Zeitschrift: Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata

Herausgeber: Association suisse de littérature générale et comparée

Band: - (1996)

Heft: 23

Artikel: Namen als Schlüssel bei Hoffmann und bei Fontane

Autor: Böschenstein, Renate

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-1006583

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 08.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Renate Böschenstein

NAMEN ALS SCHLÜSSEL BEI HOFFMANN UND BEI FONTANE

1. Zu den Figuren, um die sich die Literaturwissenschaft vielfach deutend bemüht hat und die dennoch rätselhaft bleiben, gehören Clara, die Geliebte des Protagonisten in Hoffmanns *Sandmann*, und Innstetten, der Gatte der Effi Briest. Hat Nathanael, als er am Schluss durch das Perspektiv des unheimlichen Wetterglashändlers die ruhige, vernünftige Clara als Automat erblickt, in seiner Braut die Inkarnation eines toten und todbringenden Rationalismus erkannt, oder haben jene in der Erzählung angeführten Künstler recht, die Clara wegen ihres inspirierenden Blicks und ihrer heilsamen Ironie verehren? – Fontane bedankte sich bei Joseph Viktor Widmann für dessen gerechtes Urteil über den "armen Innstetten", denn dieser, den der Autor als "ganz ausgezeichnetes Menschenexemplar" konzipiert hatte, wurde von den ersten Lesern und Leserinnen des Romans sogleich abgelehnt, gar als "Ekel"[1], und dass er ein Inbegriff von Pedanterie und Karrierismus sei, ist ein Topos geblieben, wenngleich ihm im Roman durchaus Züge verliehen werden, die von diesem Bild abweichen[2]. In beiden Fällen scheint mir, dass von den Namen her ein klärendes Licht auf die Figuren fällt.

Zunächst möchte ich aber begründen, warum ich die Funktion von Namen gerade bei diesen beiden Autoren untersuche. Motiviert wurde ich bei jedem einzeln durch die Faszination, die Namen für ihn besitzen. Es zeigte sich aber, dass in bezug auf Namengebung auch objektive Gemeinsamkeiten zwischen beiden bestehen. Ausserliterarisch und innerliterarisch befinden sich beide jeweils in einer bestimmten Phase eines Entwicklungsprozesses, der in der Zeit von Hoffmanns Produktion einsetzte und in der

1 Richard Brinkmann und Waltraud Wiethölter (Hg.), *Dichter über ihre Dichtungen, Theodor Fontane*, Teil II, München, 1973, S. 454 (vgl. auch S. 452).

2 Auch Günter Grass hat diesen Topos – wie viele andere Klischeevorstellungen von den Fontaneschen Figuren – in seinen Roman *Ein weites Feld* übernommen (Göttingen, 1995).

Fontanes voll entfaltet war. Ausserliterarisch bezeichnet der Beginn des 19. Jahrhunderts in Deutschland grosso modo den Übergang zur modernen Praxis individualisierender Namengebung. Michael Mitterauer hat in seinem Buch *Ahnen und Heilige*[3] ein eindrucksvolles Bild der für die europäische Praxis massgebenden Traditionen entworfen: der jüdischen, der antiken, der frühchristlichen. Das alte Prinzip der "Nachbenennung" – nach Eltern oder sonstigen Verwandten, nach Paten, nach Heiligen, nach Fürsten – wird um 1800 langsam abgelöst durch eine freiere, den persönlichen Neigungen der Eltern entspringende Namenwahl. Eine der ersten grossen Modewellen war die Vorliebe für "altdeutsche" Namen. Achim und Bettina von Arnim zögerten nicht, ihren Söhnen die Namen Freimund, Siegmund, Kühnemund und Friedmund zu geben, jeweils entsprechend dem Stand der Befreiungskriege. Goethe äusserte sich in Dichtung und Wahrheit (11. Buch) durchaus wohlwollend über die

> historisch-poetischen Taufnamen, die sich an die Stelle der heiligen, nicht selten zum Ärgernis der taufenden Geistlichen, in die deutsche Kirche eingedrungen [...] Auch dieser Trieb, sein Kind durch einen wohlklingenden Namen, wenn er auch sonst nichts weiter hinter sich hätte, zu adeln, ist löblich, und diese Verknüpfung einer eingebildeten Welt mit der wirklichen verbreitet sogar über das ganze Leben der Person einen anmutigen Schimmer. Ein schönes Kind, welches wir mit Wohlgefallen Bertha nennen, würden wir zu beleidigen glauben, wenn wir es Urselblandine nennen sollten.

Bereits 1825 erschien ein Buch über *Die Moden in den Taufnamen*[4], dessen Verfasser konstatiert, dass der Klang der Namen stärker wirkt als ihre Semantik. Solche Personalisierung der Namengebung ist natürlich ein Indikator der neuen Situation des Subjekts. Matthias Waltz hat einleuchtend die Ablösung des alten europäischen Sozialsystems durch das moderne an der Funktion der Namen abgelesen[5]: Einem System, in dem dem Menschen weithin sein Platz durch den ererbten Namen angewiesen wurde – Zwang und Sicherheit –, folgt ein neues, in dem er sich "seinen Namen machen muss" in einem eigenen Lebensentwurf – Freiheit und Verunsicherung. Auf diesen Übergang zu achten, sind beide, Hoffmann und Fontane, insofern verpflichtet, als ein Teil ihres Schreibens sich an der Mimesis der aussertextuellen Welt orientiert. Auch für die Namengebung gilt daher weitgehend das Gebot des "disguised symbolism": Beide

3 München, 1993.
4 Johann Christian Dolz, Leipzig, 1825.
5 *Ordnung der Namen*, Frankfurt a.M., 1993.

müssen die Kunst entwickeln, die Funktion der Namen als Zeichenträger zu vereinen mit der Mimesis der herrschenden Praxis der Namengebung. Für Hoffmann gilt dies Gebot natürlich weit weniger streng. Auch in den realitätsmimetischen Partien seiner Erzählungen können zeittypische und symbolische Namen kommentarlos gepaart werden: Walter und Formosus[6]. Die Serapionsbrüder tragen teils modische altdeutsche Namen wie Ottmar und Lothar, teils jene Namen von Heiligen und Kirchenvätern, die den Autor faszinieren: Cyprian, Vinzenz, Sylvester. In Fontanes Welt ist die Forderung nach Entsprechung von Namen und Milieu strikt geworden: "Wer aus Friesack ist, darf nicht Raoul heissen."[7]

Neben dieser epochenbedingten Zusammengehörigkeit gibt es aber auch ein Gemeinsames, das gerade diese beiden Autoren verbindet. Bei beiden *wiederholen* sich Figurennamen. Schwerlich können wir uns bei Thomas Mann eine zweite Tony vorstellen oder bei George Eliot einen zweiten Silas. Bei Hoffmann aber gibt es einen ganzen Trupp von jungen Männern namens Ludwig, bei Fontane mehrere Waldemars. Hier entsteht eine beunruhigende Frage. Die alte Vorstellung, dass mit dem Namen – etwa dem des Patrons – der Mensch festgelegt sei auf ein bestimmtes Modell, setzt sich in der modernen Literatur um in die Aura, die mit einem bestimmten Namen verbunden ist und eine gewisse Prognose für das Lebensschicksal einschliesst. Wir wissen, wie zentral für beide Autoren das Problem der Determination ist. Wie können aber verschiedene Personen unter dem Gesetz des gleichen Namens stehen? Wie verträgt sich diese Praxis mit dem zunehmenden Singularitätsbewusstsein der Personen im 19. Jahrhundert? Diese Fragen sind zu verfolgen.

Die Wiederkehr der Namen schreibt mir für deren Untersuchung ein bestimmtes Verfahren vor. Einerseits muss die Funktion der Namen im Gewebe *eines* Textes analysiert werden, also gleichsam horizontal; andererseits ist die vertikale Linie nachzuzeichnen, welche die Namen durch verschiedene Texte hindurch bilden. An weiteren Perspektiven sind zu beachten: die Wirkungsweise der Namen, d.h. ihre semantische Potenz, der Fächer der literarischen und historischen Assoziationen und die Klang-

6 *Lebens-Ansichten des Katers Murr,* in: *Sämtliche Werke in 6 Bänden* (DKV), Bd. 5, hg. von Hartmut Steinecke und Gerhard Allroggen, Frankfurt a.M., 1992, S. 139 ff. (Nach dieser Ausgabe -F- wird Hoffmann im Folgenden zitiert)

7 *Der Stechlin,* in: *Romane und Erzählungen*, hg. von Peter Goldammer u.a. (Aufbau-Verlag), Bd.8, Berlin, 1993, S. 11. (Nach dieser Ausgabe -A- wird Fontane im Folgenden zitiert.)

wirkung sowie die Möglichkeit, mit dem Namen zu spielen, indem man ihn in seine Bestandteile auflöst; dann die Form der Präsenz der Namen im Text: als voller Name, als Vor- oder Familienname, als Koseform, um einen Titel ergänzt, durch Umschreibungen ersetzt. Diese Detailarbeit des Autors werde ich freilich nur an wenigen Proben nachvollziehen können. Es kommen hinzu die Fragen nach den Quellen der Namen, nach Reflexionen über Namen in den Texten und in Äusserungen der Autoren sowie nach der Arbeit an der Namengebung im Produktionsprozess.

2. Bei Hoffmanns Namengebung springt zunächst das Moment der persönlichen Projektion des Autors in die Texte ins Auge. Die Verehrung, die ihn seinen dritten Namen "Wilhelm" gegen "Amadeus" vertauschen liess, verleiht auch den Namen Johannes und Chrysostomus, die Mozart nach den Heiligen seines Geburtstags trug, Schlüsselpositionen in Hoffmanns Namensystem – insbesondere dem "sanften Namen" Johannes, den der Musiker Kreisler erhält, der von Hoffmann selbst wie von seinen Freunden als Identifikationsfigur des Autors angesehen wurde (F 5/77). Für diesen Künstler par excellence sind die Namen umso wichtiger, als er zunächst – in den frühen *Kreisleriana*-Skizzen –, pointiert als Person ohne familialen Hintergrund eingeführt wird: "Wo ist er her? – Niemand weiss es. – Wer waren seine Eltern?" Das Zentrum des "Lehrbriefs", den Kreisler sich selber schreibt, bildet die Geschichte eines Jünglings Chrysostomus, der sowohl den Missbrauch der Musik durch einen Verführer wie die wahre aus der Natur strömende Musik erfährt. Doch wird auch Hoffmanns "theophorer" bürgerlicher Name Theodor in seinen Schriften geradezu ausgestreut. Wie die frühen fiktionalen Briefe *Schreiben eines Klostergeistlichen...* und *Der Freund* sich an einen Theodor richten, so noch einer der späten *Briefe aus den Bergen*. Theodor heisst auch einer der Serapionsbrüder. Diese Dissemination der eigenen Namen in den Schriften zeigt an, dass, aller Doktrin zum Trotz, deren biographische Verwurzelung nicht verleugnet werden darf.

Das gilt auch für die Erzählung, deren Namenkonstellation ich jetzt – horizontal – analysieren möchte: *Die Abenteuer der Sylvester-Nacht.* In diesem ausserordentlich subtil komponierten Text verknüpft sich die Namensthematik mit der des Spiegelbildes. Der Ich-Erzähler gibt sich keinen Namen; er nennt sich *der reisende Enthusiast* (F 2,1/325). Er befindet sich in einer verzweifelten Situation. Auf einer Sylvester-Party hat er seine verlorene Geliebte als Gattin eines grotesken Mannes wiedergesehen. Die Gefahr eines tödlichen Rückfalls in die alte Bindung erwächst

ihm aus dem ambivalenten Verhalten der Geliebten, einem Wechsel von Distanz und einer sehnsüchtigen Vertraulichkeit, die ihm eine Fortdauer ihrer Liebe vorspiegelt. "In dem einzigen Namen Julia! wollte ich alle Himmelsseligkeit aussprechen" (F 2,1/338). Gerettet wird er durch einen zufälligen Zimmergefährten, der seinerseits "Giulietta-Giulietta ..." seufzt. Dieser Gefährte wird zum warnenden Doppelgänger – durch sein Schreiben. Für den Icherzähler zeichnet er die Geschichte seiner tatsächlichen Preisgabe an eine analoge Verführerin Julia auf, die ihn sein Spiegelbild gekostet hat. Was bedeutet das? Hoffmanns Spiegel haben nichts mit der Narziss-Tradition zu tun; sie sind das Medium der Selbsterkenntnis, und deren Verlust bedroht auch den Icherzähler, dem aus dem Spiegel bereits nicht mehr das eigene Gesicht, sondern das der Julia entgegentritt. Aber die Schrift des Doppelgängers übernimmt die Funktion des Spiegels. Ihr Verfasser nennt sich Erasmus Spikher. Der Vorname weist ihn als einen im Bann des Eros Gefangenen aus. Im Nachnamen bringt Hoffmann in der Weise des "disguised symbolism" einen ganz gewöhnlichen Namen zum Sprechen. Spiker hiess ein Berliner Bibliothekar, so dass sich der Name dem sehr plastisch evozierten Berliner Ambiente der Erzählung einordnet[8]. Zugleich gibt der Anklang an "Spiegler" dem Namen eine deutende Funktion. Diese geht noch weiter. Zwar trägt die Herkunft des Namens – Nagelschmied oder Speicheraufseher –[9] zum Verständnis nichts bei, aber Hoffmann greift auf die Bedeutung "schauen" zurück, die "spieken" oder "spicken" im Niederdeutschen haben kann[10]. So verweist der Name auf ein Zentralmotiv von Hoffmanns Schreiben: die Frage nach der Möglichkeit zutreffenden Erkennens. Diese Fähigkeit hat Spikher sowohl verloren wie – in der Reflexion des Schreibenden über den Verlust – wiedergewonnen. Warum aber hat der Autor dem Namen ein h eingefügt? Er lässt sich so lesen als "spiek-her", "schau-her", ein Appell, der sich ebenso an den Icherzähler wie an den Leser richtet.

Der Icherzähler bezeichnet Spikher meist als "den Kleinen" – wie auch Hoffmann von Freunden genannt wurde. Diese Umschreibung ge-

8 Samuel Heinrich Spiker war an der Königlichen Bibliothek angestellt; er betätigte sich auch als Dichter und Liederkomponist. Vgl. Friedrich Schnapp (Hg.), *E.T.A. Hoffmann in Aufzeichnungen seiner Freunde und Bekannten*, München, 1974, S. 942 und 423.

9 Vgl. den Artikel "Spie(c)ker" bei: Hans Bahlow, *Deutsches Namenlexikon*, Frankfurt a.M., 1972.

10 Vgl. Jacob und Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 10/1, Leipzig, 1905, Spalte 2220.

winnt in Hoffmanns Schriften den Charakter eines Namens. In der frühen Skizze *Der Dei von Elba in Paris* ist der Icherzähler ein Türmer, der von seiner Höhe herab die Reaktion der Bürger auf Napoleons Ausbruch aus Elba beobachtet, optisch und akustisch. Das ermöglicht ihm ein "Perspektiv", das ihm ein geheimnisvoller "Kleiner" reicht, der sich aus einem Mondstrahl in ein gelbes Männlein verwandelt hat. Dessen Kommentare helfen ihm dazu, über das sinnlich Wahrnehmbare hinaus Charakter und Motivationen der diskutierenden Bürger zu durchschauen. Dabei enthüllt der kleine Text eine Beunruhigung, die sich als tiefer Zwiespalt durch Hoffmanns Schreiben zieht. Das Glas erlaubt dem Türmer eine radikale Dekonstruktion von Napoleons suggestiver Wirkung auf die Zeitgenossen. Andererseits deutet "der Kleine" an, dass er zum "Stand" der Teufel gehört. Gerade also jene Fähigkeit, die den Autor Hoffmann auszeichnet, der psychologische Scharfblick, könnte illegitim sein, Hybris, Zerstörung des Vertrauens zu den Mitmenschen. Von zwei Seiten her ist kürzlich das Problem des erkennenden Sehens bei Hoffmann neu beleuchtet worden. Ulrich Stadler hat die Realien des Gebrauchs von optischen Instrumenten in Hoffmanns Zeit untersucht und festgestellt, dass diese infolge ihrer noch unvollkommenen Konstruktion – unscharfe Randzonen und Entstellung der Farben – eher Unsicherheit über die Natur des Wahrgenommenen erzeugten, eine Unsicherheit, die noch verstärkt wurde durch ihre kommerzielle Ausnutzung in Vorführungen, die das Publikum gerade durch Verzerrung vertrauter Gegenstände zu schockieren suchten[11]. Auf die Bedeutung von Gauklern und Taschenspielern bei Hoffmann, die über den metaphysisch abgestützten "Magiern" zu leicht übersehen würden, und deren politische Implikationen hat Michael Rohrwasser hingewiesen[12]. Das Problem besteht für den Autor Hoffmann aber nun gerade darin, dass es zwischen Magier und Taschenspieler keine deutliche Trennung gibt.

Dieser Autor erscheint mit Namen als Adressat am Schluss der Erzählung von der *Sylvesternacht*, welche im übrigen das ganze Panorama seiner Namens-Einfälle aufgeboten hat: Namen lebender Personen, literarische Namen, traditionsgemäss "sprechende" Namen wie den des Teufels "Doktor Dapertutto". Dabei fällt auf, dass wie dieser nicht nur Personen aus der bürgerlichen Welt Titel erhalten, sondern gerade auch solche aus

11 "Von Brillen, Lorgnetten, Fernrohren und Kuffischen Sonnenmikroskopen", *E.T.A. Hoffmann Jahrbuch,* Bd. 1, 1992/93, S. 91-105.

12 "Optik und Politik. Die Figur des Zauberers bei E.T.A. Hoffmann", *Text und Kritik, Sonderband E.T.A. Hoffmann,* München, 1992, S. 32-44.

der sogenannten "phantastischen", so dass die angebotene Dichotomie der Weltstruktur von vornherein überspielt wird. Es gibt auch Figuren, denen der Name und damit die Personalität verweigert wird: so heisst Spikhers Gattin, die den Spiegelbildlosen verstösst, nur "die Frau". Wenn Spikhers Söhnlein Rasmus genannt wird, so ist das nicht nur eine kindliche Variante des väterlichen Namens: das abgetrennte "E" entreisst dem Namen den Bezug auf die Liebe, und in der Tat weiss der Kleine den unvollkommenen Vater nur zu verspotten. Der zentrale Name Julia aber ist aus der aussertextuellen Welt in den Text hineingespiegelt worden. Die junge Musikschülerin, der Hoffmanns Leidenschaft galt, hiess bekanntlich Julia. Das Trauma des Autors, ihre Konventionsheirat mit einem geistlosen Grobian, wird in mehreren Texten abgearbeitet. So entsteht, was ich einen "transzendierenden Text" nennen möchte: die Julia-Geschichte. Dieser kommt zugute, dass der Name Julia bedeutende Assoziationen mitbringt: ausser der Geliebten Romeos wird die von St. Preux evoziert, ausserdem – zumindest für den Autor selbst – die Protagonistin von Calderons *Andacht zum Kreuz*. Erscheint in der *Sylvesternacht* Julia als die angeklagte Verführerin, so wird sie in den *Forschungen des Hundes Berganza* von aller Schuld gereinigt und als geopferte junge Künstlerin zur heiligen Cäcilia verklärt. Ganz verändert wird die Perspektive in der Erzählung *Das steinerne Herz*, einer zu wenig beachteten psychopathologischen Studie. Dokument der Pathologie des Protagonisten ist ein Herz aus dunkelrotem Marmor, durch das er die willentliche Abtötung seiner Gefühle nach der Hinwendung der geliebten Julia zu einem anderen Bewerber und dem vermeintlichen Verrat seines Bruders symbolisieren will. Grund jener Abwendung war aber er selbst, seine masochistische Unterwerfung unter pessimistische Visionen. An einem Erinnerungstag wird das Trauma geheilt – in anderen Personen, welche aber als verjüngte Ich-Formen lesbar sind. Das wird eben dadurch deutlich gemacht, dass diese Personen – der Neffe und physische Doppelgänger des Protagonisten und die Tochter seiner Geliebten, die sich nun miteinander verbinden können – die gleichen Namen tragen wie die einst gescheiterten Liebenden.

Der Sieg über die Versteinerung findet statt am Tag von Mariae Geburt – und die Kombination der Namen Julia und Maria ist essentiell für den bedeutendsten Teil des transzendierenden Textes, das Schicksal der Julia im Kreisler-Teil des *Kater Murr*. Diese spätere Julia Maria ist weder eine ambivalente Imago wie die Julia der *Sylvesternacht* noch eine verklärte Cäcilia. Die Breite der Romanform erlaubt es, sie weit stärker in einen Lebenszusammenhang zu stellen, und zwar in die etwas surrealen Verhältnis-

se in der Schein-Residenz eines mediatisierten Miniatur-Fürsten. Insbesondere die Gespräche mit der Freundin, der ebenso scharfsinnigen wie neurotischen Prinzessin, lassen Einfühlungsgabe und Güte der musikalisch hochbegabten Julia erkennen. Sie singt mit einem Enthusiasmus, der den Kapellmeister Kreisler zu ihrem Anbeter macht. Zugleich hat sie aber die Geduld, sich mit dem zurückgebliebenen jungen Prinzen zu beschäftigen. Solche Schwesterlichkeit ändert die Konstellation "geistvoller Liebhaber – kongeniale Geliebte – unwürdiger Ehepartner". Als Julia in die Ehe mit dem Prinzen gesteuert wird, nimmt dessen Debilität der Verbindung, so jammervoll sie ist, etwas von ihrem Empörenden. Falls sie zustandekommt – der fragmentarische Charakter des Romans macht dies unsicher – wird Julia zur erbarmenden Mutter Maria. So endet die Julia-Geschichte in der Sublimation einer Figur, in der die Kralle des traumatisierten Autors sich nur noch in dem frustrierenden Schicksal zeigt, das er ihr auferlegt.

Diese Kralle richtet sich aber auch gegen ihn selbst. Die Auseinandersetzung des Autors mit seiner Schreibkunst ist ein anderer vertikaler Text, für den die Namen bedeutsam sind. Ich muss mich darauf beschränken, auf einige Beispiele einzugehen, mit dem Blick nicht auf allgemeine Künstlerproblematik, sondern auf den speziellen Bezug zum Schreiben. Bekanntlich teilen sich die Künstlerfiguren bei Hoffmann meist in zwei auf: einen älteren "Meister" und einen begeisterten, aber leicht zu verwirrenden jungen Adepten. Dieser trägt gewöhnlich einen verbreiteten Namen, wie Ferdinand oder Balthasar. Die Namen der "Meister" dagegen spiegeln jeweils eine Facette der Problematik ihrer Existenz, die oszilliert zwischen dem Magus als Vermittler einer zweiten Welt von unsicherem Status, dem geschickten Mechaniker, dem trickreichen Taschenspieler und dem gottähnlichen Lenker der Geschicke anderer Menschen. Nicht von ungefähr heisst daher einmal ein solcher Meister Professor X.[13]. Das hat nichts zu tun mit dem aus dem 18. Jahrhundert überkommenen und auch von Hoffmann häufig angewandten Abkürzungsverfahren, das einmal Authentizität des Erzählten vortäuschen sollte. Dieser Meister ist eine besonders vielschichtige Persönlichkeit. Als zugleich eitler und ironischer Greis erweist er sich bei der Demonstration der von ihm hergestellten musizierenden "Androïdes"; gleich darauf aber schaut er in tiefem Ernst nach einem "geahneten Jenseits", wobei er rings um sich eine wunderbare Geistermusik entzündet. Zu den beiden bekannten Kompo-

13 In der Erzählung *Die Automate*.

nenten von Hoffmanns Künstlergestalten, der Beherrschung des artistischen Kalküls und der Vermittlung einer zweiten Welt von unsicherem metaphysischem Status, tritt hier sehr markant noch eine dritte: die Fähigkeit, gottähnlich menschliche Geschicke zu lenken. Sie wirkt sich dahin aus, dass einem jungen Mann, der an die Imago einer Unbekannten gebunden ist, die ihn einmal durch ihren Gesang tief berührt hat, diese Imago in der äusseren Realität entzogen wird, wodurch er sie aber innerlich auf immer gewinnt. Das X stellt die Frage nach der Legitimationsinstanz, die zum Schreiben – und zu dessen möglicher Einwirkung auf menschliche Schicksale – berechtigt. Dem ausbleibenden Namen entspricht die bewusst fragmentarische Form dieser Erzählung, die nicht durch einen Abschluss der Handlung eine Antwort vortäuschen will.

Die Gefährlichkeit dessen, der die Macht der Suggestionskraft besitzt, wird besonders deutlich in der Entstellung eines vorgegebenen Namens. Für das berühmte Märchen von *Klein Zaches genannt Zinnober* hat Hoffmann eine Reihe von Namen aus Johann Georg Zimmermanns Buch *Über die Einsamkeit* geschöpft[14]. Er spielt mit den bizarren Namen frühchristlicher Heiliger, die dort angeführt werden: So tauft er etwa zwei Fürsten Paphnutius und Barsanuph, ohne Bezug auf die gleichnamigen Eremiten. Anders ist es, wenn er den in dieser Geschichte waltenden Magier Prosper Alpanus nennt. Zimmermann zitiert Prosper *Alpinus*, einen italienischen Arzt und Botaniker aus dem 17. Jahrhundert[15]. Dass Hoffmann sich über diesen weiter informiert hat, zeigt die reizende Szene aus dem Märchen, in der der Magier und eine Fee sich gegenseitig ihre Zauberkraft durch Kunststücke mit dem Kaffee beweisen, denn Prosper Alpinus war der erste, der den Kaffeebaum beschrieben hat. Warum aber die Veränderung in *Alpanus*? In dieser Form verschmilzt der Name klanglich mit Albanus, und Alban heisst der unheimliche Magnetiseur, der in der gleichnamigen Novelle durch seine Macht über junge Seelen eine ganze Familie zugrunde richtet. Prosper aber ist der Schlüsselname für das Selbstverhältnis des Schreibenden. Hoffmanns ganzes Werk ist durchzogen von Zitaten aus Shakespeares *Sturm*. Der Name Prosperos, dem seine Zauberbücher Macht verleihen, trifft auch auf diesen Magier zu, der die Bilder in seinen vergoldeten Folianten nur zu berühren braucht, damit das Dargestellte lebendig aus den Seiten springt. Prosper Alpanus ist ein freundlicher Mann, der seine Zauberwerkzeuge nur zu einem gu-

14 2 Bde, Frankfurt und Leipzig, 1785.
15 a.a.O., Bd.1, S. 302 f.

ten Zweck gebraucht. Aber er hat in seinem Gesicht "noch ein kleineres Gesichtchen" in einem "gläsernen Gehäuse"[16], und dieses ordnet sich ein in die Reihe der scharfen kleinen Beobachter, deren Legitimation nicht gesichert ist. Prospero und "der Kleine" sind die beiden geheimen Namen, die der Fülle einzelner Meister-Namen zugrunde liegen.

Mit Prospero vergleicht sich ausdrücklich Meister Abraham Liscov im *Kater Murr*, und zwar, als er von jenem Namenstagsfest berichtet, an dem er durch seine mechanischen Kunststücke Julia Maria vor der Heirat mit dem debilen Prinzen retten wollte – ein Versuch, der im Chaos endete. Er musste erfahren, wie seine eigenen Geister ihm "Graus einjagten, und Entsetzen!"[17]. In diesem Roman finden wir eine ausführliche Reflexion über einen Namen, und zwar über den des exzentrischen Musikers Johannes Kreisler. Dieser rühmt den "inneren Gehalt" des Nachnamens, den er sich offenbar selbst gegeben hat. Die Etymologie "kraus" abwehrend, deutet er ihn als Bezug auf die "wunderbaren Kreise [...], in denen sich unser ganzes Sein bewegt, und aus denen wir nicht herauskommen können [...]. In diesen Kreisen kreiselt sich der Kreisler [...]" (F 5/77f.). Gemeint sind damit die Grenzen, welche die einzelne Individualität einschliessen. Die Sehnsucht aus ihnen heraus nennt Kreisler *Ironie* und deren Sohn *Humor*. Dem Bezug auf diesen verdankt sein väterlicher Partner seinen Namen: Er heisst Liscov nach jenem "Humoristen", d.h. Satiriker des 18. Jahrhunderts, dessen mutige Schärfe Hoffmanns Zeitgenossen noch bekannt war. Warum aber Abraham? Namen aus dem Alten Testament sind bei Hoffmann selten, und mit dem Patriarchen hat dieser Meister wenig gemeinsam. Es scheint mir nicht unmöglich, dass Hoffmann hier von einer historisch-literarischen Assoziation geleitet war: Abraham a Sancta Clara. Denn das innerste Leben dieses Meisters ist seine verlorene Gattin Chiara. Und von hier aus fällt ein Licht auf jene schwer zu erfassende Clara im *Sandmann*. Dass Hoffmann beide Frauenfiguren zusammensieht, geht daraus hervor, dass er den Schluss der Erzählung – die ironische Präsentation Claras als bürgerlich zufriedene Frau und Mutter – in den Roman integriert hat, und zwar als evasive Vision Abrahams (F 5/403), der sie gleich wieder verwirft. Das Gemeinsame von Clara und Chiara ist die ungewöhnliche Erkenntniskraft. Stringent weist Clara dem geliebten Nathanael nach, dass der ihn verfolgende Dämon nur der psychischen Realität angehört. Warum kann sie Nathanael so wenig helfen? Einerseits,

16 F 3/591
17 F 5/ 32.

weil er zu tief traumatisiert ist, dann aber auch, weil in der bürgerlichen Personenkonstellation für eine Frau als Analytikerin kein Platz ist. Nathanael kann eine Frau nur als Projektionsfläche ertragen, auf die *er* das Glas richten kann – so muss er dem Automat Olimpia verfallen. In der leicht phantastischen Welt des *Kater Murr* kann sich Clara anders entfalten. Von einem Gaukler erbt Abraham das Zigeunermädchen Chiara, das in einer Art von ekstatischem Zustand auf Fragen Antworten zu geben weiss, die tief in das psychische Leben der Fragenden eindringen. Es findet hier ein ausserordentlicher Emanzipationsprozess statt. Die Gabe intuitiver Erkenntnis fremden psychischen Lebens, vom Gaukler gewaltsam ausgenützt, stellt Chiara freiwillig in den Dienst des geliebten Abraham. Sie intensiviert ihre Gabe so sehr, dass sie selbst einen Fürsten zur Selbsterkenntnis führen und dadurch in die Breite wirken kann. Abrahams Sündenfall ist es, dass er dem Publikum zuliebe die Apparatur beibehält, die ihre Stimme geheimnisvoll aus einer Glaskugel tönen lässt. Dass er die Person Clara versteckt hält, büsst er damit, dass sie ihm entführt werden kann. Nur ihre Stimme tönt noch manchmal aus der Glaskugel und erweckt Hoffnung auf ihre Wiederkehr. Der Bezug auf Hoffmanns Schreibproblematik ist deutlich: Ist es legitim, jene unerhörten Einblicke in die Psyche, die den Kern seines Schreibens ausmachen, durch eine Apparatur aus Phantastischem, Schockierendem, oft Kitschigem hindurch sprechen zu lassen? In bezug auf das Verhältnis von Name und Person bedeutet die Veränderung der Clara in Chiara jedenfalls, dass die Figur zwar durch den Namen festgelegt ist auf ihren erkennenden Blick, aber nur umrisshaft und fluid; sie ist eine Potenz, die sich in verschiedenen Versuchsanordnungen ganz verschieden entfalten kann.

Prospero verbrennt seine Bücher. Das tut auch der Autor Hoffmann in seinen späten Schriften – in welcher Form? In seinem letzten Märchen gibt es keinen Magier mehr, sondern "Meister" ist jetzt "der Kleine", und zwar als Floh. Das jugendliche Pendant des Meisters ist kein enthusiastischer Kunstjünger mehr, sondern ein neurotisch auf seine Kindheit fixierter junger Mann, den sein Name bei aller Besonderheit als exemplarisch ausweist. Sein niederländisch klingender Familienname Tyss lässt sich bei Hoffmann, der in sein Tagebuch so gern griechische Lettern eintrug, auch als τις lesen: ein Jemand, und zwar ein Jemand, der fremd in die Welt gefallen ist als ein Peregrinus, wie sein Vorname lautet. Das ihm vom Floh geschenkte Augenglas, mit dem er die Gedanken der Mitmenschen lesen kann, hilft ihm, sich schliesslich in der Realität zurechtzufinden. Anstatt der mit phantasmatischen Reizen ausgestatteten Verführerin

zu verfallen, wählt er ein ganz der gemeinsamen Lebenswelt der Menschen angehöriges Mädchen, eine kluge junge Handwerkerin. Peregrinus' Verzicht darauf, ihr Inneres durch das Augenglas zu prüfen, bezeichnet auch in Hoffmanns Schreiben den Übergang in ein anderes, sehr verschiedenes Register. Der Name des jungen Mädchens, Röschen Lämmerhirt, scheint auf den ersten Blick die hier versuchte Versöhnung intensiven Gefühls- und Geisteslebens mit der gemeinmenschlichen Realität ironisch zu subvertieren. Aber es handelt sich um die gleichsam schüchterne Einführung einer neuen Komponente, eines nicht mehr nur theatralisch inszenierten Christentums, dessen soziale Seite durch den Nachnamen betont wird. Rosalia aber ist die Heilige, die am Ende der *Elixiere des Teufels* einen spektakulären Märtyrertod erlitt. Der scheinbar bürgerliche Diminutiv bedeutet, dass es jetzt nicht mehr um solchen aus Erotik und metaphysischen Restbeständen gemischten Zauber geht, sondern um die einfache Nächstenliebe, die der kindliche Fremdling zu praktizieren sucht.

Auf eine weit heftigere Weise werden die Zauberbücher in der Erzählung *Die Irrungen* mit ihrer Fortsetzung *Die Geheimnisse* verbrannt. In der Geschichte der griechischen Fürstentochter, die in Berlin nach ihrem Traumgeliebten, einem griechischen Freiheitskämpfer, sucht, hat Hoffmann noch einmal alle seine Kunstmittel zusammengedrängt: von der Geistermusik zum Spiegel, von den fingierten Briefen zur Traumvision – eine Selbstparodie, die ans Selbstgericht grenzt. Der Autor ist in allen Protagonisten präsent. Nicht nur, dass er selbst in die Geschichte eintritt, wobei sein Name zu Hff zusammenschnurrt: Theodor heisst der lächerliche, ebenso eitle wie feige junge Mann, der der Griechin anstelle ihres Helden untergeschoben werden soll. "Der Kleine" wird nun dominant: als ein boshafter Magus, winzig, verwachsen, mit langem Zopf. Sein Name: Schnüspelpold. Der erste Teil des Namens, offenbar aus "schnüffeln" und "lispeln" kontaminiert, kennzeichnet ihn als eine Art Spion. Der zweite Teil reiht ihn jenen meist negativen Typen ein, die durch das Suffix "-bold" geschaffen werden: "Lügenbold", "Trunkenbold". Auch "Kobold" klingt an. Und gerade in der Person, die diesen unheimlichen Namen trägt, muss Hff seinen Doppelgänger erkennen. Er erschrickt vor dessen "scharfe[m], leuchtende[m] Blick, der ja in der Tat auch der seine ist. – "Ich bin dein Gott, der dein Innerstes durchschaut [...]" sprach der geisterkundige Major im *Magnetiseur* zu seinem Schüler. Dass die griechische Fürstin ihn in einem Gedicht als einen Magus *ohne* Teufelskünste anredet, erfreut den Autor Hff überaus. Doch er besinnt sich: der "psychische Konsens" zwischen ihm und ihr verdankt sich ja ihrem Ursprung in

seinem Traum (F 5/524). Inwieweit hat eine geliebte Person überhaupt Anteil an der Aussenwelt? Die Griechin, Projektion der Wünsche männlicher Figuren, die alle Erscheinungsformen des Autors sind, kann keinen eigenen Namen erhalten. Hff schreibt: "Da aber aus ferneren Entwicklungen der Art, der Gedanke des Selbst in zweideutige Konfusion geraten könnte, so ist davon abzubrechen" (F 5/525).

3. Implizit, diskret und radikal hat Fontane die Frage nach der Existenz eines abgrenzbaren Selbst mittels seiner Namengebung weiterverfolgt – freilich ohne dass ihm die Poetik des sogenannten Realismus eine direkte Einbeziehung eigener Schreibproblematik erlaubte. Ansatzpunkt seines Umgangs mit Namen ist durchaus noch die zeitgenössische Vorstellung von der kohärenten und singulären Person. In seinem ersten Roman *Vor dem Sturm* lässt er eine Runde junger Dichter über die Eigenart der altdänischen Historie diskutieren, Könige nicht durch Zahlen, sondern durch Beinamen zu bezeichnen. Es geht um den Zauber von Namen wie Thyra Danebod oder Sigurd Ring: Sie eröffnen eine "wundervolle Nordlandswelt, mit klippenumstellten Buchten, und vor ihnen ausgebreitet das blaue Meer und hundert weissgebauschte Segel am Horizont" (A 2/122). Als jemand diese suggestive Wirkung auf den Zauber des fremden Klanges zurückführt, wird ihm entgegnet, die tiefere Wurzel sei die "Begabung [...], Menschen, Erscheinungen, ja ganze Epochen in einem einzigen Beiwort zu charakterisieren". Vorausgesetzt wird also, dass es ein "Wesen" der Phänomene gibt, das im Namen erfasst werden kann.

Welche Bedeutung Fontane der Findung des adaequaten Namens zumass und wieviel schwieriger die Versöhnung von Zeichenfunktion und Mimesis geworden war, zeigen uns die vielen Fragmente und die Vorarbeiten zu den Romanen. "Es muss ein Name sein mit dessen Hilfe sie von etwas ganz Unglaublichem abstammen und was bis auf das Jahr 900 (Nordmark) etc. zurückgeht"[18]. Das notierte sich Fontane beim Entwurf eines märkischen Familienromans, der die ideologischen Probleme der Reaktionszeit einschliesslich des Antisemitismus behandeln sollte. Diesen Namen fand er schliesslich in dem tieremblematischen "Storch von Adebar". Das Personenverzeichnis zu diesem geplanten Werk zeigt die Spannweite der Fontaneschen Namensskala. Zum Freiherrn Storch von Adebar gesellt sich

18 *Storch v. Adebar,* in: *Fragmente und frühe Erzählungen. Nachträge. Sämtliche Werke* (Nymphenburger Ausgabe), Bd.XXIV, hg. von Rainer Bachmann und Peter Bramböck, München, 1975, S. 869.

Cesarine, geborene Gräfin Trebia von Trebiatinski. Sie, deren Vorname ihre Herrschsucht anzeigt, vertritt besonders starr das konservative, pietistische Preussentum, obwohl oder weil ihre Familie erst spät aus Italien über Polen nach Preussen gelangt ist. Der Sohn Dagobert heiratet eine Freiin Rebecca von Eichroeder, für die naheliegenderweise auch die Namen Sarah und Rahel erwogen werden. Wenn sich unter den übrigen Personen ein Pastor Mack und ein Rechtsanwalt Neigebauer befinden, so entspricht das durchaus dem mimetischen Prinzip. Zwei Nachbarn aber heissen in allem Ernst Attinghaus und Rudenz, zwei Leutnants gar Archembauld L'Homme de Bonneville und Athelstan Gneomor von Vierzehnheiligen. Hier bricht sich eine Spielfreude Bahn, die zum Teil sicher spontan, zum Teil aber auch gesellschaftskritisch motiviert ist. Storch ist von den Hausnamen her als Name eines Adelsgeschlechts denkbar. Der Anspruch der Familie auf uralte Herkunft aber treibt das Bild des Vogels mit seiner Konnotation des Steifen, Hochmütigen hervor, und so muss sich der Freiherr auch über einen Spottartikel ärgern, der die Familie auf ein urzeitliches Vogelpaar zurückführt. Warum aber die komisch wirkende Verdopplung des Namens durch den volkstümlichen Übernamen des Storchs, Adebar? Dieser Name bedeutet ursprünglich "Glücksbringer" und tritt somit in Kontrast zur gegenwärtigen Situation der Familie, ihrer unechten politischen und religiösen Haltung, ihrem finanziellen Niedergang. Wenn der weltanschaulich verunsicherte Freiherr den Namen des königlichsten Vogels trägt, Adolar, so ist dies nur als ironische Umkehrung zu verstehen (ebenso wie bei dem abgetakelten Sänger Adolar Krola [Kroll = König], der die Parties des reichen Fabrikanten Treibel ziert). Auf der Folie solcher Versuche werden die Wahl des Namens Pogge von Poggenpuhl (Frosch vom Froschteich) für die in einem ausgeführten Roman so positiv dargestellte Familie und Fontanes Stolz auf diese Namenfindung erst einsichtig. Denn die Poggenpuhls, benannt nach so bescheidenen Tieren, Opfern der Störche, stellen ein Gegenbild adligen Verhaltens dar: als völlig Verarmte bewahren sie eine innerlich vornehme Gesinnung.

Damit ist jedoch die Semantik des Namens Storch noch nicht erschöpft. Er gehört in das Netz des wiederkehrenden Storchenmotivs, das ausser der politischen Bedeutung noch andere Signifikate hat, so das des Vermittlers zwischen Heimat und Fremde. Diese Storchzeichen sind wiederum Teile eines grösseren Netzes, das aus Vogelzeichen gebildet wird[19].

19 Zu diesem Netz vgl. den Aufsatz der Verfasserin: "Storch, Sperling, Kakadu: eine Fingerübung zu Fontanes schwebenden Motiven", in: *Verbergendes Enthüllen, Fest-*

Für Fontanes poetisches Verfahren ist wichtig, dass Namen und visuelle Zeichen austauschbar sind. Der Name Storch bewegt sich auf der gleichen Ebene wie die vielen lebendigen Störche, die bei ihm in Klosterruinen hausen. Noch zwei andere typische Verfahren treten aus den Entwürfen hervor. Einerseits gibt es eine gewisse Überdeutlichkeit der redenden Namen, die manchmal fragen lässt, ob sich hinter der Evidenz nicht anderes versteckt. Zum andern neigt Fontane dazu, Namen, die er aus der aussertextuellen Realität geschöpft hat, auf eine zunächst schockierend äusserliche Weise mittels geringfügiger Änderungen in den Text zu integrieren. So wird im Entwurf zum grossen Berliner Gesellschaftsroman *Allerlei Glück* Fontanes früherer Chef, der Apotheker Rose, schlichtweg in einen "Brose" verwandelt. Aber ebenso wie das Austauschverhältnis zwischen Namen und Bildzeichen stellt dieses Verfahren ein Analogon zur Wirkungsweise des Unbewussten dar und weist so auf eine Szission von Namen und – manifester – Person, welche das poetische Streben nach Wesensrepräsentanz unterläuft.

Von dieser lässt Fontane indes seine Figuren überzeugt sein. Verschiedene Personen im *Stechlin* ziehen aus dem Namen Melusine gleich Schlüsse auf seine Trägerin. "Ja, Schwester, du hast gut reden. So sicher wie du wohnt eben nicht jeder. Adelheid! das ist ein Name, der passt immer. Und im Kirchenbuche [...] steht sogar Adelheide" (A 8/292 f.). Die Romane fliessen über von solchen Reflexionen über Namen. Allein im *Stechlin* sind es so viele – darunter die Behauptung des Hauptmanns Czako, von dem gleichnamigen Filzhut abzustammen, und die Suche der mit einem Förster verheirateten Prinzessin nach extravaganten Namen für ihre Kinder –, dass ich nur die aufschlussreichsten herausgreifen kann. Gleich zu Anfang wirft der Protagonist, der alte Dubslav von Stechlin, seinem Vater vor, ihm einen pommerschen Vornamen gegeben zu haben. Ein "Märkischer" müsse Joachim oder Woldemar heissen. Kaum hätte ein Joachim von Stechlin jene Aura gewonnen, die Dubslav bis heute zum Freund aller Leser gemacht hat. Ohne dass sich der Leser dessen klar bewusst wird, weist ihn der slavische Name schon auf jene Elemente im alten Stechlin hin, die zum "Märkischen" im Sinne des preussischen Adligen querstehen. Die slavische Komponente der Mark hat Fontane oft beschäftigt; in einem detaillierten Aufsatz über *Die Wenden in der Mark*[20] wird er den Vorzügen der älteren

schrift für Martin Stern, hg. von Wolfram Malte Fues und Wolfram Mauser, Würzburg, 1995, S. 251-264.

20 *Wanderungen durch die Mark Brandenburg, 3. Teil, Havelland*, hg. von Gotthard Erler und Rudolf Mingau, Berlin, 1991, S. 13-36.

Einwohner des Landes sehr gerecht. In *Vor dem Sturm* suchen sich zwei Liebhaber der Vorgeschichte gegenseitig von der Präponderanz der slavischen oder der germanischen Urbevölkerung zu überzeugen. Im *Stechlin* wird dieses Thema nicht manifest behandelt; das "Wendische" ist aber heimlich gegenwärtig, indem es die Zeichen für das Unheimlich-Archaische bestimmter Personen liefert. So stammt jene sehr preussische Adelheid, die imperatorische Domina eines Damenstifts, von einer Familie Radegast ab – Radegast aber ist der Name eines Wendengottes. Zu dieser Erscheinungsform des Wendischen bietet der Name des gütigen, nachdenklichen Dubslav ein Gegengewicht. Die Bedeutung des untypischen Namens geht aber über die Repräsentanz des Slavischen hinaus. Was den alten Stechlin auszeichnet – seine Ideologieferne, seine Toleranz, seine Selbstironie –: für all dies ist der Riss in seinem Namen gleichsam die Pforte.

Solche Namengebung bleibt aber immer noch im Umkreis determinierender Charakterisierung. Schwer greifbar dagegen ist der Zusammenhang von Namen und Person bei einer der unheimlichsten Personen im Buch, dem Lehrer Krippenstapel. Das Merkwürdige dieses Namens wird ausdrücklich thematisiert. Er "heisst Krippenstapel, was allein schon was sagen will" (A 8/55), erklärt Dubslav seinen Gästen. Eine Deutung des Namens wird aber nicht gegeben. Geschildert wird Krippenstapel als energischer Schulmeister und Erforscher der Lokalhistorie, tüchtig und treu. Aber ganz unmotiviert wird er einmal als eine Art Vision evoziert, wie er einsam eine Wiese mäht – ein Sensenmann. Dieses Todeszeichen weist nicht nur auf Dubslavs Tod voraus – der ja im manifesten Text ganz offen vorbereitet wird –, sondern offenbar zeigt der Todesbote den Untergang der preussischen Welt an, die er als Schulmeister selbst so kräftig vertritt – ein Perspektive, die Fontane nur in einem Subtext andeuten durfte. Auch den Zeitgenossen erscheint der Name als wunderlich – und es ist diese Fremdheit, in dem zumindest ein Teil seiner Bedeutung liegt. Im Gegenzug zum Prinzip konzentrierter Charakterisierung von "Wesen" gibt es einen Riss zwischen Person und Zeichenfunktion, der sich fortsetzt als Riss zwischen Person und Namen. Doch ist die Sachlage noch komplizierter. Person und Todeszeichen sind vielleicht vermittelt in einer tieferen Schicht der Person. Denn der treuherzige Pädagoge ist auch ein konkreter Todesbringer. Unter Berufung auf die Naturgesetzlichkeit füttert er die Spinnen mit Fliegen. Am Schluss des Romans wird mit der für Fontane so charakteristischen Betonung von scheinbar realitätsmimetischem Detail Krippenstapels Adamsapfel hervorgehoben. Der todverfallene und tötende Mensch – diese in

jeder singulären Individualität verborgene Grundschicht scheint aus der erschreckenden Fremdheit von Krippenstapels Namen zu sprechen.

Dass die manifeste Erörterung von Namen geradezu über solche beängstigenden Perspektiven hinwegtäuschen kann, zeigt eine Stelle aus *Cécile*. "Ja, dergleichen ist mehr als Spielerei, die Namen haben eine Bedeutung" (A 4/375), sagt zur Protagonistin ihr künftiger Liebhaber, indem er den Namen seiner Schwester, Clothilde, als Inbegriff des Soliden rühmt. Die wahre Funktion dieses Namens wird aber an ganz anderer Stelle deutlich: wenn er die Schwester mit der familiären Abkürzung Clotho anredet. Denn diese Schwester ist die Parze, die für ihn und die Geliebte den Unheilsfaden spinnt: von ihr erfährt er Céciles Vorgeschichte, die einer zweifachen Fürstengeliebten, und diese Kenntnis lässt seine Verehrung in ein possessives Begehren umschlagen, das beide in den Tod führt. Ihre Vergangenheit und ihre bleibende Koketterie reihen Cécile in einen der "vertikalen" Texte ein, den ich nachzeichnen möchte, ehe ich abschliessend das "horizontale" Namensnetz in *Effi Briest* untersuche. Cécile erschrickt, als ihr Verehrer sich gegen die von faunischen alten Fürsten angelegten Schönheitsgalerien ereifert. Er spricht von einer "Galerie von Magdalenen" (A 4/340). Wie die Stelle zeigt, war "Magdalene" bereits zum Begriff geworden[21]. Doch hat es eine speziellere Bedeutung, wenn für bestimmte Frauenfiguren der Name selbst gewählt wird. Das Bild der Maria Magdalena hat bekanntlich ein Doppelgesicht, da die Tradition die Frau aus Magdala, die Begleiterin Jesu, die Kreuzigung und Auferstehung Jesu miterlebte, mit der Sünderin identifizierte, die seine Füsse salbte. Die Vermischung des Religiösen mit dem Erotischen gab ihr offenbar im ausgehenden 19. Jahrhundert besondere Aktualität. Zu seinem Geburtstag im Jahre 1882 erhielt Richard Wagner von Judith Gautier ein Sonett mit eigenhändiger Illustration – *Adoremus* überschrieben –, in dem sie die Verehrung für den gottgleichen Künstler mit der der Magdalena für Christus parallelisiert[22]. Fontane dagegen hat die Spannung zwischen dem Marien- und dem Magdalenen-Anteil der Heiligenfigur in einer Art Progression bearbeitet. In *Vor dem Sturm* tragen die Frauen, die zum Typus der Magdalena gehören, nicht diese Namen, weder die temperamentvolle Ehebrecherin, die mit ihrem Geliebten entflieht, noch ihre Tochter, welche solche Flucht mit dem vom Vater verbo-

21 In diesem Sinne gebraucht ihn Fontane auch im vielzitierten Brief an Colmar Grünhagen vom 10.10.1895.

22 *Lettres à Judith Gautier par Richard et Cosima Wagner*, éd. par Léon Guichard, Paris, 1964, p. 353 f.

tenen Bewerber wiederholt. Dennoch ist die Magdalenen-Imago gegenwärtig. Als der von Gattin und Tochter verlassene alte Edelmann in eine Dorfkirche tritt, erblickt er ein Kreuzigungsbild. "[...] nur eine Magdalena lag auf den Knien und hielt das Kreuz umfasst.Es war ein hässliches Bild [...] am hässlichsten die Magdalena.[...] Der Ausdruck sinnlich und roh" (A 2 /213 f.). Der Verlassene muss geradezu Schutz suchen vor dem Bild. Zugleich wird aber im Roman ein Ansatz zur Lösung des Magdalenen-Problems eingeführt. Zwei Frauen erhalten diesen Namen, die durchaus keine Sünderinnen sind: Madeleine, die tote Gutsherrin, deren Andenken Heiterkeit und Güte ausstrahlt, und die hübsche Dienerin Maline. Fontane, nicht ahnend, welche Diskussionen dieser Name im Anschluss an Ingeborg Bachmanns Roman *Malina* noch hervorrufen würde, wendet auf dies junge Mädchen auch die ihm aus der Mischsprache des Oderbruchs vertraute slavische Bedeutung *Himbeere* an, welche Frucht bei ihm als erotisches Symbol eine grosse Rolle spielt[23]. Hier klingt das Thema der "Natürlichkeit" an, das dem Zeugen des ausgehenden 19. Jahrhunderts so wichtig wird. Es entsteht in diesem Roman eine Dreierkonstellation: die hässliche Sünderin Magdalena – die lebensfreudige Magdalena – und die reine Maria, repräsentiert durch das so benannte junge Mädchen, das durch sein traumhaftes Phantasieleben fast verklärt ist. Diese Konstellation stellt gleichsam eine ungelöste Aufgabe dar, deren Lösung einige Jahre später im Roman *Irrungen Wirrungen* gefunden wird.

Dass dessen Protagonistin Magdalene heisst, erfährt der Leser erst in der zweiten Hälfte des Buchs, leicht erstaunt, weil die bis dahin gebrauchte Kurzform Lene meist von Helene abgeleitet wird. Nachdem die Näherin Lene sich von ihrem Freund, dem Leutnant Botho, gelöst hat, weil dieser die ihm aufgezwungene Konventionsehe eingehen muss, erhält sie eine anonyme Sendung mit der Vermählungsanzeige, adressiert an Fräulein Magdalene Nimptsch. Dieser volle Name kehrt nur einmal wieder, am Ende des Buches, als Bothos junge Frau auf Lenes eigene Heiratsanzeige stösst: "Es ist doch zu komisch, was es für Namen gibt!" (A 5/165). Lene ist schon im manifesten Text eine eindrucksvolle junge Frau, Repräsentantin einer neuen Frauengeneration, die an der eigenen Arbeit ihren Halt hat. Doch ihre Person wird durch die Konnotationen des Namens ungemein vertieft. Man hat bemerkt, dass dieser, zusammen mit dem Ort der Begegnung der Liebenden, Stralau, an den Namen Niembsch von Strehlenau anklingt, den Namen eines Dichters also, den

23 Vgl. zu dieser Symbolik den *Malina*-Aufsatz von Kaja Antonowicz in diesem Heft.

Fontane sehr verehrte. Durch diesen Namen wird eine tiefere Dimension Lenes angedeutet, eine Intensität des Gefühls, die auf den Geliebten auch nach der Trennung einen fast magischen Zwang ausübt. Mit dem Namen Nimptsch ist Lene jedoch nicht geboren. Es ist der Name ihrer Adoptivmutter, der freundlichen alten Frau, die stets an ihrem Herdfeuer sitzend evoziert wird. Warum kann Lene nicht deren leibliche Tochter sein? Nachrichten über ihre Herkunft werden absichtlich ausgespart. Aber auf eine scheinbar funktionslose Weise unterhalten sich Bothos Kameraden über den Fortbestand der "Zirkusaristokratie" durch Adoption. Es ist sehr gut denkbar, dass hier ein Wink für Lenes Abkunft gegeben wird. Das Kind der Fahrenden – das ist ein Motiv, das Fontane mehrfach beschäftigt hat. Eben jene schöne, poesievolle und demütige Marie aus *Vor dem Sturm* ist ein Adoptivkind wie Lene, die Tochter eines zugrundegegangenen, aber feinen und klugen Taschenspielers. Auf der manifesten Textebene wird in der Gestaltung ihres freien Liebesverhältnisses zu Botho, das weder aus materiellen Interessen entspringt noch aus purer Sexualität, sondern aus Zuneigung zu Bothos Person, das Bild der Magdalena gleichsam gereinigt. Das Marien-Element wird dieser neuen Maria Magdalena integriert einerseits durch die Parallele zu jener Marie, vor allem aber durch die hingebende Liebe, mit der sie die alte Frau Nimptsch umgibt und die umsomehr hervortritt, als sie nicht der leiblichen Mutter gilt.

Agnes Sorel wird Lene bei einem Spiel genannt, in dem die jungen Offiziere ihre illegitimen Gefährtinnen mit Namen aus der *Jungfrau von Orléans* belegen – Agnes, und keineswegs Johanna. Denn diesem Namen gilt eine eigene Geschichte. Er musste für einen Autor besonders prägnant sein, der sich so sehr für die *pucelle* interessierte, dass er, um ihren Geburtsort zu besuchen, sich mitten im Krieg in feindliches Gebiet wagte und prompt als Spion verhaftet wurde. Zu dieser Assoziation treten sicher bei der Beliebtheit des Namens zu Fontanes Zeit mancherlei private. Nicht nur Bismarcks Gattin hiess Johanna, sondern auch eine enge Freundin von Emilie Fontane, Frau Treutler. Die erste Johanna, die in Fontanes Romanen Bedeutung gewinnt, ist eine Anti-Heroine. Der junge Lewin v. Vitzewitz, einer der Protagonisten von *Vor dem Sturm*, wird fasziniert vom efeuumrankten Grab einer Johanna Susemihl, die, von einem napoleonischen Soldaten verführt, zusammen mit ihrem unehelichen Kind starb. Für Lewin wird sie zur Identifikationsfigur, als ihn die Flucht seiner Geliebten mit seinem Rivalen in Verzweiflung stürzt. Eine sehr merkwürdige Identifikation für einen märkischen Junker – und hier könnte sich der Name als Schlüssel erweisen. Der slavische Name "Susomil"

bedeutet vielleicht "Liebe zur Fremde"[24], und diese Liebe, der Johanna auf unheilvolle Weise verfiel, übt Lewin auf einer humanen Ebene aus: er hält sich fern von dem in seiner Umgebung um sich greifenden Franzosenhass und sucht den elend aus Russland Heimkehrenden zu helfen. Der Name Johanna und das Motiv Kirchhof bleiben fortan verbunden. Die junge Halbweltdame, die in *Irrungen Wirrungen* den Übernamen Johanna erhalten hat, will durchaus einen Kirchhof besuchen, und während der katastrophischen Wiedersehensszene zwischen Effi Briest und ihrer Tochter wartet die Dienerin Johanna an einem Platz, der die gleiche Efeu-Szenerie aufweist wie das Grab der Johanna Susemihl.

Freilich sticht die Individualität dieser Johanna sehr von der Johanna Susemihls ab. Das Hausmädchen der Familie Innstetten ist eine stattliche Erscheinung, selbstbewusst und gegenüber Männern reserviert. Das Motiv des unehelichen Kindes bleibt mit ihr verbunden, aber in einem charakteristischen Verfahren des Autors wird es verschoben auf ihre Kollegin Roswitha, eine warmherzige, gutmütige Person, die Effi auf einem Kirchhof kennenlernt. An deren Namen ist vor allem sein katholischer Charakter wichtig, denn der "alte Glaube", den Effi selbst nicht teilt, gewährt der an der Seite eines ungeliebten Mannes in die Fremde Verschlagenen eine Art Schutz. Johanna dagegen hat eine unheimliche Komponente; darauf ist gleich zurückzukommen. Zunächst sei aber das Verfahren der *Verschiebung* festgehalten. Etwas Ähnliches geschieht auch in *Cécile*: die hexenhaften Züge der Protagonistin werden nicht durch ihren eigenen Namen signalisiert, sondern durch den der befreundeten Malerin, die gerade nicht hexenhaft ist. Das Signal löst sich vom Träger ab und steht gleichsam frei im Raum.

Effi Briest ist die Geschichte des vergeblichen Versuchs, einem aufgedrungenen Namen gerecht zu werden. Auf ihrem Grabstein will Effi ihren alten Namen haben: "[...] ich habe dem andern keine Ehre ge-

24 Diese Erklärung liefert Bahlow (Anm. 9). Der Freundlichkeit der Abteilung für Deutsch-Slavische Namenforschung an der Universität Leipzig verdanke ich ausführliche Auskünfte, die ich hier verkürzt wiedergebe: "Susemihl" ist ein eingedeutschter Name, dessen zweites Glied sich auf das altslavische *$*mihl_b$* (= lieb, teuer) zurückführen lässt. Der erste Teil des Namens *kann* aus cuzy/cudzy (= fremd) entstanden sein; möglich sind aber auch die Herleitungen aus *sŭlei (= besser, mächtiger, stärker), aus *sŭs- (= trockenes Land) oder sused (= Nachbar). Ob Fontane der Bedeutung des Namens nachgegangen ist, steht natürlich dahin; bei seinem Interesse für Namen einerseits und die wendische Welt andererseits ist es aber nicht unwahrscheinlich.

macht" (A 7/296). Auf die Suche nach den Namen für die Protagonisten hat der Autor besonders viel Mühe verwandt[25]. Auffallend ist, dass er einen Namen, welcher in der Art von Melusine den Bezug zu den Elementen, die mythologische Komponente der Figur angedeutet hätte, zurückgenommen hat: Betty von Ottersund. Er zog es vor, das realitätsmimetische Moment zu betonen, und wählte den Namen eines bekannten märkischen Geschlechts. Auf dieser Folie tritt das Fremdartige des Namens, den der Autor nach mehreren Ansätzen für Effis Gatten fand, besonders hervor. Vor- und Nachnamen des Barons kommen Effis Freundinnen gleichermassen komisch vor. Der alte Briest macht sich die Lautanklänge Geert-Gerte und Effi-Efeu zunutze, um in seine Verlobungsrede den Topos von der weiblichen Pflanze, die sich um den männlichen Baumstamm ranken soll, einzuflechten. Die Aufmerksamkeit, die so auf Innstettens Namen gelenkt wird, gilt dessen Schlüsselfunktion für die Tiefendimension der Romanfigur. Denn unter der manifesten Gesellschaftsproblematik, die Konventionsehe, Karrierismus und Ehrenkult zur Debatte stellt, spielt sich ein ebenso epochentypisches Psychodrama ab. Innstetten hat als junger Offizier Effis Mutter geliebt, die aber unter dem Zwang der Umstände den bereits etablierten Gutsbesitzer Briest vorgezogen hat. Das wird im Roman in aller Offenheit thematisiert; in den Subtext verbannt wird aber das Fortleben der seelischen Bindung zwischen Innstetten und Effis Mutter, die darum bei aller Liebe ihrem Kind gegenüber jene ambivalente Haltung einnimmt, die dann zu ihrer Härte beim Bekanntwerden von Effis Ehebruch führt. Diesen Subtext eröffnet Innstettens Name. Warum die niederdeutsch-niederländische Form Geert statt des geläufigen Gerhard? Nirgends wird gesagt, dass Innstetten aus jenen Gegenden stamme. Fontane kannte aber sicher einen berühmten Geert: Geert Geerts ist der Geburtsname des Erasmus von Rotterdam. Wie im Falle des Erasmus Spikher beleuchtet der Vorname die Person: Innstetten war "eigentlich [...] ein Zärtlichkeitsmensch und unterm Liebesstern geboren [...]" (A 7/123). Diese seine Natur hat die Enttäuschung durch Effis Mutter abgetötet. "[...] das Leben hat er sich nicht genommen. Aber ein bisschen war es doch so was" (A 7/13), heisst es über dies Trauma. Seither ist Innstetten ein lebendig Toter, und daher trägt er den Namen einer Familie, die nicht mehr zu existieren scheint. Der Name ist realen Ortsnamen nachgebildet, aber sein Geheimnis ist der Anklang an eine Konjunktion der Fontane so gut vertrauten englischen Sprache: *instead of.* Unter diesem Zeichen steht

25 Vgl. dazu den Kommentar in A 7/516 ff.

sein erstorbenes Leben: Effi statt ihrer Mutter, Karriere statt einer innerlich erfüllenden Tätigkeit. Innstetten, wie er im Buch auftritt, ist nur ein Stellvertreter der Persönlichkeit, die er hätte sein können. Insofern ist sein zu seinem sonstigen Denken so gar nicht passender Geisterglaube eine logische Folge seiner Erfahrung vom Weiterleben des Toten und der Toten. Der tote Chinese, der im Hause des falschen Ehepaars spukt, ein Mann, dem gleichfalls die Geliebte durch eine Konventionsheirat entrissen wurde, ist die Figuration von Innstettens eigenem toten Leben.

Hier nun kommt die Johanna-Geschichte ins Spiel. Effis künftiger Liebhaber sucht sie an ihrem Gatten irrezumachen, indem er ihr erzählt, wie dieser sich in der gemeinsamen Militärzeit durch Spukgeschichten, die er erlebt habe, interessant machen wollte. Spuk erlebte er vor allen Dingen, als er im Bischofspalast von Beauvais einquartiert war: im Hause jenes Bischofs, der Jeanne d'Arc zum Tode verurteilte. Das Hausmädchen Johanna aber ist es, das den Glauben an die Realität des für Effi so beängstigenden Chinesen-Gespenstes stärkt. Nicht nur, dass sie immer wieder davon spricht – als Effi nach dem Ende der Beziehung zu ihrem Liebhaber in Berlin ein neues Leben beginnen will, trägt Johanna das Gespenst in dieses hinein, in Gestalt des Chinesen-Bildchens, das sie aus dem Spukhaus mitgenommen hat. Auf der manifesten Ebene ist sie, wie ihre Kollegin erkennt, in Innstetten verliebt – im Subtext hält sie, da sie Frau von Briest physisch ähnelt, die Erinnerung an jene wach. Eben darum wird sie Innstetten, der ihr anfangs besonderes Vertrauen entgegenbringt, nach der Katastrophe zum Ekel. Noch in einer anderen Namenskombination aber bezeugt sich das Psychodrama im Subtext: Effis und Innstettens Kind, im Ehebruch gezeugt wie der Knabe in den *Wahlverwandtschaften,* erhält den Namen Annie – das Anagramm des Namens, den die verlorene Geliebte des Chinesen trug.

Warum aber kann Fontane, unerschrocken im Kampf gegen zeitgenössische Heuchelei, dieses Psychodrama nicht deutlicher darstellen? Einerseits vielleicht infolge seiner Angst vor dem Aussprechen intimer Gefühle – *seiner* Form der Angst vor der Hybris des allzu scharf blickenden Autors –, vor allem aber wohl wegen der politischen Implikationen des scheinbar so privaten Themas. Luise heisst Effis Mutter, eine Nachbenennung nach der in Preussen hochverehrten Königin aus der Zeit der Freiheitskriege. Im Falle einer anderen Frauengestalt, der pietistischen Gräfin in *Unwiederbringlich*, hat man zeigen können, wie die dort dargestellte Ehetragödie aufs engste mit der politischen Problematik der Reak-

tionszeit verschlungen ist[26]. Die in den letzten Jahren sehr scharf gewordene politische Kritik Fontanes darf sich noch weit weniger direkt aussprechen als die an der geltenden Sexualmoral. Als Schuldige am Tod von Innstettens Seele und am Tod ihrer Tochter erhält Luise, die Figuration Preussens, eine fundamentale Unheils-Konnotation, die vielleicht ebenso schwer wiegt wie die manifeste Kritik am Bismarckstaat.

Vielfach hat sich bei Fontane – wie bei Hoffmann – die Sphäre des unterdrückten psychischen Lebens als Brücke zwischen dem Namen und der Person erwiesen. Einige Verfahren – die gewollte Fremdheit des Namens, die Verschiebung – wiesen aber noch in eine andere Richtung. An manchen Stellen ist die Namengebung allegorisch im Sinne einer arbiträren Beziehung zwischen dem Zeichen und dem Bezeichneten. So hat man oft auf die Beziehung hingewiesen, die durch den Namen zwischen Effis harmlos-kindlicher Freundin Hertha und dem Herthasee auf Rügen hergestellt wird, der Kultstätte einer – in der Perspektive des Romans – düsteren Mutter- und Todesgöttin, welche die Ehebrecherin Effi mit Angst und Schauder erfüllt. Aber auch der Name Hulda hat trotz seiner freundlichen Wurzel "hold" gefährliche Konnotationen: die so benannte germanische Geisterfrau kann auch zürnen, ebenso wie Perchta – Bertha[27]. Wenn Hertha, ihre Schwester Bertha und Hulda ihr berühmtes "Effi komm!" rufen, meint das nicht nur die Forderung nach Rückkehr in die Kinderwelt. Es ist der Ruf einer archaischen Göttin, gegen die Effi sich schuldig-unschuldig vergehen wird.

4. Inwiefern können Namen bei den beiden Autoren als Schlüssel gelten? Erstens eröffnen sie einen Zugang zu rätselhaften Figuren wie der umstrittenen Clara und dem verkannten Innstetten, aber auch zu grotesk wirkenden Figuren wie den Erscheinungsformen des "Kleinen" bei Hoffmann. Oft führt der Zugang, jenseits einfacher Kennzeichnung von "Wesen", über die verborgenen Tiefenschichten der Person. Zweitens spricht das Verhältnis zwischen Namen und Figur von der Konzeption der Personalität bei den Autoren. Wo Typen entworfen werden, wie die "Mei-

26 Michael Masanetz, "Awer de Floth, de is dull!" und "In Splitter fällt der Erdenball / Einst gleich dem Glück von Edenhall". Fontanes *Unwiederbringlich* – das Weltuntergangsspiel eines postmodernen Realisten", in *Fontane Blätter*, 52, 1993, S. 68-90 und 56, 1993, S. 80-101.

27 Vgl. Jacob Grimm, *Deutsche Mythologie*, 1. Bd., Reprint Frankfurt/Berlin, 1981, S. 207-234, Cap. XIII, *Göttinnen* (siehe *Nirdu, Holda, Perahta*).

ster" bei Hoffmann oder die verführt-verführenden Frauen bei Fontane, werden deren Facetten durch die wechselnden Namen herausgearbeitet. So entstehen durch die Einzelwerke hindurch gleichsam komplexe Personen, die unter verschiedenen Bedingungen verschiedene Entfaltungsmöglichkeiten zeigen. Das ist nur möglich, weil es bei Hoffmann und bei Fontane, quer zur Vorstellung von der Kohärenz und Singularität der Person, eine andere gibt, welche die Person als offen und virtuell sieht, als einen aus bestimmten Anlagen gebildeten fluiden Umriss. Ingeborg Bachmann hebt in ihrem Essay *Vom Umgang mit Namen*[28] diese zweite Konzeption als eine spezifisch moderne, die sie an Faulkners Namengebung exemplifiziert, von der traditionellen ab, in der kohärente Charaktere durch Namen festgelegt werden konnten. Hoffmann und Fontane zeigen, dass es diese "moderne" Konzeption schon im 19. Jahrhundert gibt. Der Riss zwischen Namen und Person kann schon bei ihnen so weit gehen, dass die symbolische Bedeutung des Namens sich von seinem Träger völlig ablöst und Sachverhalte jenseits dieses Trägers bezeichnet. Erhärtet sich so der Verdacht, dass die Vorstellung von der kohärenten und singulären Person niemals mehr war als ein Konstrukt? Dies, so glaube ich, gilt nur, wenn dazu die Vorstellung vom Selbstbewusstsein dieser Person und von einem ihr innewohnenden determinierenden Telos gehört. Jener Riss bezeichnet ja nur eine partielle Tendenz. Leitend ist bei Hoffmann und bei Fontane, so scheint mir, das Bild der komplexen und widerspruchsvollen, aber letztlich noch zusammenhängenden Person.

Erstaunlich fest und dauerhaft aber ist das Netz der Zeichen, das bei beiden Autoren das Schreiben generiert. Dass die Namen aufmerksam machen auf diese Netze und auf die Tatsache, dass ausser den in sich geschlossenen Texten auch unabgeschlossene entstehen, welche jene transzendieren, das scheint mir der dritte und wichtigste Schlüssel zu sein[29].

28 *Werke,* hg. von Christine Koschel u.a., Bd. IV, München, 1978, S. 238-254.

29 Die hier skizzierten Verfahrensweisen Fontanes werden ausführlicher untersucht im Aufsatz der Verfasserin: "Adam Krippenstapel und Cäcilia Hexel. Namengebung bei Fontane" (erscheint in: *Fontane Blätter*, 1996).

Résumé

L'acte de nommer est étroitement lié à la conception de la personnalité. Cette relation devient très complexe dans la mesure où, dans la vie et dans la littérature, le choix des noms s'est individualisé. Hoffmann et Fontane ont en commun qu'ils donnent souvent le même nom à des personnages différents. Cela exige, de la part du lecteur, une double perspective: il y a, d'un côté, la fonction des noms à l'intérieur d'un texte; de l'autre côté, les noms récurrents signalent l'existence de textes "traversants". L'analyse dans les deux sens nous permet une meilleure compréhension de certains personnages en nous ouvrant un accès à leurs dimensions cachées. Elle nous montre les personnages littéraires du XIXe siècle déjà en route vers la déconstruction du concept de la personnalité singulière et cohérente. De plus, elle révèle un réseau de signes étonnamment stable qui structure, chez les deux auteurs, la totalité de leurs oeuvres.