeekyll und Mr. Hyde“) (1886). Man hat den Namen des Protagonisten als ein Kompositum aus dem französischen Personalpronomen *je* und dem englischen Verb *to kill* interpretiert: ‚ich töte [mich selbst]‘. Der Name des Doppelgängers, *Hyde*, verweist dagegen auf das Verb *to hide*, ‚sich verbergen‘, und tatsächlich bedient sich der verbrecherische Doppelgänger, um nicht entdeckt zu werden, des Dunkels der Nacht, um seine Untaten zu begehen.⁴⁴

Weniger tragisch, wenn auch nicht gerade beneidenswert, ist das Schicksal des Helden aus der „Wunderbaren Geschichte von BOGS dem Uhrmacher“ (1807). Schon in seinem Namen ist eine doppelte Identität enthalten, zwar diesmal nicht von der des Protagonisten, sondern von den beiden Autoren der Geschichte selbst, Clemens Brentano und Joseph Görres – BO steht für Brentano und GS für Görres. Sein doppelgesichtiges Haupt, gleich jenem des Gottes Janus,⁴⁵ wird operiert, damit der Protagonist von dem chronischen Dualismus, der ihn quält, geheilt wird und er ein ruhiger und „vernünftiger“ Mitbürger wird.

Eine vollkommene Verdoppelung, diesmal des Schriftstellers selbst, ist jene, die Philip Roth in „Operation Shylock. A confession“ („Operation Shylock. Ein Bekenntnis“) (1993) erzählt. In Jerusalem lebt ein anderer *Philip Roth*, der in allem dem Schriftsteller gleicht, nur nicht in seinen ideologischen Ansichten, die denen des eigentlichen *Philip Roth* diametral entgegengesetzt sind, indem er nämlich das Ende des Staates Israel und eine neue Diaspora seiner Bürger in Richtung Europa herbeiwünscht.

5

Die romanischen Sprachen, wie zum Beispiel das Italienische, unterscheiden zwischen dem echten Doppelgänger, meist fantastischer Art, der *doppio* genannt wird, und dem auf die oben erwähnte Komödienfigur des *Sosias* zurückgehenden *sosia*. Letzterer ist eine **für sich bestehende reale Person oder fiktionale Figur**, die ihr eigenes Leben führt und dabei einem anderen Menschen bzw. dem Protagonisten einer Erzählung äußerlich vollkommen gleicht. Diese Art von Doppelgänger trägt in der Literatur gewöhnlich einen anderen Namen als der Protagonist, doch pflegen

44 Vgl. MORALDO 1996, 29.

45 Der Name *Janus* wird verbunden mit lat. *ianua* ‚Tor‘: Er war der Gott, der für die „Übergänge“ zuständig war.

deren beider Namen durch eine „onomastische *Trouvaille*“ des Autors miteinander verbunden zu sein. So hat zum Beispiel in Jean Pauls Roman „Siebenkäs“ (1796)⁴⁶ der Doppelgänger des Titelhelden den mehr als durchsichtigen Namen *Leibgeber* ‚der den eigenen Leib gibt‘. Es handelt sich um ein mysteriöses Individuum, das seine Person zur Verfügung stellt, um ein diabolisches Ziel zu erreichen: Durch den Austausch seines Namens mit dem von *Siebenkäs*⁴⁷ kann der Titelheld des Romans seinen eigenen Tod inszenieren, wodurch er sich von seiner Frau befreit.⁴⁸ Allerdings handelt es sich bei diesem Austausch in Wirklichkeit um einen Rücktausch, hatten doch die beiden Freunde vor Eintritt der Romanhandlung ihre „wirklichen“ Namen als Zeichen ihrer Verbundenheit vertauscht. Als „zu *einer* in zwei Körper eingepfarrten Seele“ bezeichnet der Erzähler diese enge Verbundenheit der beiden Doppelgänger. Auf den ihnen gemeinsamen Charakterzug der Entschlossenheit und des Antikonformismus spielen auch ihre jeweiligen Vornamen an: Während sich *Firmian* vom lat. Adjektiv *firmus* ‚fest, stark, standhaft‘ ableitet, enthält auch der Name *Stanislaus* neben dem Bestandteil urslavisch **slava* ‚Ruhm, Ehre‘ den Begriff **stanъ* ‚Festigkeit, Härte‘.⁴⁹

In einer der unheimlichsten Geschichten E. T. A. Hoffmanns, dem „Sandmann“ (1816), wird der Doppelgänger des diabolischen *Coppelius* vom (nahezu) homonymen *Coppola* verkörpert.⁵⁰ Abgesehen davon, dass

46 Der vollständige Titel des Romans lautet: „Blumen-, Frucht- und Dornenstücke oder Ehestand, Tod und Hochzeit des Armenadvokaten F. St. Siebenkäs im Reichsmarktflecken Kuhschnappel“. In ihm beschreibt Jean Paul erstmals das Konzept des Doppelgängers in erschreckender Deutlichkeit, auch wenn er schon vorher, in der „Unsichtbaren Loge“ und im „Hesperus“, dieses Phänomen erwähnt hatte. In der Folge, 1815, gibt E. T. A. Hoffmann einer seiner Erzählungen den Titel „Die Doppelgänger“.

47 So eigenartig er klingt, wurde der Name *Siebenkäs* vom Autor doch der Realität entnommen und findet sich noch heute in der Umgebung von Nürnberg. Dieser ursprüngliche Übername konnte jemanden bezeichnen, der einer bestimmten Abgabeverpflichtung in Naturalien unterlag, oder auch einen Käsehersteller oder -händler und somit gerade jemanden aus jener bürgerlichen Schicht, die Siebenkäs selber aufs Äußerste verachtet. Siehe KOHLHEIM/KOHLHEIM 2005, 620.

48 Vgl. ZAGARI 2004, 216 f.

49 Siehe KOHLHEIM 2006, 452 f.

50 Beide Figuren können dem psychoanalytischen Muster zufolge als zwei gegensätzliche Pole interpretiert werden, die die ambivalente Einstellung der kindlichen Hauptperson der Erzählung gegenüber dem Vater widerspiegeln. Vgl. hierüber Bruno BETTELHEIM (1977). Im Übrigen ist auch der Name der Hauptfigur, *Nathanael*, aufschlussreich, stellt er doch nichts anderes dar als das hebräische Äquivalent von

sie einander unter formalem Aspekt ähneln, dürften die beiden Namen aufgrund ihrer Wortbedeutung gewählt worden sein, wie kein Geringerer als S. FREUD in seiner Untersuchung „Das Unheimliche“ (1919) gezeigt hat. *Coppelius* verweist auf italien. *coppella* ‚Schmelztiigel‘ und somit auf eines der Instrumente, die der Vater des Protagonisten und sein unheimlicher Besucher, eben jener Advokat und Alchemist *Coppelius*, für ihre chemischen Experimente benötigen; *Coppola* wiederum enthält das italienische Wort *coppo* ‚Augenhöhle‘ und ist daher ein redender Name für den „Sandmann“ *Coppola/Coppelius*, der den Kindern Sand in die Augen streut, um sie ihnen – nach Hoffmanns bedrohlicher Variante des Kindermärchens – zu rauben. Der unheilvolle „Sandmann“ und der italienische Brillen- und Barometerverkäufer *Giuseppe Coppola* repräsentieren für den Vater der Psychoanalyse Projektionen der negativen Seiten der Vaterfigur, so wie der Doppelgänger nichts anderes ist als die gebieterische Stimme jener über das Selbst richtenden Instanz, die FREUD das Über-Ich nennt. Die Tatsache schließlich, dass, vor allem bei den deutschsprachigen Autoren jener Epoche, die „Bösewichter“ fast alle Italiener sind, lässt sich vielleicht durch die Popularität erklären, die damals einige historische oder legendäre, besonders diabolische Figuren erlangten: Cagliostro, Borgia, Casanova, selbst Salieri. Überdies wurden durch Mozart und die Oper überhaupt italienische Namen sozusagen Gemeingut. Jedenfalls lässt sich konstatieren, dass insbesondere in der Doppelgänger-Literatur der Spätromantik diejenigen, die einen italienischen Namen tragen, fast immer zweideutige, verwerfliche oder verbrecherische Figuren sind.⁵¹

Ernst Theodor Amadeus HOFFMANNs zweitem Vornamen, ‚Gottesgabe‘. Wie E. MATA-LA DE MAZZA in ihren Anmerkungen zur Artemis & Winkler-Ausgabe der „Fantasie- und Nachtstücke“, Düsseldorf/Zürich 1996, 834 bemerkt, hat sich Hoffmann mittels dieses Namens selbst in die Erzählung „eingeschmuggelt“. Somit wird der Protagonist von Hoffmanns vielleicht unheimlichster Geschichte selbst zu einem Doppelgänger des Autors.

- 51 Es seien hier nur einige wenige außer den bereits erwähnten Figuren genannt: der *Professor Spalanzani* aus dem „Sandmann“ von Hoffmann (welcher auf den historischen Naturforscher Lazzaro Spallanzani, 1729–1799, verweist); der *Doktor Dapertutto* (sic!) aus der „Geschichte vom verlorenen Spiegelbilde“, ebenfalls von Hoffmann; der *Signor Barighi* in den „Memoiren des Satan“ von Hauff (in denen der Protagonist, *Natas*, wie eindeutig aus dem Namen hervorgeht, das *alter ego* des Teufels repräsentiert); und weiterhin, in jüngerer Zeit, der teuflische *Scapinelli* des Films „Der Student von Prag“ (1913), *Cipolla* in Thomas Manns Erzählung „Mario und der Zauberer“ (1930) und der Industrielle *Zapparoni* aus Ernst Jüngers Roman „Gläserne Bienen“ (1957). Eine besondere Klasse sind die herzlosen oder zumindest moralisch

Eine enge Verbindung von nahezu diabolischem Charakter besteht auch zwischen den beiden spiegelbildlichen Figuren in Arthur Schnitzlers Novelle „Frau Beate und ihr Sohn“ (1913). Die Protagonistin, *Beate*, welche die tugendhafte Frau, die liebende Mutter und treue Ehefrau repräsentiert, trägt einen Namen, der in seiner Semantik dem von *Fortunata* ähnlich ist. Letztere verkörpert dagegen die Sphäre der Leidenschaften und Instinkte. Diese zwei Welten sind jedoch dazu bestimmt, in einem tragischen Epilog zusammenzukommen. Auch zwischen den Zunamen der beiden Frauen besteht eine Relation, und zwar eine antiphrastische: Die erste trägt mit *Heinhold* einen Namen, der auf althochdeutsch *heimwält* ‚der/die im eigenen Heim herrscht‘ zurückgeht,⁵² die zweite heißt *Schön*, ein Zuname, der gut zu einer attraktiven und ungehemmten Frau passt. Das gleiche onomastische Spiel treffen wir auch in „Fink und Fliederbusch“ (1916) an, einer Komödie desselben Autors. Die Namen des Protagonisten und seines Doppelgängers, die in der Endfassung nur durch Alliteration verbunden sind, sollten ursprünglich *Finck* und *Fink* lauten und hätten sich somit nur auf der Ebene der Graphie voneinander unterscheiden. Eine solche Lösung wurde schließlich verworfen, um unvermeidliche Missverständnisse seitens des Publikums zu vermeiden.⁵³

6

Ein weiterer Typus des Doppelgängers ist der **onirische**. Hier tritt die Persönlichkeitsspaltung im Traum auf, und zwar in den meisten Fällen auf äußerst dramatische Weise in einem Zustand, in dem die Vernunft schweigt und sich die verborgensten Winkel der Seele öffnen. Ein Beispiel dieses Doppelgängertypus treffen wir in Franz Grillparzers „dramatischem Märchen“ „Der Traum ein Leben“ (1834) an. Der Name des Schlafenden und der seines Doppelgängers, des Protagonisten des Alp-

nicht ganz einwandfreien Sängern italienischer Herkunft, wie sie u. a. durch die Figuren der *Mara* in Jean Pauls Roman „Der Komet“, die gar nicht engelhafte *Angela* in E. T. A. Hoffmanns „Rat Krespel“, die *Branzilla* in Heinrich Manns gleichnamiger Künstlernovelle von 1908 und *Rita Marchetti* in Carl Sternheims Lustspiel „Der Nebbich“ (1922) verkörpert werden.

52 Siehe KOHLHEIM/KOHLHEIM 2005, 318.

53 Zur Deutung der Namen und der komplexen Namensspiele, die charakteristisch für Schnitzlers Werke sind, siehe die Magisterarbeit von Lucilla LUCETTI, *L'onomastica del doppio in alcune opere di Arthur Schnitzler*, Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Pisa, 2005/06 (Gutachterin D. BREMER).

traums, ist derselbe: *Rustan*. Persischen Ursprungs, erinnert er an einen der bekanntesten Helden aus der epischen Überlieferung jenes Landes. Auch in „Les Fleurs bleues“ („Die blauen Blumen“) (1965) von Raymond Quenau begegnet uns ein onirischer Doppelgänger. In diesem Roman reist der Herzog d’*Auge*, dessen Name, rückwärts gelesen, das Wort *ego* ergibt, durch die Jahrhunderte, um sein *alter ego* zu treffen, das er bis dahin nur im Traum gesehen hat und das den Namen *Cidrolin* trägt – ein mehrdeutiger Name, der einerseits an den *cidre*, den Apfelwein, und an *lin*, das Leinen, die wichtigsten Erzeugnisse der Normandie, des Gebietes, in dem der Roman spielt, anklingt, während er andererseits die Einzigartigkeit der erzählten Vorgänge unterstreicht, indem er auch als *Si drôle, hein?* („So verrückt, was?“)⁵⁴ verstanden werden kann. Auch in diesem Roman wird der antithetische Charakter des Doppelgängers unterstrichen: Nachdem der willensstarke Herzog von *Auge* und der faule *Cidrolin* schließlich zusammengekommen sind, versöhnen sie sich und beenden ihre Reise gemeinsam an Bord eines Hausboots, dessen Name sinnvollerweise *l’Arche* ‚die Arche‘ ist – als ob damit gesagt werden sollte, dass es die Möglichkeit einer Versöhnung grundsätzlicher Verschiedenheiten, ja der Menschheit gibt, sobald man zur wahrhaftigen und tiefen Kenntnis seiner selbst gelangt ist. Zur Bekräftigung der Übereinstimmung, zu der sie gelangt sind, entdecken die beiden, dass sie in ihren verschiedenen Reinkarnationen dieselben sieben Namen angenommen haben: *Joachim*, *Olinde*, *Anastase*, *Crépinien*, *Honorat*, *Irénée* und *Médéric*, welche, als Akrostichon gelesen, wiederum den ersten dieser Namen, *Joachim*, bilden.

7

Der Verlust des eigenen **Schattens** ist ein weiteres Motiv, welches in der Literatur über den Doppelgänger auftaucht, kann doch der Schatten als Teil von uns selbst metaphorisch als unser zweites, verborgenes Ich, als unsere Seele selbst verstanden werden.⁵⁵ Wenn der Schatten für *Peter Pan* das Band zur Kindheit bedeutete, die er nicht verlassen wollte, so symbo-

54 Die einzigartigen onomastischen Volten, die dieser Roman schlägt, erläutert JARON 2001.

55 Der Verkauf des Schattens entspricht der „Abtretung der Seele“ und erinnert an den Pakt mit dem Teufel. Deshalb begegnet derjenige, der keinen Schatten mehr hat, dem Misstrauen und dem Tadel seiner Mitmenschen. Vgl. hierzu die Ausführungen des Freud-Schülers Otto RANK (1993).

liert er für *Peter Schlemihl*⁵⁶ den Verzicht auf die eigene Seele im Austausch für das stets mit Dukaten gefüllte Glückssäckel. Der Name des Protagonisten von Adelbert von Chamisso's Roman „Peter Schlemihls wundersame Geschichte“ (1814) ist vollkommen passend. Dieses Mal kommentiert der Autor selbst seine Namenwahl: „Schlemihl oder besser Schlemiel ist ein Hebräischer Name, und bedeutet Gottlieb [...]. Dies ist in der gewöhnlichen Sprache der Juden die Benennung von ungeschickten und unglücklichen Leuten, denen nichts in der Welt gelingt. Ein Schlemihl bricht sich den Finger in der Westentasche ab, er fällt auf den Rücken und bricht das Nasenbein, er kommt immer zur Unzeit.“⁵⁷ Woher Chamisso die falsche Deutung des Namens hat, bleibt sein Geheimnis – in Wirklichkeit geht das jiddische Appellativ *schlemil* auf hebräisch *schä-lô-mô'il* ‚der nichts taugt‘ zurück –, seine Bedeutung hat er dennoch treffend wiedergegeben. Der Name der unheimlichen Person, mit dem *Peter Schlemihl* seinen verhängnisvollen Pakt schließt, der sehr an den zwischen Faust und Mephistopheles erinnert, wird niemals genannt, aber es wird des Öfteren festgestellt, dass er einen grauen Rock trägt, und grau ist auch gewöhnlich der Rock des Teufels, weshalb er in den volkstümlichen Legenden auch *Grauröcklein* genannt wird.⁵⁸

8

Die **Aufspaltung** kann außerdem durch ein Porträt des Protagonisten wiedergegeben werden wie in „The picture of Dorian Gray“ (‚Das Bildnis des Dorian Gray‘) (1890) von Oscar Wilde. Auch in diesem Fall könnte die Farbe Grau, die im Zunamen anklingt, das Dämonische bezeichnen. Der Name *Dorian*, der von Wilde eigens für diese Figur geschaffen wurde,⁵⁹ bedeutet eigentlich ‚der Dorier‘ und ruft im Geist die Vorstellung vom klassischen Ideal unvergänglicher Schönheit hervor,⁶⁰ womit er vorzüglich zur Persönlichkeit des Protagonisten passt, der einen teuflischen Charakter unter einer glänzenden, vollkommenen Hülle verbirgt.

56 Der Name *Peter* kommt oft genug Figuren zu, die etwas Diabolisches an sich haben. Vgl. ARCAMONE 2000, 53–69.

57 A. von Chamisso in einem Brief an seinen Bruder Hippolyte vom 17. März 1821.

58 Auch der teuflische *Coppelius* aus Hoffmanns „Der Sandmann“ ist immer in einen „aschgrauen Rock“ gekleidet.

59 Siehe KOHLHEIM/KOHLHEIM 2007, 124 f.

60 Man denke an die Skulpturen des Phidias, die den berühmtesten aller Tempel im dorischen Stil schmücken, den Parthenon.

9

Der Doppelgänger, der durch eine **Verwandlung** entsteht, führt uns wieder zurück zum eigentlichen Thema, insofern hier wiederum das Prinzip der Einheit der Person fragwürdig wird. Es ist dies ein Motiv, das schon von der Antike an – erinnert sei nur an die „Metamorphosen“ des Ovid – in ständig neuen Bearbeitungen immer wiederkehrt, besonders im Film. Im Bereich der Literatur wird man bei diesem Thema sofort an Franz Kafkas „Die Verwandlung“ (1915) denken, in welcher der Handlungsreisende *Gregor Samsa*, das *alter ego* des Schriftstellers, beim Wachwerden merkt, dass er sich in ein abscheuliches Insekt verwandelt hat. Seine neue Identität wird von seiner Familie abgelehnt, und schließlich lässt sie ihn absichtlich verenden – als Beweis für die Unmöglichkeit, in einer veränderten Gestalt, mit allen dunklen Seiten seiner Persönlichkeit, akzeptiert zu werden. Hier findet das Namenspiel zwischen den eigentlichen Protagonisten der Persönlichkeitsspaltung statt: zwischen dem Autor selbst und seiner Replik. In *Kafka* und *Samsa* sind die Vokale identisch und beide Namen haben dieselbe Anzahl von Buchstaben. Auch befinden sich alle Konsonanten in derselben Position.⁶¹

10

Wie bereits erwähnt, erscheint das Motiv des **Spiegels** immer wieder in den Doppelgängergeschichten.⁶² Im engeren Sinne bedeutet das Spiegelbild die vollkommene Verdoppelung des Ich und die Unfähigkeit, zwischen Identität und Alterität unterscheiden zu können – so wie es der Mythos von *Narcissus* ausdrückt. Bekanntlich verliebt sich dieser in sein

61 Genauso geht Kafka in seiner Erzählung „Das Urteil“ (1913) vor, wie er selbst in einem Brief vom 2. Juni 1913 angibt: „[...] Georg hat soviel Buchstaben wie Franz, ‚Bendemann‘ besteht aus Bende und Mann, Bende hat soviel Buchstaben wie Kafka, und auch die zwei Vokale stehn an gleicher Stelle, ‚Mann‘ soll wohl aus Mitleid diesen armen ‚Bende‘ für seine Kämpfe stärken.“ Und er schließt: „[...] das sind natürlich lauter Dinge, die ich erst später herausgefunden habe“. (Franz Kafka, „Briefe an Felice und andere Korrespondenz aus der Verlobungszeit“. Hg. von Erich HELLER und Jürgen BORN. Frankfurt/Main 1970, 394).

62 Nach LACAN 1980 gibt uns der Spiegel von unserer Kindheit an die Illusion der Einheit des Ichs, die sich mittels eines Bildes verwirklicht, wohingegen dieses Bild ein gänzlich andersartiger und uns fremder Gegenstand ist und nichts daran ändert, dass die Persönlichkeit ein zusammengesetztes und fragmentarisches Wesen bleibt.

eigenes, im Wasser gespiegeltes Bild und vermengt so die Ebene der Objektivität mit der der Subjektivität. Eine derartige symmetrische Sinnestäuschung gehört zu den destabilisierendsten Erfahrungen und kann Persönlichkeitsstörungen hervorrufen, wie sie sonst nur von Geisteskrankheiten oder Drogen verursacht werden, die die Pforten zu einer anderen Lektüre der Wirklichkeit öffnen. Wahnsinnig über der vielfältigen Verdoppelung seines Ichs nebst der seines Doppelgängers *Siebenkäs* durch das Spiegelbild droht der bereits erwähnte *Leibgeber* im 22. Kapitel von Jean Pauls Roman „Siebenkäs“ zu werden, überschrieben (u. a.) mit „Menschen-Verdoppeln“: eine besonders unheimliche Leib-Geberei.

Eine besonders beunruhigende Darstellung des gespiegelten Doppelgängers in der Malerei ist zweifellos jene, die uns René Magritte in seinem Bild „La Reproduction Interdite“ („Die verbotene Reproduktion“) (1937) bietet. Gezeigt wird eine männliche Figur ohne die geringsten Besonderheiten in Rückenansicht vor einem Spiegel. Dennoch kann diese Figur nicht ihr Gesicht sehen: Das Bild, das der Spiegel zurückwirft, ist wieder der Rücken des Mannes, wodurch der Verlust der eigenen Identität und die Unmöglichkeit, sich wirklich selbst zu erkennen, symbolisiert wird.

In der Erzählung „Die Geschichte vom verlorenen Spiegelbilde“ aus der Erzählfolge „Die Abenteuer der Silvesternacht“ (1813–1815) von E. T. A. Hoffmann weist schon der Name des Helden, *Erasmus Spikher*, auf das Motiv des Sehens hin, bedeutet doch „spicken“ in einigen Mundarten ‚schauen‘.⁶³ „Teilt man den Namen in seine Bestandteile ‚spik‘ und ‚her‘, so erkennt man den Imperativ und die Aufforderung, den Blick auf einen bestimmten Ort zu richten“,⁶⁴ sodass *Spikher*s Frau mit der Aufforderung: „Sieh doch einmal in jenen Spiegel dort, lieber, guter Mann“, womit *Erasmus Spikher*s häusliche Katastrophe beginnt, zugleich seinen Namen mitnennt. Aufschlussreich ist auch der Vorname des Protagonisten, der sich von griechisch *erásmios* ‚liebenswert‘ ableitet. Damit wird angedeutet, dass seine Handlungen – er hat ja aus Liebe zur Kurtisane *Giulietta* sein Spiegelbild an den Doktor *Dapertutto*, eine Verkörperung des Teufels, der ‚überall‘ lauert, verkauft – nicht seinem eigentlichen, im Grunde liebenswerten Charakter entsprechen. In *Giulietta* wiederum dürfen wir einen von Hoffmanns zahlreichen Verweisen auf seine Bamberger Gesangschülerin *Julia Marc* sehen, zu der er eine verhängnisvolle Neigung gefasst hatte. Macht man sich nun noch bewusst, dass der für Hoffmann bedeutungs-

63 Hierauf verweist BALDES 2001, 55.

64 Ebenda.

vollste, weil selbst gewählte, seiner drei Vornamen, nämlich *Amadeus*, im Grunde dieselbe Bedeutung hat wie *Erasmus*, so ist es wohl berechtigt, in dem „liebenswertem“ Erasmus, der durch die List des Teufels zu Fall kommt, einen Doppelgänger des romantischen Autors selbst zu sehen.⁶⁵ Ob die Tatsache, dass der kleine Sohn *Spikfers* denselben Vornamen wie er selbst, nur in verkürzter Form, trägt (er wird meist *Rasmus* genannt), darauf hindeuten soll, dass auch ihm ein ähnliches Schicksal beschieden sein wird, sei dahingestellt.

In dem Film „Der Student von Prag“ (1913) von Hanns Heinz Ewers wird *Balduin*, nachdem er dem Scharlatan *Scapinelli* (!) sein eigenes Spiegelbild verkauft hat, von den verbrecherischen Handlungen seines Doppelgängers verfolgt, nachdem er ihm selbst das Leben geschenkt hat. Als er dann, nachdem er sehen musste, wie sein Doppelgänger seinen Nebenbuhler auf offener Straße ermordet, diesen erschießt, tötet er damit zugleich sich selbst.

In dem Gedicht „Anna“ (1838) von Nikolaus Lenau schließt die Protagonistin einen Pakt mit dem Teufel: Sie wird ihre Schönheit behalten, wenn sie der Fruchtbarkeit entsagt. Genauso wenig wie ihr Aussehen ändert sich ihr Name, wenn er sich im Spiegel reflektiert, ist er doch ein Palindrom.⁶⁶ Ein Palindrom ist auch der Name *Atta* der Dichtung „Atta Troll“ (1847) von Heinrich Heine: ein Name, mit dem auf den Doppelgänger, der selbst in den Naturelementen vorhanden ist, hingewiesen wird. *Atta* knüpft darüber hinaus auch an den Begriff der Vaterschaft an (auf Griechisch wie auch auf Gotisch ist *atta* die affektive Bezeichnung für ‚Vater‘), während die Trolle in der nordischen Mythologie bekanntlich Waldkobolde sind.

11

Wenn jemand auf beunruhigende Weise einer verstorbenen Person so sehr gleicht, dass er ihr übernatürlicher Doppelgänger zu sein scheint, haben wir es mit dem Motiv der **Reinkarnation**, der Wiedergeburt, zu tun. Auch

65 Vgl. oben, Anm. 50, zu einer ähnlichen „Einschmuggelung“ des Autors in seine Erzählung „Der Sandmann“.

66 Anna und Sarah sind auch die Protagonistinnen des Films „The French Lieutenant's Woman“ (1981) („Die Geliebte des französischen Leutnants“), der von Karel Reisz nach dem gleichnamigen Roman von John Fowles (1969) gedreht wurde (Drehbuch Harold Pinter). Die Protagonistin und die Schauspielerinnen, die sie verkörpern, tragen zwei einander sehr ähnliche Namen, und auch ihre Schicksale verflochten sich, um schließlich zu zwei unterschiedlichen Auflösungen der Handlung zu führen.

dieses Thema wurde häufig gestaltet. Nach dem Roman „Orlando. A Biography“ („Orlando. Die Geschichte eines Lebens“) (1929) von Virginia Woolf nennt man es auch das „Orlando-Motiv“. Virginia Woolf erzählt hier von einer seltsamen Figur, die, indem sie sich immer wieder neu verkörpert, über drei Jahrhunderte lang lebt und in dieser Zeit jede Art von Gefühlen und Erfahrungen ansammelt, unter anderem auch diejenige, beiden Geschlechtern, dem männlichen und dem weiblichen, anzugehören.⁶⁷

In der Erzählung „Carmilla“ (1872) von Joseph Sheridan Le Fanu kann sich die Protagonistin, die in Wirklichkeit ein Vampir ist, nach jedem neuen Tod ausschließlich in Personen wiederverkörpern, deren Name ein Anagramm ihres eigenen ist, in diesem Fall *Millarca* und *Mircalla*.

In der Erzählung „Ritter Gluck“ (1809) von E. T. A. Hoffmann stellt sich die beunruhigende (und in dem Text nicht gelöste) Frage, ob es sich beim Auftreten der titelgebenden Figur tatsächlich um eine Reinkarnation des berühmten Komponisten Christoph Willibald *Gluck* oder vielleicht um einen Wahnsinnigen handelt.

In Heinrich von Kleists Erzählung „Der Findling“ (1811) gibt sich der hinterhältige *Nicolò* als venezianischer Adliger aus, um seine junge Pflegemutter, die er verführen will, glauben zu lassen, er sei eine Reinkarnation des verstorbenen *Colino*, den sie geliebt hatte. Bei dieser hinterhältigen Intrige ist ihm sein Name, den er als ein Anagramm des Namens des Verstorbenen liest, durchaus hilfreich.⁶⁸

12

Auch die **Verkleidung** kann eine Persönlichkeitsspaltung hervorrufen. In der Novelle „Lucidor“ (1910) von Hugo von Hofmannsthal verkleidet eine Mutter ihre Tochter *Lucile* als Knaben, der damit zu *Lucidor* wird. Auf diese Weise will sie sich des Erbes eines misogynen Onkels bemächtigen, was komplizierte erotische Verwirrungen zur Folge hat. Hier entspricht die Movierung des Eigennamens der scheinbaren Geschlechtsumwandlung der Hauptfigur.

67 Der Name *Orlando* erinnert an den „Orlando Furioso“ („Der rasende Roland“) von Ariost, Prototyp der Schönheit, der Kraft, der edlen Illusionen, aber auch der Leidenschaft, des Wahnsinns, der Hinfälligkeit. Ariosts Held ist zudem eine vielgestaltige, wankelmütige und widersprüchliche Persönlichkeit. Siehe Bologna 2007.

68 Dass *Colino* nichts anderes als ein Hypokoristikum von *Nicolò* ist, beide Figuren also tatsächlich einen auf das gleiche Etymon zurückgehenden Namen tragen, war Heinrich von Kleist und somit auch seinen Figuren nicht bewusst.

Dagegen verleiht in Bertolt Brechts Parabelstück „Der gute Mensch von Sezuan“ (1943) die Protagonistin, eine ehemalige Prostituierte, mittels Verkleidung einem fiktiven Vetter Leben, der jene Rechte, die ihre neue Position als Geschäftsfrau erfordern, die sie aber aufgrund ihres guten Herzens nicht verteidigen kann, durchsetzt. Auch hier zeigen die Namen an, dass es sich nur um zwei Seiten derselben Medaille handelt: *Shen Te* und *Shui Ta*.

In „Fürst Ganzgott und Sänger Halbgott“ (1818) von Achim von Arnim wird ein Identitätstausch zwischen zwei Individuen geschildert, die sich an den beiden entgegengesetzten Enden der sozialen Rangskala befinden – nach dem Schema, das dann später in Romanen wie Mark Twains „The Prince and the Pauper“ („Prinz und Bettelknabe“) (1882) durchgespielt wird. In diesem Fall sind die beiden Protagonisten ein reicher Aristokrat namens *Ganzgott* und ein stellungsloser Bohemien und Sänger, der den deutlich redenden Namen *Halbgott* trägt. Es macht nun die feine Ironie des Dichters von Arnim aus, dass Fürst *Ganzgott* sich ganz und gar nicht göttlich in seiner Rolle fühlt, völlig im Gegensatz zum angeblich nur „halb-göttlichen“ Künstler.

Ein Kleidertausch findet auch zwischen *Hermann* und *Felix* statt, den zwei Hauptpersonen aus dem Roman „Despair“ („Verzweiflung“) (1936) von Vladimir Nabokov.⁶⁹ Da die Ähnlichkeit zwischen den beiden Figuren nur in der wahnhaften Einbildung von *Hermann* besteht, gibt es hier auch keine Namensähnlichkeit. Die Handlung kommt durch *Hermann* in Gang, der versucht, mit einem fremden Ich (in diesem Fall von weitaus tieferem sozialen Rang als er selbst, einem armen Landstreicher) die Verwirrung vor der eigenen Fragmentierung des Ichs zu teilen. Sein Name, *Hermann*, kann als Wiederholung von ein und demselben Signifikat gelesen werden: *Herr* und *Mann* – eine Besonderheit, deren sich der polyglotte Autor bestimmt bewusst war. Darüber hinaus ist Nabokovs Namenwahl sicherlich intertextuell motiviert, nämlich als Hommage an Puschkina, welcher dem Protagonisten von „Pique Dame“ (1834) bereits diesen Namen verliehen hatte. Dieser *Hermann* ist gespalten zwischen seiner deutschen und slawischen Identität und endet, wie die gleichnamige Figur von Nabokov, im Wahnsinn. Scheinbar liebt Nabokov onomastische Wiederholungen;

69 Der Roman erschien zunächst 1934 in Fortsetzungen unter dem Titel Отчаяние (Otchayanie) in der Zeitschrift *Sovremennye Zapiski*. 1936 wurde er (auf Russisch) in Buchform publiziert und 1937 vom Autor selbst ins Englische übersetzt. 1965 überarbeitete Nabokov seine Übersetzung noch einmal.

man denke an die männliche Hauptfigur von „Lolita“, *Humbert Humbert*. *Felix* wiederum ist ein ironisch redender Name,⁷⁰ ist doch sein Träger ein elender Mensch, der noch dazu einen bösen Tod findet. In der Semantik des Namens *Felix* spiegelt sich aber auch die Gedankenwelt Hermanns, welcher als gutsituierter Bürger alle sozial niedriger Gestellten um ihre angebliche Spontaneität und Animalität beneidet, Eigenschaften, von denen er annimmt, sie könnten glücklich machen. – Das in Nabokovs Roman angelegte Spiel der Doppelungen wird noch gesteigert in Rainer Werner Fassbinders Verfilmung nach der Vorlage von Tom Stoppard „Despair – eine Reise ins Licht“ (1978). Hier trifft Hermann seinen Doppelgänger in einem Spiegelkabinett, und auch in seiner Wohnung vervielfachen Spiegel die Personen und ihre Handlungen. Wenn am Schluss Dirk *Bogarde*, der den Hermann verkörpert, nicht nur dem Namen nach als Double Humphrey *Bogards* erscheint, wird deutlich, dass für Fassbinder das Kino nichts weniger als eine Verdoppelung des Lebens ist.

13

Schließlich gibt es noch das Motiv des **künstlichen Geschöpfs**, eines Doppelgängers, der als Ergebnis geschickter Künste sich in das Leben der Menschen einschleicht und dabei ihre Existenz bedroht. Davon treffen wir ein Beispiel schon in E. T. A. Hoffmanns Erzählungen an: die starre Puppe *Olympia* aus seinem „Sandmann“ (1816). Nur zwei Jahre später erblickt dann *Frankensteins* Monster⁷¹ das Licht der Welt. Später wird es sein Unwesen auf der Kinoleinwand treiben. Bei dieser Figur, die in Mary Shelleys anonym erschienenem Roman noch ohne Namen bleibt – das Ungeuer wird nur *the creature* oder *daemon* genannt –, vollzieht sich eine eigenartige Verschiebung des Namens seines Schöpfers, *Viktor*⁷² *Frankenstein*, auf das Geschöpf selbst: Bereits in der wegweisenden, der expressionistischen Ästhetik verpflichteten Verfilmung des Frankenstein-Stoffs

70 Der Name *Felix* scheint besonders mit der Thematik der Persönlichkeitsspaltung verbunden zu sein, man denke zum Beispiel an Thomas Manns Roman „Felix Krull“ (beendet 1954), aber auch an den *Felix* aus dem Film „The Odd Couple“ („Ein seltsames Paar“) von Gene Saks (1968) nach dem Stück von Neil Simon.

71 Frankenstein, or „The Modern Prometheus“, Roman von Mary W. Shelley.

72 Sicherlich kann man in diesem Viktor einen Sieger über die Naturgesetze sehen – dadurch, dass er am Ende jedoch verzweifelt und scheitert, erhält sein Name aber auch eine ironische Bedeutung.

von 1931 durch James Whale⁷³ („Frankenstein“) mit Boris Karloff in der Hauptrolle heißt das Monster selbst *Frankenstein*. Das Motiv des künstlichen Menschen wird dann charakteristisch für die fantastische Literatur werden, die vom ausgehenden 19. Jahrhundert an entsteht.

Das künstliche Geschöpf *par excellence* bleibt sicherlich jener *Golem*, den unter anderen Gustav Meyrink in dem Roman „Der Golem“ (1915) beschrieben hat. Diesem Werk kommt das Verdienst zu, diese beunruhigende Figur – „Doppelgänger“ jenes Adams, den Gott geschaffen hat – in die Literatur seiner Zeit eingeführt zu haben.⁷⁴ A. M. RIPELLINO beschreibt in „Praga Magica“, wie man einen Golem herstellt: „Man bestreiche eine Figur mit Lehm und drehe sie dann mehrere Male um sich selbst, wobei man in vielfachen Abwandlungen die Buchstaben des Tetragramms ausspricht.“ Somit ist der Golem schon von Anfang an ein onomastisches Geschöpf. – RIPELLINO fährt fort: „Um ihn dann in Bewegung zu setzen, schneidet man ihm das Wort *emet* (‚Wahrheit‘) in die Stirn oder man legt den *schem* (*schem hameforasch*) in seinen Mund, das Blatt mit dem unaussprechbaren Namen Gottes.“⁷⁵ Wie die Legende weiter berichtet, braucht man dann, um einen Golem sterben zu lassen, bevor er mit der Zeit ungeheure Ausmaße annimmt und zur Gefahr wird, nur das Alef, den ersten Buchstaben von *Emet*, zu löschen, sodass auf seiner Stirn nur noch das Wort *met* übrigbleibt, welches ‚Tod‘ bedeutet.

Die Angst, dass Doppelgänger künstlich erzeugt werden könnten, die Beunruhigung angesichts der sogenannten Klons, ist heute aufgrund der beständigen und überraschenden Fortschritte der Genetik weit verbreitet und inspiriert beständig eine große Anzahl von literarischen und kinematografischen Werken, insbesondere im Bereich des Fantastischen. Dagegen gehört das Phänomen des sogenannten *Second Life*, das sich von 1999 an verbreitet hat und inzwischen ungeheuer beliebt geworden ist, der Medienwelt an. Hierbei handelt es sich in gewissem Sinn um das Erschaffen von alternativen Identitäten. In diesem Spiel ist es möglich, einen

73 Erstmals verfilmt wurde der Stoff bereits 1910 in einer Produktion der Edison Company.

74 Gustav Meyrinks Roman „Der Golem“ beschreibt ein Geschöpf, das sich von dem der Legende, das ein mittels magischer Praktiken aus Ton geschaffener Gigant war, dem man Kraft und zugleich Fügsamkeit zuschrieb, eine Art Roboter *ante litteram*, beträchtlich unterscheidet. Der Begriff *golem*, der auf Hebräisch ‚Keimling, Rohstoff‘ bedeutet, findet sich schon in den osteuropäischen Sagen und im Alten Testament (Psalm 139:16).

75 RIPELLINO 1973, 158.

wahrhaftigen Doppelgänger von sich selbst, „Avatar“ genannt, zu schaffen. Mittels seines Avatars taucht man dann immer tiefer in eine virtuelle Welt ein, die, wenn auch vorläufig nur auf visueller und phonischer Ebene, die Wirklichkeit auf äußerst realistische Weise simuliert. Das Wort „Avatar“ ist der hinduistischen Religion entlehnt, wo es eine der Emanationen der ursprünglichen Einheit bezeichnet, aus der die Wesen hervorgehen. Aber vielleicht ist nicht allgemein bekannt, dass „Avatar“ (1856) auch der Name einer Erzählung von Théophile Gautier ist, in der der Protagonist das Phänomen der Seelenwanderung erfährt. Doch zurück zur gegenwärtigen Medienwelt! Im „Avatar“ genannten „Rollenspiel [...] kann man festlegen, dass man schön und jung ist, man kann sich die Familie, die Arbeit, das Leben, das man führen möchte, und die Geschichtsepoche, die einen am meisten fasziniert, aussuchen. Man kann neue mögliche, aber immer nur virtuelle, Welten erfinden. In diese Welten einzutauchen bedeutet, sich eine neue Identität zuzulegen und sich dementsprechend zu verhalten, bedeutet, das Bild, das man sich von sich selbst im wirklichen Leben macht, aufzugeben um das zu sein, was man zu sein begehrt oder auch verabscheut, oder auch, um nur man selbst zu sein.“⁷⁶ Und offensichtlich ist es von grundlegender Wichtigkeit, dass man, um diese neue Existenz zu besiegeln, den passendsten Namen für diesen Doppelgänger von sich selbst findet.

14

Zum Schluss möchte ich noch kurz auf eine ganz besondere Art von Doppelgänger in der Literatur eingehen, nämlich auf das **Pseudonym**. Für den Schriftsteller, der es trägt, stellt es eine Art Maske dar, die er in jeweils unterschiedlicher Form und mit unterschiedlichen Absichten selbst kreiert hat, was dem Leser nicht selten erlaubt, den Künstlernamen als Schlüssel für die Lektüre zu verwenden.⁷⁷ Hinter dem Pseudonym verbirgt sich

⁷⁶ <http://www.wuz.it/articolo/1016/second-life.html>

⁷⁷ Auffällig ist die lange Liste von Pseudonymen, die Søren Kierkegaard für viele seiner Werke angenommen hat. Größtenteils handelt es sich dabei um deutlich redende Namen wie *Victor Eremita*, *Johannes de Silentio*, *Constantin Constantius*, *Virgilius Haufniensis*, *Hilarius Bogbinder*, *Climacus*, *Anticlimacus*. Mit *Climacus*, dem Namen des byzantinischen Mönchs, der die „Scala Paradisi“ (6. Jh.) verfasst hat und mit dem Kierkegaard seine „Philosophischen Brocken“ unterzeichnet hat, wollte er z. B. sein Streben nach einer transzendenten Welt, symbolisiert in der *klimax tou paradeisiou*, unterstreichen, während er mit dem Pseudonym *Anticlimacus*, mit dem er „Die

im Grunde das Bedürfnis des Schreibenden, eine weitere Existenz- und Ausdrucksmöglichkeit zu verwirklichen. Die Wahl eines Künstlernamens kann von Mal zu Mal einen Kunstgriff darstellen, um das gewohnte Bild von sich selbst zu verbergen, oder auch eine Strategie, um sich von den gesellschaftlichen, kulturellen und politischen Begebenheiten der eigenen Epoche zu distanzieren – oder auch, um sich intensiver daran zu beteiligen –, eine Möglichkeit, die eigenen Wurzeln zu negieren oder, umgekehrt, sie zu suchen. Immer jedoch wird die Annahme eines Pseudonyms aus dem Wunsch hervorgehen, die eigene Kreativität vor der Banalität und der Alltäglichkeit zu retten.

Von den Autoren, mit denen wir es bis jetzt zu tun hatten, haben fast alle einen *nom de plume* angenommen. Giovanni Ambrogio Marini ließ den „Calloandro“ drucken, indem er vorgab, es handle sich um eine Übersetzung aus dem Deutschen, und firmierte mit dem Anagramm *Giovanni Maria Indris*. *Jean Paul*, der eigentlich Johann Paul Friedrich Richter hieß, hat seinen Namen aus Verehrung Jean-Jacques Rousseaus verändert. Vorher hatte er in seinen Jugendwerken das Pseudonym *Hasus* verwendet. Da er Mozart bewunderte, hatte Ernst Theodor Wilhelm Hoffmann seinen dritten Vornamen in *Amadeus* umgewandelt. Sehr früh schon nahm Georg Friedrich Philipp Freiherr von Hardenberg das Pseudonym *Novalis* an, ein Ausdruck, der auf Latein ein neu kultiviertes Stück Land bezeichnet, welches folglich äußerst fruchtbar ist.⁷⁸ Der dreiundzwanzigjährige Louis Charles Adélaïde de Chamisso, dessen Familie vor der Französischen Revolution hatte fliehen müssen, nahm in Berlin, am Hof Friedrich Wilhelms II., den Namen *Adelbert* an, in welchem er die ersten vier Buchstaben seines ursprünglichen Namens „gerettet“ hatte. Friedrich Heinrich Karl de la Motte Fouqué hatte zwei Pseudonyme: *Pellegrin* und *A. L. T. Frank*. *Nikolaus Lenau* ist der Künstlernamen von Franz Niemsch von Strehlenau. Gérard Labrunie nannte sich nach einem mütterlichen Gut *Gérard de Nerval*. *Allan*, der zweite Name Poes, stammte aus der Familie, die ihn als sehr jungen Menschen nach dem Tod seiner Eltern adoptierte, und in diesem doppelten Namen sah Edgar sein ganzes Leben lang den „linguistischen Niederschlag seiner inneren Verletzung“.⁷⁹ *Pascal Mercier*,

Krankheit zum Tode“ unterzeichnete, auf die Möglichkeit der Negation dieses Strebens verweisen wollte.

78 Auch im gehobenen dichterischen Italienischen existiert der Ausdruck noch; z. B. verwenden ihn Carducci und Tozzi.

79 NUGNES 1998, 110.

ein weiterer der in dieser Arbeit erwähnten Autoren, heißt in Wirklichkeit Peter Bieri. Der eigentliche Name von *Raymond Quenau* ist Michel Presle. Hinter dem englischen Schriftsteller *Joseph Conrad* verbirgt sich der Pole Józef Konrad Korzeniowski. Italo Calvino hat in seiner Laufbahn die unterschiedlichsten Pseudonyme angenommen, sei es als Schriftsteller, sei es im bürgerlichen Leben: *Jago*, *Santiago*, *Enea Traverso*, *Amleto*, *Tonio Cavilla* (ein Anagramm von *Italo Calvino*), *Agronomus sed fidens*, *Little Bald* („der kleine Kahle“ d. h. *calvino*). Unter den verschiedenen *noms de plume* von Ken Follet findet sich auch *Martin Martinsen*, der den Namentyp von *William Wilson* vertritt.⁸⁰

Hier muss ich meine Untersuchung der Namen des Doppelgängers abbrechen, die ich doch lieber fortsetzen würde, bleibt doch noch Vieles auf diesem Gebiet zu untersuchen, insbesondere auf onomastischer Ebene. Ich beschränke mich darauf, für all jene, die derartige Untersuchungen noch mit Skepsis betrachten, das, was Roland Barthes über die Namen bei Proust schreibt, zu zitieren: „Prousts Namenwelt scheint so sehr organisiert zu sein, dass sie den entscheidenden Ausgangspunkt der *Recherche* darstellt: Das Namenssystem zu besitzen, bedeutete für Proust, und bedeutet für uns, die wesentlichen Bedeutungsebenen des Buches zu besitzen, das Gerüst seiner Zeichen, seine Tiefenstruktur.“⁸¹ Denkt man darüber nach, könnte nicht *Swann* als Allegorie der Ambivalenz interpretiert werden, als sich spiegelnder ‚Schwan‘, *Narziss*, der auch „Sänger und Dichter“ ist – ein Doppelgänger des Erzählers, der die zwifache Rolle des Ichs, das sich erinnert, und des Ichs, das erinnert wird, spielt? Doch das muss für den Augenblick eine Hypothese bleiben, und als solche wartet sie darauf, verifiziert zu werden.

Ich widme diesen Versuch Otto und Anna, meinen Eltern.

80 Einen Grenzfall vertritt das Heteronym, das eine Art von Extension der Autorenpersönlichkeit darstellt: In diesem Fall wird ein weiterer, fiktiver Autor geboren, der sich auf ganz andere Weise ausdrücken kann, als man es vom Autor, wenn er unter seinem eigentlichen Namen, dem „Orthonym“, schreibt, gewöhnt ist. Das Paradebeispiel hierfür ist Fernando Pessoa, der sich, schon als Kind, selbst Briefe schrieb und diese zunächst mit *Chevalier de Pas*, später mit *Alexander Search* unterschrieb. Weitere alternative Personen, die er Gedichte und Romane schreiben ließ, sind *Álvaro de Campos*, *Ricardo Reis*, *Alberto Caeiro* und *Bernardo Soares*. Auch die Lebens- und Todesdaten von einigen dieser fiktiven Autoren sind bekannt.

81 BARTHES 1972, 128.

Literatur

- AFFINATI, Eraldo, Krzysztof Kieslovski. *Vivere con attenzione*. In: FORNARA, Bruno (Hg.), *La doppia vita di Krzysztof Kieslovski*. Milano 2007, 7–10.
- ARCAMONE, Maria Giovanna, *La diffusione del nome Petrus nel Medioevo*. Atti del Convegno tenutosi in occasione dello Studiorum Universitatum docentium Congressus, 5–8 settembre 2000, Vol. 1. Viterbo/Roma 2000, 53–69.
- BÄR, Gerald, *Das Motiv des Doppelgängers als Spaltungsphantasie in der Literatur und im deutschen Stummfilm*, Amsterdam/New York 2005.
- BALDES, Dirk, „Das tolle Durcheinander der Namen“. Zur Namengebung bei E. T. A. Hoffmann. St. Ingbert 2001 (Saarbrücker Beiträge zur Literaturwissenschaft 72).
- BARTHES, Roland, *Proust et les noms*. In: *Le degré zéro de l'écriture, suivi de Nouveaux essais critiques*. Paris 1972, 118–130.
- BENJAMIN, Walter, *Goethes Wahlverwandtschaften*. In: TIEDEMANN, Rolf; SCHWEPPEHÄUSER, Hermann (Hgg.), *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften*. Bd. I/1. Frankfurt/Main 1991, 123–201.
- BERARDI, Rocco, *Per una definizione della funzione del nome proprio nel testo letterario: il modello tedesco*. In: ARCAMONE, Maria Giovanna et al. (Hgg.), *Onomastica e letteratura*. Atti del III Convegno Internazionale, Pisa 27–28 Febbraio 1997. Viareggio 1998, 23–34.
- BEREND, Eduard, *Die Namengebung bei Jean Paul*. In: *Publications of the Modern Language Association of America* 57 (1942) 820–850.
- BETTELHEIM, Bruno, *Kinder brauchen Märchen*. München 1977.
- BOLOGNA, Alessio, *L'Orlando ariostesco in Virginia Woolf*. In: DERS., *Studi di letteratura "popolare" e onomastica tra Quattro e Cinquecento*. Pisa 2007, 75–85.
- BOUTET, Dominique, „Ami et Amile“ et le renouvellement de l'écriture épique vers 1200. In: DUFOURNET, Jean (Hg.), *Ami et Amile. Une chanson de geste*, Paris/Genève 1987, 79–92.
- BURGIO, Eugenio, *Veronica e il volto di Cristo. Testi e immagini di una "legenda" tardo-medievale*. In: SAIBENE, Maria Grazia; BUZZONI, Marina (Hgg.), *Testo e Immagine nel Medioevo germanico*. Milano 2001, 65–102.
- BURKERT, Walter, *Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche*. Stuttgart u. a. 1977.
- DERJANEZ, Agnes, *Das Motiv des Doppelgängers in der deutschen Romantik und im russischen Realismus*. E. T. A. Hoffmann, Chamisso, Dostojewski. Marburg 2003.
- DOLFI, Anna (Hg.), *Identità, alterità, doppio nella letteratura moderna: atti di seminario*. Roma 2001.
- FREUD, Sigmund, *Das Unheimliche*. In: *Gesammelte Werke*. Bd. XII. Frankfurt/Main 1986, 229–268.
- FRICKE, Hannes, „Niemand wird lesen, was ich hier schreibe“. Über den Niemand in der Literatur. Göttingen 1998.
- FUSILLO, Massimo, *L'altro e se stesso. Teoria e storia del doppio*. Firenze 1998.
- GUARDONE, Serena; SODINI, Claudia (Hgg.), *Intervista a Giovanni Fusetti*. In: *Delatre* 01 (2008) 9–12.
- HILDENBROCK, Aglaja, *Das andere Ich. Künstlicher Mensch und Doppelgänger in der deutsch- und englischsprachigen Literatur*. Tübingen 1986.

- JATON, Anne Marie, Cidrolin: Si drôle, hein? Giochi di nomi nei *Fiori blu* di Queneau. In: il Nome nel testo 2–3 (2000/01) 103–113.
- JEAN PAUL, Ideen-Gewimmel, Texte und Aufzeichnungen aus dem unveröffentlichten Nachlass. Hg. von Thomas WIRTZ und Kurt WÖLFEL. München 2000.
- KOHLHEIM, Rosa; KOHLHEIM, Volker, Duden Familiennamen. Herkunft und Bedeutung von 20 000 Nachnamen. Mannheim u. a. 2005.
- KOHLHEIM, Rosa; KOHLHEIM, Volker, Duden. Das große Vornamenlexikon. Mannheim u. a. 2007.
- KOHLHEIM, Volker, Der Eigenname bei Jean Paul: seine Funktion, seine Problematik. In: Beiträge zur Namenforschung N. F. 41 (2006) 439–466.
- KOHLHEIM, Volker, Fragwürdige Benennung. Der Anfangssatz von Goethes Roman „Die Wahlverwandtschaften“. In: Namenkundliche Informationen 93/94 (2008) 33–48.
- KUNZE, Konrad, dtv-Atlas Namenkunde. Vor- und Familiennamen im deutschen Sprachgebiet. 4., überarbeitete und erweiterte Auflage, München 2003 (dtv 3234.).
- LACAN, Jacques, Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion. In: Schriften, ausgew. und hg. von Norbert HAAS. 3 Bde. Olten/Freiburg im Breisgau 1973–1980, hier I, 61–70.
- MARZANO, Pasquale, Maupassant e l'„altro“. Tre soprannomi e un nome misterioso: Horla o Gorla? In: DERS., Il male che coglie Napoli e altre note di onomastica letteraria. Pisa 2003, 180–183.
- MERCIER, Pascal, Nachtzug nach Lissabon. Roman. Taschenbuchausgabe. München 2006.
- MORALDO, Sandro M., 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/Main 1996.
- MORALDO, Sandro M., Per una tipologia del doppio. In: BRAGAGLIA, Cristina; BUSSI, Giuseppina Elisa; GIACOBAZZI, Cesare; IMPOSTI, Gabriella (Hgg.), Lo specchio dei mondi impossibili. Il fantastico nella letteratura e nel cinema. Atti del Convegno, Bologna, 18–19 März 1999. Firenze 2001, 49–57.
- NUGNES, Barbara, What's in a name: esplorazioni nella narrativa americana del primo Ottocento. In: ARCAMONE, Maria Giovanna; PORCELLI, Bruno; DE CAMILLI, Davide; BREMER, Donatella (Hgg.), Onomastica e Letteratura. III Incontro di studio di Onomastica e Letteratura. Atti, Viareggio/Lucca 1998, 99–120.
- RANK, Otto, Der Doppelgänger. Eine psychoanalytische Studie. Wien 1993 (Erstausgabe 1925).
- RIPELLINO, Angelo Maria, Praga Magica. Torino 1973.
- SASSO, Luigi, I nomi delle tenebre. In: DERS., Nomi di genere. Percorsi di onomastica letteraria tra Ottocento e Novecento. Pisa 2003, 108–111.
- SAUERBECK, Karl Otto, Beziehungen zwischen Eigennamen in der Literatur. In: Beiträge zur Namenforschung N. F. 31 (1996) 407–424.
- SCHLAFFER, Heinz, Namen und Buchstaben in Goethes „Wahlverwandtschaften“. In: BOLZ, Norbert Wolfgang (Hg.), Goethes Wahlverwandtschaften. Kritische Modelle und Diskursanalysen zum Mythos Literatur. Hildesheim 1981, 211–229.
- SPENDEL, Giovanna, Introduzione zu: DOSTOEVSKIJ, Fedor, Il sosia. Milano 1985.
- USENER, Hermann, Göttliche Synonyme. In: Rheinisches Museum 53 (1898) 329–379 (auch in: DERS., Kleine Schriften IV. Leipzig/Berlin 1913, 259–306).
- ZAGARI, Luciano, Sistemi dell'immaginario nell'età di Goethe. Pisa 2004.

