

Sophies Briefe in den *Poggenpuhls* von Theodor Fontane: Selbstkommentar als Programm des Realismus

Raquel Ribas Meneguzzo¹

Zusammenfassung: Ziel dieses Artikels ist die Kapitel elf und zwölf vom Roman *Die Poggenpuhls* zu untersuchen, der von Theodor Fontane im Jahr 1896 veröffentlicht wurde, und zu überprüfen, ob die Briefe, die in diesen Kapiteln präsentiert werden, als ein selbstreferentieller Kommentar zum Roman selbst gesehen werden können. Dafür werden andere Texte vom Autor herangezogen und analysiert, wie *Unsere lyrische und epische Poesie*, ein Aufsatz, in dem Fontane ein Programm für den Realismus in der deutschen Literatur entwirft und das Werk zeitgenössischer Dichter kommentiert; *Effi Briest*, ein Roman, der ebenfalls 1896 im Buchformat erschien; und Kommentare vom Autor selbst, die in Briefen an Freunden und Kritikern zu finden sind. In ihren Briefen beschreibt die Figur Sophie den ihr erteilten Auftrag, drei Gemälde in einer protestantischen Kirche zu malen. Sie beschreibt und rechtfertigt die biblischen Motive, die von ihr für die Aufgabe abgelehnt werden, um danach diejenigen zu beschreiben, die sie darstellen möchte. Dabei begründet sie ihre Wahl und gibt ihr Schaffensprozess wieder. Es wird vertreten, dass diese Kapitel den Aufbau des Romans sowie die Beziehung zwischen Form und Inhalt im Text begründen, und dass sie versuchen, dessen Rezeption zu lenken, indem mögliche Vorwürfe im Voraus abgewehrt werden.

Schlüsselwörter: Theodor Fontane; *Die Poggenpuhls*; Realismus; Deutsche Literatur.

Resumo: O objetivo deste artigo é investigar os capítulos onze e doze do romance *Die Poggenpuhls*, de Theodor Fontane, publicado em 1896, e verificar se as cartas apresentadas nesses capítulos podem ser vistas como um comentário autorreferencial com relação ao próprio romance. Para tanto, são analisados outros textos do autor, como *Nossa poesia lírica e épica*, um ensaio em que Fontane desenvolve um programa para o Realismo na literatura alemã comentando o trabalho de poetas contemporâneos; *Effi Briest*, romance publicado como livro no mesmo ano de publicação de *Poggenpuhls*; e comentários do próprio autor em cartas a amigos e críticos. A personagem Sofia, em suas cartas, descreve a tarefa que recebeu de pintar três quadros em uma igreja luterana. Ela descreve e explica os motivos bíblicos que refuta para a realização dos quadros e, em seguida, descreve e justifica os motivos que pretende utilizar, explicando, ainda, seu processo de criação. Acredita-se que esses capítulos expliquem a construção formal do romance, a relação entre sua forma e seu conteúdo e procurem conduzir recepção que se espera por parte do público, defendendo, de antemão, possíveis críticas.

Palavras-chave: Theodor Fontane; *Die Poggenpuhls*; Realismo; Literatura Alemã.

Einleitung

Im Jahre 1853 veröffentlichte Theodor Fontane einen Text, in dem er ein Programm für sein künstlerisches Schaffen entwirft. Etwa vierzig Jahre später veröffentlicht er *Die*

¹ Doktorandin im Bereich Zeitgenössische Deutsche Literatur an der Bundesuniversität von Rio Grande do Sul. raquelmenequzzo@gmail.com.

Poggenpuhls, ein kleiner Roman, der auf den ersten Blick sehr unterschiedlich von anderen Werken zu sein scheint. Ziel dieses Textes ist, Sophies Briefe in Kapiteln zehn und zwölf zu analysieren, um zu untersuchen, ob sie als Metakommentar zum Buch selbst gesehen werden können und, wenn das der Fall ist, wie dieses in Verbindung mit Fontanes Programm für den Realismus gebracht werden kann. Dafür werden Fontanes Essay über den Realismus, der Roman *Poggenpuhls* und Kommentare des Autors selbst herangezogen.

Selbstkommentar als Programm

Die *Poggenpuhls* ist der vorletzte Roman, den Fontane veröffentlichte und auch der kürzeste. Im Vorabdruck erscheint er von Oktober 1895 bis März 1896 in einem Familienblatt. Weil Fontane unzufrieden mit den Eingriffen in seinen Text (SAGARRA, 2000, S. 654) war, wurde er im November desselben Jahres in seinem Familienverlag im Buchformat veröffentlicht. Bis Ende 1897 wurde der Roman bereits viermal aufgelegt, was als Beweis dafür dient, wie erfolgreich das Werk damals war. Auch bei Kritikern der Zeit wurde er positiv rezipiert. In einem Dankesbrief formuliert der Schriftsteller das Lob eines Kritikers um und präzisiert: „Das Buch ist kein Roman und hat keinen Inhalt, das ‚Wie‘ muß für das ‚Was‘ eintreten – mir kann nichts Lieberes gesagt werden“ (FONTANE, IV.4.635 apud SAGARRA, 2000, S. 651).

Trotzdem wird das Buch im Peritext als „Roman“ bezeichnet und hat selbstverständlich einen Inhalt. Diese Aussage könnte in dem Sinne interpretiert werden, dass der Roman kein typischer ist: im Text wird nicht über große Abenteuer oder große Konflikte erzählt, und man verfolgt nicht die Geschichte einer oder zweier Hauptfiguren. Stattdessen hat man einen fast zu kurzen Text, als dass man ihn „Roman“ nennen könnte, die Hauptfigur scheint eine ganze Familie zu sein, und die Figuren sprechen viel und handeln wenig. Es verwundert einem nicht, dass Fontane an Georg Friedlaender geschrieben hat: „An den *Poggenpuhls* habe ich, über Erwarten, viel Freude.“ (SAGARRA, 2000, S. 654).

Fontane scheint das Buch zwar zu mögen (viel Freude), aber sich auch bewusst dessen zu sein, dass es vielleicht missverstanden werden könnte (über Erwarten), da er gegen so viele Regeln der Kunst verstößt. Bis zu einem gewissen Grad hatte er Recht, denn das Buch galt lange als Nebenwerk Fontanes (BRINKMANN, 1969, S. 119 apud SAGARRA, 2000, S. 657). Und der Autor selbst war ein Vertreter von der These, dass die Literatur nur gut sein kann, wenn sie den Regeln gemäß gemacht wird. Das behauptet er

zum Beispiel in einem Text, den er 1853 in den Deutschen Annalen zur Kenntniß der Gegenwart und Erinnerung an die Vergangenheit veröffentlichte. In diesem Text behauptet Fontane, seine zeitgenössische Literatur zu analysieren und als Resultat dieser Analyse herauszufinden, dass sie von Realismus geprägt ist. Eine sorgfältige Lektüre zeigt aber, dass Fontane nicht unparteiisch bei seiner Analyse vorgeht. Mehr als den Realismus als Tendenz zu entdecken, schlägt er den Realismus als Programm vor.

Fontane beklagt sich über diejenigen, die glauben, die deutsche Literatur nach Goethe sei tot. Seiner Ansicht nach sind „neue Blüten“ in der Literatur zwar wenige, aber nicht nur sind sie da, sondern sie zeigen zugleich eine literarische Richtung: die des Realismus. Und dieser existiert als Tendenz sowie als angestrebtes Ideal. Argumente für den Realismus hat er auch. Erstens lernen die Schriftsteller seiner Gegenwart von den alten Meistern und können (oder sogar müssen) somit noch bessere Literatur schreiben als sie. Er vertritt eine Idee des literarischen Fortschritts, die er direkt mit dem Realismus und mit dem Fortschritt in der Gesellschaft in einem allgemeineren Sinne verbindet. Dass sich die Literatur sozialen Fragen zuwendet, ist ihm gut und recht, doch er hält die Tendenz, soziale Not und Armut darzustellen, als ein notwendiges Stadium, durch das die Kunst durchgehen muss, um an die höhere Form des verklärten Realismus zu gelangen.

Bevor Fontane erklärt, was er unter Realismus versteht bzw. nicht versteht, präsentiert er noch ein zweites Argument: Der Realismus sei so alt wie die Literatur selbst. Das bedeutet, all die besten Schriftsteller aller Zeiten waren Realisten, wie Fontane anhand von Goethe und Schiller versucht, zu beweisen. Auch die Gemeinsamkeiten, die die deutschen Realisten mit großen Schriftstellern haben – wie die Shakespeare-Bewunderung – seien Zeichen für die Richtigkeit dieser Tendenz. Im Endeffekt appellieren Fontanes Argumente auf verschiedene Weisen an die Autorität kanonischer Autoren, denn er scheint sich an die Leser zu wenden, über die er sich am Anfang des Textes beklagt hatte: diejenigen, die nur Respekt vor bereits kanonisierten (und verstorbenen) Autoren haben. Deswegen schließt er seine Argumentation mit der Provokation: „Man warte ab, was sich aus unsern jungen Kräften entwickelt, und überlasse es dem Jahre 1900, zwischen uns und Jenen zu entscheiden“ (FONTANE, 1853, S. 355).

Folgend skizziert Fontane, was er unter Realismus nicht versteht, nämlich „das nackte Wiedergeben alltäglichen Lebens, am wenigsten seines Elends und seiner Schattenseiten“ (S. 357), um dann positiv zu definieren: „Er ist die Widerspiegelung alles wirklichen Lebens, aller wahren Kräfte und Interessen im Elemente der Kunst“ (S. 359), „[e]r

liebt das Leben je frischer je besser, aber freilich weiß er auch, daß unter den Trümmern halbvergessener Jahrhunderte manche unsterbliche Blume blüht“ (S. 360) und „er will am allerwenigsten das bloß Handgreifliche, aber er will das Wahre“ (S. 359). Man merkt, dass Fontane nicht nur konstatiert, was in der literarischen Landschaft zu finden ist, er entwirft ein Programm. Man darf annehmen, dass diese Definition von Realismus sein persönliches Programm ist. Er wünscht das für die gesamte deutsche Literatur, wie er schreibt, aber das verfolgt er insbesondere in seinem eigenen Schaffen, wie man beim Lesen konstatieren kann. Interessant ist: Gelingt es ihm, andere Menschen von diesem Programm zu überzeugen, dann werden sie dafür sorgen, dass er zu dem großen Realisten der deutschen Literatur ernannt wird (aus der heutigen Sicht sieht man, wie erfolgreich er dabei war).

Ein weiteres wichtiges Merkmal von Fontanes Auffassung von Realismus beruht den Literaturproduzenten:

Aber freilich, die Hand, die diesen Griff thut, muß eine künstlerische sein. Das Leben ist doch immer nur der Marmorsteinbruch, der den Stoff zu unendlichen Bildwerken in sich trägt; sie schlummern darin, aber nur dem Auge des Geweihten sichtbar und nur durch seine Hand zu erwecken. (FONTANE, 1853, p. 358)

Daraus folgt nicht nur, dass der Künstler vertraut mit den Regeln der Kunst sein muss und die Technik beherrschen muss, sondern auch, dass er Talent haben muss. Fontane mag seine Vorbehalte gegen den Sturm und Drang haben, aber er willigt – zumindest zum Teil – in die Genieästhetik ein.

Zum Schluss widmet sich Fontane der Interpretation von einigen Autoren. Man denkt, sein Konzept von Realismus wird da anschaulicher, aber das ist nicht so sehr der Fall. Seine Definition ist zu breit, als dass man konkrete Richtlinien erkennen könnte (der Realismus ist die Widerspiegelung alles wirklichen Lebens), und wenn Fontane ausdrücklicher formuliert (er will das Leben „je frischer je besser“), relativiert er irgendwann seine Aussage („unter den Trümmern halbvergessener Jahrhunderte blüht manche unsterbliche Blume“). So bemerkt er noch, bevor er zu den Autoren kommt, das Jahr im Titel nur ein Vorschlag, die Realität doch komplexer ist und man vor 1848 bereits realistischen Züge in der Literatur findet; dass andere Tendenzen nicht schlecht sein müssen; und dass die von ihm gewählten Autoren nur Beispiele sind und dass man nicht pauschalisieren sollte.

Fontane macht Kommentare über neun Autoren: in manchen sieht er Talent, aber am meisten hat er zu kritisieren. Seine Kritik besteht vorwiegend aus Eindrücken und werden nicht bewiesen, aber sie helfen dabei, zu verstehen, was Fontane in seinem Werk anstrebt. Freiligraths Gedichte sind für ihn mangelhaft, weil Form und Inhalt nicht übereinstimmen. Über seine religiösen Gedichte meint er auch, dass sein einziger Vorbehalt nicht an den verschiedenen Glaubensrichtungen liegt, sondern an seiner mangelhaften Ästhetik. Die Klage gegen Oskar von Redwitz beruht wiederum auf seinem Talent. Fontane nimmt ihm seine Berühmtheit übel, denn „gereimte Jamben“ reichen nicht aus, um ein gutes Gedicht zu machen. In seinem Abschnitt über Scherenberg betont er: „auch die Dichtkunst ist eine Kunst, jede Kunst aber verlangt ihre Technik, und erst durch diese wird sie – sie selbst“ (S. 366). Fontane lobt Otto Roquettes „frisch[e] und liebenswürdig[e]“ Lieder, bedauert nur, dass die Gelehrten seinen Wert nicht anerkennen und dass die Studenten ihn für den besten Dichter überhaupt halten. „Ein besonderes Verdienst Roquette's ist noch sein Humor; [...] woran wir so trostlos Mangel leiden und wofür wir uns nicht dankbar genug erweisen können“, meint Fontane, und trotzdem fehlt ihm an Talent.

Wilhelm von Merckel, Bernhard von Lepel, Theodor Storm und Paul Heyse sind alle „liebenswürdig“ und lesenswert, wobei Heyse – obwohl noch unreif – irgendwann eine große Stimme sein werde. Fontane sichert, dass seine schmeichelhaften Worten nichts mit der Tatsache zu tun haben, dass sie sich persönlich kennen – das ist Fontane'scher Humor. Zum Schluss hebt er hervor, dass alle Dichter aus dem Norden kommen, das beweise, dass „die Musen und Grazien in der Mark kein Stoff mehr für die Satire [sind], und das oft verspottete Flachland zwischen Oder und Elbe auch einmal zu seinem Recht [kommt]“ (S. 377). All seine Zeitgenossen sind für Fontane nicht gut genug, weil ihnen entweder das Talent, die Technik, oder der Stoff fehlt. Fontane lobt Humor und die Übereinstimmung von Form und Inhalt, was Merkmale sind, nach denen er in seinem eigenen Schaffen strebt.

So schreibt er an Gustav Freytag, dass „der moderne Roman ein Zeitbild sein [soll], ein Bild seiner Zeit“ (FONTANE, 1962, S. 316 apud PELSTER, 2004, S. 6). Wirft man einen Blick auf *Effi Briest* (der im selben Jahr wie *die Poggenpuhls* im Buchformat erscheint, noch mehr verkaufte, dem Autor große Anerkennung verlieh und bis heute als Meisterwerk angesehen wird), so sieht man, dass dieses Werk sorgfältig konstruiert ist. Der einleitende Absatz beschreibt das Haus der Familie Briest und Gegenstände verweisen bereits auf das tragische Ende von der Protagonistin. Beispiel dazu ist etwa die schiefstehenden Balken der Schaukel, wo Effi sich befindet, als ihr zukünftiger Mann auftritt und wo sie auch

das Gefühl bekommt, bald zu stürzen. Analog dazu wird sie von Crampas auf einem Schaukerstuhl geküsst, und das ist der Grund, aus dem alles tatsächlich schiefgeht, denn der Ehebruch markiert den Anfang von ihrem metaphorischen Sturz. *Effi Briest* kann als Porträt einer Zeit gesehen werden, aber statisch etwa wie ein Porträt ist die Handlung nicht. Im Buch wird die Verlobung, die Hochzeit, die Hochzeitsreise, weitere Reisen, der Ehebruch, die Scheidung, die Erkrankung und der Tod von Effi erzählt.

Die Poggenpuhls ist dezidiert anders. Er ist kleiner in seinem Umfang (in den Reclam-Ausgaben hat der vordere 329 Seiten, der letzte nur 126), und auch der Inhalt scheint im ersten Blick etwas merkwürdig zu sein. Die Familie Poggenpuhl ist zwar adlig, lebt aber in sehr bescheidenen Verhältnissen. Die Mutter feiert Geburtstag, der Onkel kommt besuchen und geht mit den Kindern ins Theater, danach nimmt er eine Tochter mit nach Hause – zum Schloss Adamsdorf –, später stirbt er und seine Witwe versorgt die Familie mit einer kleinen Pension. *Die Poggenpuhls* ist fast wortwörtlich ein Porträt des aussterbenden Adels damals, denn auch die Handlung ist fast so statisch wie ein Bild.

Wie bei *Effi Briest* werden bei den *Poggenpuhls* konkrete Elemente auch mit Bedeutung beladen, deuten aber nicht darauf, was auf die Figuren kommen wird, sondern zeigen in welcher sozialen Situation sie sich befinden. Noch im ersten Absatz wird die Sicht aus dem Haus beschrieben:

Diese Großgörschenstraße-Wohnung war seitens der Poggenpuhlschen Familie nicht zum wenigsten um des kriegsgeschichtlichen Namens der Straße, zugleich aber auch um der sogenannten „wundervollen Aussicht“ willen gewählt worden, die von den Vorderfenstern aus auf die Grabdenkmäler und Erdbegräbnisse des Matthäikirchhofs, von den Hinterfenstern aus auf einige zur Kulmstraße gehörige Rückfronten ging, an deren einer man, in abwechselnd roten und blauen Riesenbuchstaben, die Worte „Schulzes Bonbonfabrik“ lesen konnte. (FONTANE, 2012, S. 3).

Man könnte den Friedhof als Vordeutung auf den Tod des Onkels sehen, aber ein rundes Bild bekommt man erst, wenn man den Standort des Hauses als die gesellschaftliche Lage der Familie interpretiert – wieder ein statisches Bild. Wenn man die Beschreibung des Buches mit dem tatsächlichen Ort in Berlin vergleicht, merkt man auch, dass es Unstimmigkeiten gibt.

Die Straße und die Kirche gab es und gibt es immer noch, und es könnte durchaus möglich sein, dass eine Familie wie die Poggenpuhls da einziehen würde in der Zeit. In der

Realität hat der Ort nichts zu bedeuten, aber im Roman steht der Friedhof für Tradition und Geschichte, wobei die Fabrik für Modernisierung – und genau dazwischen befindet sich wortwörtlich und metaphorisch die Familie Poggenpuhl. Der Friedhof, der sich vor dem Haus befindet, macht eine Prognose für die Zukunft des adligen Standes, der dabei ist, auszusterben. Auch den Kirchhof gibt es tatsächlich und immer noch, und zwar da, wo es im Buch beschrieben wird. Die Bonbonfabrik gab es auch in Berlin, nur, wie die Königlich privilegierte Berlinische Zeitung vom 15. Dezember 1848 bezeugt, lag sie nicht an der Kulmstraße, sondern hatte eine Filiale in der Jüdenstraße und eine in der Königsstraße. Parallel zu der Kulmerstraße ist die Mansteinstraße. Wenn man die Fabrik sowieso schon versetzen möchte, hat man freie Wahl, denn sowohl aus der Kulmerstraße wie auch aus der Mansteinstraße könnte ein Eckhaus mit dem Kirchhof als Frontaussicht und die Fabrik als Rückfrontaussicht stehen. Da in der Literatur Straßennamen auch mit Bedeutung geladen werden können, scheint die Kulmstraße eine interessantere Wahl zu sein, weil das Wort „Kulm“ den Gipfel eines Berges bezeichnet und im übertragenen Sinne den „Höhepunkt“. So wäre möglich zu sagen, dass bereits die Kulmstraße darauf hinweist, dass der Höhepunkt des Adels in der Vergangenheit liegt – als Rückfrontaussicht – und von einer modernen Welt ersetzt wird, wo die Leistung eines Menschen wichtiger ist als seine Abstammung. Die Großgörschenstraße wird nach der ersten Schlacht der Befreiungskriege gegen Napoleon benannt, in der ein Vorfahrer der Familie gefallen war. Sein Bild hängt an der Wand der Familie, in der „Ahnengalerie“.

In dieser Galerie ist ein weiteres Gemälde, auf dem ebenso eine Kirche und einen Kirchhof zu sehen sind. Vorne sieht man den Major Bathasar von Poggenpuhl Widerstand gegen die Österreicher im Siebenjährigen Krieg leisten – wie der Adel Widerstand gegen die neue Gesellschaftsordnung um die Zeit der erzählten Geschichte leistete. Sowie der Major nach einer halben Stunde fällt, so kann der Fortschritt auch nicht gehalten werden. Eine weitere Galerie gibt es im Schloss Adamsdorf, wo man viele Bildnisse von Geistlichen, Vorfahren der Familie Leysewitz, die da wohnte, und „allerlei spezifisch Preußisches“ (Friedrich der Große, Prinz Heinrich und General Tauentzien) zu sehen ist.

Aber eine Reihe von besonderen Bildern, deren Entstehung im Roman geschildert wird, tragen nicht nur zu dem statischen Zug des Romans, sondern übernehmen auch eine selbstreferentielle Funktion: das sind Sophies Gemälde. Nach dem Besuch des Onkels fährt Sophie, die künstlerisch sehr begabte mittlere Tochter, mit zum Schloss Adamsdorf. Dann wird die von einem heterodiegetischen Erzähler wiedergegebene Geschichte von den

Briefen unterbrochen, die sie nach Hause schickt. Sie erzählt von einem neuen Kunstprojekt, das die Regeln zu erläutern scheint, nach denen der Roman selbst gebaut wird. Sophie soll die evangelische Kirche von Adamsdorf ausmalen bzw. „sollen in all die tieferliegenden Felder, die sich um die Kirchenempore herumziehen, auf Holz gemalte biblische Bilder eingelassen werden, jedes etwa von der Größe eines zusammengeklappten Spieltisches“ (FONTANE, 2012, S. 78). Es ist bemerkenswert, dass ihr die Aufgabe „betraut wird“ (S. 78) in einer passivischen Konstruktion, sodass der Leser nicht erfährt, aus wessen Seite der Wunsch stammt. Wer auf die Idee kam ist auch nicht wichtig, denn viel wichtiger ist wie sie mit der Aufgabe umgeht. Sophie überlegt:

Eine freilich etwas sonderbare Maß- und Größenangabe, wenn ich bedenke, daß es sich um eine Kirche handelt. Natürlich wird es nichts großartig Kunstmäßiges werden, dafür ist gesorgt, aber doch auch nichts Schlechtes, und, was mich am meisten beglückt, ich werde die Aufgabe ganz neu zu lösen trachten (FONTANE, 2012, S. 78-9).

Da Protestanten normalerweise die Kirchen schlicht ausstatten, weil sie gegen Bilderverehrung sind, ist ihre Aufgabe im Prinzip etwas sonderbar. Das kann aber auch vom Vorteil sein, wie Sophie selbst erkennt, denn, wenn die Voraussetzungen nicht eingehalten werden können, dann kann man auch nicht erwarten, dass das Verfahren und die Regeln, die sonst zutreffen, in diesem Fall auch gelten. Ihr großer Vorteil ist, also, dass sie sich erlauben kann, zu experimentieren. Sie muss sogar experimentieren, das ist ihre einzige Chance, erfolgreich zu werden. Versucht sie die üblichen Verfahren und Regeln anzuwenden, dann muss das Projekt scheitern, weil die Voraussetzungen nicht da waren. Das scheint für Fontane selbst auch der Fall zu sein, wenn man annimmt, dass seine Aufgabe war, ein statisches Bild einer aussterbenden Schicht zu präsentieren statt Ereignisse zu erzählen. Sophie wundert sich über die Größe der Gemälde, die sehr klein sind, so wie der Roman auch viel zu klein ist.

Aber so muss er sein, und sowohl Sophie als auch Fontane sorgen dafür, dass ihre Kunstwerke nicht zu kunstmäßig werden, nicht weil sie nicht die Technik hätten, sie prunkvoller zu machen, sondern weil ihr Stoff etwas Bescheideneres verlangt. Diese Bescheidenheit macht genau so viel Arbeit und verlangt genau so viel Talent, und nur wahre Künstler sind wirklich in der Lage „dafür zu sorgen“. In diesem spezifischen Fall wäre es ein Fehler, sie sehr kunstmäßig zu machen. So sorgen Sophie und Fontane dafür, dass ihre Kunstwerke zwar anders und seltsam sein werden, aber nicht schlecht – zumindest für

diejenigen, die diese Sonderregeln erkennen können. Und Fontane gehört dazu, denn genau darüber beschwert er sich oft als Theaterkritiker: dass manche Schriftsteller so kunstvolle Sätze bauen, dass sie weder einen Inhalt noch sich gut auf der Bühne anhören. In seinem Buch bevorzugt er eine Sprache, die sich der gesprochenen Sprache annähert, um einen Realismuseffekt zu erzeugen. Auch das wird von Sophie in einem Brief geäußert, wo sie wünscht, Friederike würde sie schreiben, weil Dienstbote natürlicher schreiben als Gelehrten, deswegen auch besser (S. 79).

In einem Brief an einem Kritiker äußert sich Fontane zu der Tatsache, dass er im Buch gegen die Regeln der Kunst verstoßen hätte:

Das Programmäßige, das Schemaufstellen für die hinterher auftretenden Personen und nun gar das Abbrechen der Erzählung, um an Stelle derselben in Briefen fortzufahren, ist gewiß ein Fehler; aber ich möchte sagen dürfen, daß ich dadurch größere Fehler (wenn es bei was ganz Kurzem bleiben sollte) vermieden habe... der alte Witz, daß die Gesetze nur dazu da sind, um durchbrochen zu werden, enthält doch auch einen Gran Wahrheit. (FONTANE, 1896 apud FUJITA, 1971, S. 44)

Programmatisch ist im Buch die Tatsache, dass man bereits weiß, was für ein Schicksal die Figuren haben werden, wenn man die ersten Zeilen des Buches gelesen hat, denn man kennt diese Übereinstimmung von Form und Inhalt aus anderen Büchern von Fontane. Und das ist ein Fehler, indem es bereits nichts Neues ist, und weil es zu oft in der Literatur gemacht wurde. Es ist auch ein Fehler, den Roman abzubrechen, um in Briefform weiterzuerzählen, denn aus der Literaturgeschichte kannte man entweder Romane, die hier und da einen Brief einbetteten, oder nach einer Einleitung nur in Briefen erzählt wurden. Fontane ist davon bewusst, dass er gegen viele Regeln verstößt, aber er verteidigt sich mit einer Andeutung – es wäre ein größerer Fehler, wenn er das nicht gemacht hätte, denn der Stoff, der zu behandeln war, und der Effekt, der zu gewinnen war, verlangte diese Verstöße, wie Sophie über ihre Aufgabe zu verstehen gibt.

Weiter in ihren Briefen erfährt man von Sophie das, was sie nicht malen möchte: übliche Bilder wie das von „Joseph wird nach Ägypten verkauft“, „Judith und Holofernes“ oder „Simson und Dalila“ (S. 79). Das sind drei Motive aus dem Alten Testament der Bibel. Im ersten Buch Mose wird erzählt, dass die Brüder Josephs eifersüchtig sind, weil er der Liebling des Vaters Jakob ist. Sie versuchen, ihn umzubringen, aber das gelingt ihnen nicht, deswegen verkaufen sie ihn an Kaufleute, die ihn nach Ägypten mitnehmen und

weiterverkaufen. Später wird Joseph Traumdeuter für den Pharao, versöhnt sich mit seiner Familie und rettet sie und das ganze Ägypten in der Dürreperiode.

Die Geschichte von Judith und Holofernes befindet sich in der Septuaginta, eine Bibelübersetzung, die nicht im jüdischen Kanon akzeptiert wird. Laut Buch Judiths war sie eine fromme und gottesfürchtige Frau, die den General Holofernes köpft, um das Volk Israels zu retten. Holofernes sollte im Auftrag vom Nebukadnezar sein Reich erweitern, damit die ganze Welt ihn als Gott erkenne. Nachdem Judith das Volk rettet und so lange sie lebte, lebten die Israeliten in Frieden.

Im Buch der Richter wird die Geschichte von Simson erzählt. Er war ein von Gott mit übermenschlicher Kraft gesegneter Israelit, der jede Schlacht gegen die Philister gewann. Dann verliebte er sich in Delila, die gegen Geld den Philistern erzählt, dass seine Kraft ihm entzogen werden könnte, wenn man ihm die Haare abschneiden würde. So wird er gefangen genommen und ihm werden die Augen gestochen. Später gelingt ihm die Rache, als er 3000 Menschen auf einmal umbrachte.

Wie es bereits zu merken ist, enthalten diese drei Bibelgeschichten schreckliche Bilder, in denen Individuen betrogen werden: Joseph von seinen Brüdern, Holofernes von Judith und Samson von Delila. Ferner fokussieren die Geschichten auf die Schicksale von einzelnen Menschen. Solche Bilder werden von Sophie abgelehnt, denn sie bevorzugt diejenigen, in denen „das Landschaftliche vorherrscht“ (S. 79). In den *Poggenpuhls* geht es auch nicht direkt um die Geschichte von einzelnen Menschen, sondern um das Schicksal des ganzen Adelsgeschlechts, das sich an der Geschichte einer einzelnen Familie widerspiegelt. So kann das Landschaft auch als Panorama gesehen werden: einzelne Geschichten, die das große Ganze zeigen. Nachdem Sophie erklärt, welche Bilder sie nicht malen möchte, erklärt sie welche sie malen wird: die Sintflut, und zwar mit der Adamsdorfer Kirche, den Untergang von Sodom und Gomorrha und Saul in der Höhle.

Diese Bilder stammen auch alle aus dem Alten Testament. Die Sintflut beruht auf das erste Buch Mose, in dem Noah den Auftrag von Gott bekommt, eine Arche zu bauen und seine Familie und von jeder Tierart ein Pärchen einsteigen zu lassen, damit Gott die Erde überflutet und von Menschen reinigt, die nicht richtig leben. Später im selben Buch werden die Städte Sodom und Gomorra aus demselben Grund vernichtet, diesmal aber nicht mit Wasser, sondern mit Feuer und Schwefel, die genauso wie der Regen vom Himmel fallen. Analog dazu wird nochmal auf das Ende des Adelsgeschlechts hingewiesen, denn in beiden Bildern wird ein ganzes Volk vernichtet, das nicht richtig lebt. Onkel Eberhart

selbst erkennt, dass der Adel langsam ausstirbt: „Wir sind nicht mehr dran. Was jetzt so aussieht, ist bloß noch Aufflackern...“ (S. 44).

Im Fall von Saul in der Höhle lohnt es sich, etwas zurückzublicken. Die Geschichte von Saul, dem ersten König Israels, wird im ersten Buch Samuels erzählt. Samuel ist ein Prophet und ernennt selbst – und widerwillig – Saul als König, nachdem sein Volk ihn darum bittet und Gott ihm das Erlaubnis erteilt. Saul mahnt sie aber vor den Gefahren, einen Menschen als König zu haben, statt Gott: Der König werde das Recht haben, die jungen Männer zum militärischen Dienst aufzurufen, Männer und Frauen auf die Arbeit zu schicken und einen Zehnten davon für sich zu beanspruchen und Tiere, Knechte und Magde für seine eigene Geschäfte zu benutzen (1. Samuel 8, 10-18). Er mahnt das Volk davor, dass es nicht Gottes Willen ist, und dass es nicht gerecht ist, dass ein Mensch (samt den Seinigen) ein Volk ausbeutet. Solche Kritik übt auch der Roman in Bezug auf das Adelsgeschlecht des 19. Jahrhunderts. Später kommt David zum Hof Sauls und kämpft auf seiner Seite. Da Saul immer eifersüchtiger wird und ihn umbringen möchte, muss David fliehen und sich verstecken. Saul jagt ihm nach und erwischt ihm beinahe. Als sie sich in derselben Situation ein zweites Mal befinden, hat diesmal David die Möglichkeit, Saul und seine Männer umzubringen. Das tut er nicht, sondern er geht Saul hinterher, erzählt und beweist, was geschehen war. Saul bereut seine Taten und erkennt, nicht nur dass David gerechter ist, sondern auch, dass seine Zeit als König bald zu Ende ist, und dass ihm David folgen wird.

Auch wenn Sophies letztes Bild nicht so sehr im Bereich des Landschaftlichen liegt, bleibt sie in Einklang mit den anderen: auch in diesem Fall geht es darum, zu zeigen, dass eine bestimmte Zeit vorbei ist, und dass das Neue kommen muss. Hier tritt der Aspekt der Versöhnung in den Vordergrund. Diese Änderung in der sozialen Ordnung, auch wenn notwendig und unausweichlich, kann aus beiden Seiten friedlich geschehen – wie Saul als Vertreter des Adels gesteht. Der Untergang von Sodom und Gomorra hebt eher einen Aspekt des Chaos und der Zerstörung, der dazu gehört, aber bereits die Sintflut deutet auf die bessere Zukunft, die danach kommen wird und Saul bezeugt, dass es möglich ist, damit zurechtzukommen.

Sophies Briefen enthalten also eine Rechtfertigung für den Roman selbst. Ihre Kommentare über die Form verteidigen eventuelle Vorwürfe gegen die Kunstfertigkeit des Autors, und ihre Kommentare über den Stoff bietet eine Interpretation der Handlung. Wichtig ist auch zu bemerken, dass es hier um Bilder geht – und das entspricht der ereignisarmen Handlung, wie Fontane selbst bemerkt mit dem berühmten „Wie statt Was“.

Es werden im Roman viele Bilder erwähnt, die gesellschaftliche Situation der Familie ändert sich am Ende nicht, und dass die größten Ereignisse in der ganzen Geschichte zusammengefasst werden können als die Geburtstagsfeier der Mutter, der Unfall von Sophie und der Tods des Onkels – das alles verleiht dem Roman einen besonders statischen Zug – der Roman selbst ist ein Porträt von sozialen Verhältnissen der Zeit.

Er bleibt trotzdem Kunst und keine soziologische Studie. Und die Briefe von Sophie erlauben auch einen Blick in die Methode, die Fontane anwendet, um den Roman zu konstruieren und den Realismuseffekt zu erzeugen. Sophie beschreibt ihr Verfahren bei ihrer Aufgabe: Für die Sintflut hat sie vor – wie Onkel Eberhard vorgeschlagen hatte, weil er selbst so ein Gemälde gesehen hatte –, neben dem Berg Ararat einen zweiten Berg zu malen, worauf die Adamsdorfer Kirche stehen würde:

Und nun wirst Du Dich nur noch wundern, wo und wie ich, die ich das Meer nie gesehen, die Vorstellung dazu hergenommen und zu meiner Sündflut verwandt habe. Nun höre. Vielleicht Erinnerst Du Dich noch der Partie, die wir vorigen Herbst mit Bartensteins machten, alle dritter Klasse, was Bartensteins noch so sehr amüsierte. Dritter Klasse Ringbahn und bis Bahnhof Stralau. Und als wir da hoch oben ausstiegen, hoch wie der Berg Ararat, da lag der Rummelsburger See mitsamt der Spree wie eine mächtige Wasserfläche vor uns. Dieses Panorama hab ich für mein Bild benutzt. Der Bahnhof ist der Ararat, der Rummelsburger See die Sündflut. (FONTANE, 2012, S. 90)

Obwohl Sophie noch nie das Meer gesehen hatte, findet sie einen Weg, es darzustellen. Sie benutzt andere Erfahrungen und Orte, sie nimmt Teile ihrer Realität und vermischt sie mit ihrer Einbildungskraft, um Kunstwerke zu schöpfen. Dasselbe macht sie in Bezug auf das Gemälde „Saul in der Höhle“, wo Onkel Eberhard als Vorlage für Saul und der Assessor für David dienen. Nicht nur ihres Alters wegen dienen sie gut als Vorlage für die Figuren, sondern auch ihrer gesellschaftlichen Rollen wegen: der Assessor hat einen Beruf und der ist Onkel adlig.

Dasselbe macht Fontane, wenn er ein Buch schreibt: er nimmt verschiedene Elemente seiner Umgebung und benutzt sie, um etwas Neues zu schaffen. Am Ende hat man einen Realismuseffekt, aber alles, was im Buch steht, auch wenn direkt aus der Realität stammend, ist vom Autor arrangiert worden. In einem Brief an Friedrich Wilhelm beklagt sich Fontane über die deutsche Presse, die finde, seine märkischen Wanderungen wären seinen Romanen weitaus überlegen, denn Fontane habe ein Talent für das Realistische und Gegenständliche. Für Fontane selbst liegt sein Talent und Kunstfertigkeit in seinen Romanen

selbst, in dem bei den *Poggenpuhls* beschriebenen Verfahren: in der Verwandlung von Elementen der Realität in Elemente der Kunst. In Bezug auf Schach von Wuthenow schreibt Fontane:

[...] so lobt man die Kapitel: Sela Tarone, Tempelhof und Wuthenow. In Wahrheit liegt es so: von Sela Tarone hab ich als Tertianer nie mehr als das Schild überm Laden gesehn. In der Tempelhofer Kirche bin ich nie gewesen, und Schloss Wuthenow existiert überhaupt nicht, hat auch nie existiert. Das hindert aber die Leute nicht, zu versichern, ich hätte ein besonderes Talent für das Gegenständliche¹, während doch alles, bis auf den letzten Strohalm, von mir erfunden ist, nur gerade das nicht, was die Welt als Erfindung nimmt: die Geschichte selbst (FONTANE, 1883 apud THANNER, 1967, S. 111).

Fontane bestätigt, dass auch er wie Sophie verfährt und plädiert für das „Wahre“ in der Kunst, was für ihn als „die Geschichte selbst“ gilt. Das entspricht dem Programm, das er mit seinem Text *Unsere lyrische und epische Poesie* entworfen hatte. Wie vorhin skizziert, meint er in diesem Text, dass guter Realismus nicht von der Fähigkeit abhängt, die wirkliche und konkrete Welt zu beschreiben, sondern von der Fähigkeit, durch den Realismuseffekt etwas „Wahres“ zu zeigen. Deswegen sind die geschichtlichen und geographischen Unstimmigkeiten unbedeutend. Im Fall von den *Poggenpuhls* scheint das Wahre die gesellschaftliche Diagnose zu sein samt der Bewertung, dass die Abschaffung des Adels im Endeffekt gut sei.

Nicht nur das Aufzeigen von dem Wahren, sondern viel von dem, was in den *Poggenpuhls* gemacht wird, bestätigt Fontanes Programm. Fontane bevorzugt den verklärten Realismus, der die Schattenseite des Lebens nicht oder nur mit Humor darstellt. So wird das Aussterben des Adels durch Sophies Bilder mit Hinblick auf die besseren Zeiten aufgezeigt. Die künstlerische Hand zeigt sich auch durch Sophies Feder. Sophie erklärt, wie viel Überlegung und Arbeit hinter einer künstlerischen Schöpfung steckt und überzeugt sogar den Onkel, der nicht viel von Kunst hielt.

Wenn sein Programm bereits im Jahr 1853 fertig war, welche Funktion übernimmt die der selbstreferentielle Kommentar, der durch Sophie gemacht wird? Da der Roman einen experimentellen Charakter in seinem Aufbau hat, wird erst durch Sophies Briefe das Programm gesichert. Sophies Briefe verknüpfen den Roman mit diesem Programm, lenken die Rezeption und Interpretation von Form und Inhalt und die Beziehung dieser Aspekte untereinander.

Quellenverzeichnis

FONTANE, Theodor. **Die Poggenpuhls**. Stuttgart: Philipp Reclam Verlag, 2012.

FONTANE, Theodor. **Effi Briest**. Project Gutenberg, 2010. Aufrufbar unter: <<https://www.gutenberg.org/cache/epub/5323/pg5323.html>>. Stand: 30.03.2020

FONTANE, Theodor. Unsere lyrische und epische Poesie seit 1848. In: **Deutsche Annalen zur Kenntniß der Gegenwart und Erinnerung an die Vergangenheit**. 1. Band. Leipzig, 1853, S. 353-377. Aufrufbar unter: <https://zs.thulb.uni-jena.de/rsc/viewer/jportal_derivate_00234175/STM_003_166809489_1_1853_036_1.TIF>. Stand: 30.03.2020.

FUJITA, Masaru. Fontanes "Die Poggenpuhls" – Zu Form und Gehalt. In: **Doitsu Bungaku**. Die deutsche Literatur (Tokyo), H. 47, 1971, S. 44-53.

KÖNIGLICH privilegirte Berlinische Zeitung von Staats- und gelehrten Sachen. Ausgabe von: 15.12.1848, S. 25. Aufrufbar unter: <https://digipress.digitale-sammlungen.de/view/bsb10505449_01617_u001/1>. Stand: 30.03.2020.

LANCKAU, Jörg. **Septuaginta Deutsch**. Selbstpublikation, 2016. Aufrufbar unter: <<https://www.lanckau.ch/wpfb-file/septuaginta-deutsch-pdf/>>. Stand 28.03.2020.

PELSTER, Theodor. **Lektüreschlüssel für Schüler: Theodor Fontane – Effi Briest**. Stuttgart: Philipp Reclam Verlag, 2004.

SAGARRA, Eda. Die Poggenpuhls. In: GRAWE, Christian; NÜRNBERGER, Helmut. **Fontane-Handbuch**. Stuttgart: Alfred-Kröner-Verlag, 2000, S. 651-662.

SCHLACHTER, Eugen. **Die Bibel**: Version 2000 mit Parallelstellen und Studienhilfen. Genf: Genfer Bibelgesellschaft, 2017.

THANNER, Josef. **Die Stilistik Theodor Fontanes**: Untersuchungen zur Erhellung des Begriffes "Realismus" in der Literatur. The Hague, Paris: Mouton & Co., 1967.