



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2022

L'effet de catalogue. Ambiguierung und Kata-Logik in Fontanes L'Adultera

Reisener, Marius

DOI: https://doi.org/10.3726/92171_85

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-211455>

Journal Article

Published Version

Originally published at:

Reisener, Marius (2022). L'effet de catalogue. Ambiguierung und Kata-Logik in Fontanes L'Adultera. Zeitschrift für Germanistik, 32(1):85-104.

DOI: https://doi.org/10.3726/92171_85

Zeitschrift für Germanistik

Neue Folge

XXXII – 1/2022

Herausgeberkollegium

Ulrike Vedder (Geschäftsführende Herausgeberin, Berlin)

Mark-Georg Dehrmann (Berlin)

Alexander Košenina (Hannover)

Claudia Stockinger (Berlin)

Gastherausgeberin

Kira Jürjens (Berlin)

Sonderdruck



PETER LANG

Internationaler Verlag der Wissenschaften

Bern · Berlin · Bruxelles · New York · Oxford · Warszawa · Wien

MARIUS REISENER

L'Effet de catalogue.

Ambiguierung und Kata-Logik in Theodor Fontanes Roman
„L'Adultera“

I. Einleitung. Der Verdacht, Theodor Fontanes erster Berliner Gesellschaftsroman *L'Adultera* (1882) affirmiere die systemische Alternativlosigkeit seiner dargestellten Bürgerlichkeit im Kitsch, ist auf einen Konsens in Bezug auf die Erzählanlage des Textes zurückzuführen. Denn einig ist sich ein Großteil der literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzungen mit dem Roman darin, dass er einen deutlichen Wirklichkeitsbezug habe.¹ Befunde dieser Art gehen auf eine inhaltliche und eine strukturelle Eigenart zurück: Der Text verhandle unmissverständlich eine wahre Begebenheit und er wiederhole gerade deshalb nur die Vorhersehbarkeit bürgerlichen Lebens im späten 19. Jahrhundert, auch und gerade auf der Ebene der Form. Konkret betreibe *L'Adultera* mithin die Simulation sozialer Wirklichkeitskonstruktion,² da der Text auf ein harmonisches Ende zulaufe und somit bruchlos in seinen Anfang wiedereinsteige, also das wiederhol- und vorhersehbare Sozialmuster zugleich formal abbilde.³ Außer Acht wird in diesen Kontexten gelassen, dass es dem Roman um die ästhetische Bearbeitung eines auf Eindeutigkeit aufbauenden Sozialmilieus geht, wodurch die Unfähigkeit dieses Milieus, Mehrdeutigkeit zu verarbeiten, zur Disposition steht. Anders formuliert: Ist mit dem Problem der Deutung und Deutbarkeit von Zeichen ein zentrales Erzähldispositiv eines Textes benannt, kann eine Analyse gerade solcher, vermeintlich Eindeutigkeit erzeugender Textmerkmale etwas über Wahrnehmungsmuster von Gesellschaft und Darstellungsweisen von Literatur aussagen. Daher möchte ich auf das bisher noch nicht gänzlich ausgeschöpfte Potenzial einer Lektüre von *L'Adultera* aufmerksam machen, die die Ästhetisierung und die daraus entstehende Spannung zwischen erster (Eindeutigkeit) und zweiter Bedeutungsebene (Ästhetisierung) genauso fokussiert wie den poetologischen Gewinn, der sich aus Perspektive der Ambiguitätsforschung daraus ergibt.

In meiner Lektüre möchte ich den Roman mit Georg Büchmanns *Geflügelte Worte* (zuerst 1864) konstellieren und dabei diejenigen Verfahren untersuchen, die sich der Roman von Büchmanns Zitate-Katalog borgt. Dabei geht es mir um die spezifische Ästhetisierung der Zitate im *L'Adultera*-Roman, der parallel zur elften Auflage der *Geflügelten Worte* erschien und der – so die These – die Vereindeutigendenden des Bürgertums konterkariert, auf die dieses Milieu angewiesen ist, um sich zu stabilisieren. Ich begreife *L'Adultera* als Katalog-Roman. Damit soll weder gesagt sein, dass der Text selbst katalogisch verfährt, noch dass er Kataloge als Form in die eigene Erzählung integriert. Ein Katalog-Roman ist

1 Vgl. Gabriele Radecke [Kommentar]. In: FONTANE (1998, 175–189).

2 Vgl. z. B. NEUMANN (2011, 80).

3 Vgl. etwa GEULEN (2018, 48 f.).

er, so die Hypothese, weil drei seiner zentralen formalen Eigenschaften um die Strukturlogik ‚Katalog‘ gruppiert sind: *Erstens* erklärt der Text mit der Referenz auf die *Geflügelten Worte* eine potenziell katalogische Zitatensammlung zu seiner Erzählanlage – ‚potenziell‘ deshalb, weil die Elemente dieser Sammlung, wie ich zeigen werde, durch das Büchmann'sche *Textverfahren* für deren Disambiguierung in Stellung gebracht werden, und zwar ganz entgegen dem zentralen Charakteristikum der Ambiguität, den Kataloge aufweisen, wie ich im entsprechenden Abschnitt herausarbeiten werde. *Zweitens* führt *L'Adultera* einen spezifischen Modus der sozialen wie ästhetischen Erzählung vor; beide Welten werden mit Rückgriff auf die *Geflügelten Worte* ‚gemacht‘, so dass die Zitatensammlung nunmehr selbst zum Herkunftsort der Sprichworte geworden ist, der deren eigentliche Ursprünge vergessen gemacht hat und der zugleich das Bürgertum konstituiert. Diese Lesart bietet sich insofern an, als Büchmann die Zitate im Vorwort seines Katalogs zu Waren erklärt, die nur um ihrer selbst willen und d. h. nur noch in Referenz auf den Ort funktionieren, der sie zu jenen Waren erklärt hat, eben die *Geflügelten Worte*. Das lässt *drittens* darauf schließen, dass sich das Romanende und dessen re-entry in den Anfang vielmehr als Kommentar auf die Bürgerlichkeit des späten 19. Jahrhunderts und deren Darstellbarkeit innerhalb ästhetischer Medien begreifen lassen. Hilfreich zur Beschreibung von Fontanes Vorgehen selbst ist wiederum das Modell der Ambiguierung, womit eine ästhetische Strategie gemeint ist, „that resist[s] normative expectations for disambiguation as adequate and effective measures to address the complex entanglements of our contemporary world“.⁴ Indem Fontane ein Milieu abbildet, dessen Taktgeberin die Erwartbarkeit ist, wird eine Analyse des Textes unter Vorzeichen des Ambiguitätsmodells interessant. Denn ein solches Modell verunsichert stabile Erwartungshaltungen, sträubt sich gegen Geschlossenheit und Gewissheit und betont grundsätzlich die Kreativität des Lesens, Sehens, Hörens und des allgemeinen Rezeptionsaktes⁵ – und es provoziert auf der anderen Seite konservative Gegenmodelle, deren Handeln im Zeichen der Verunmöglichung all jener Ambiguitätspotenziale steht. *L'Adultera* veranschaulicht die Konsequenzen, die Vereindeutigung für Milieu- und Formgenese hat.

II „L'Adultera“ – Kontext. Fontanes frühe Romane sind ‚Versuch‘: Nicht selten liest die Forschung die erzählerischen Texte als Reflexionsräume von Wissensbildung sowohl in Bezug auf einen poetologischen als auch auf einen epistemologischen Erkenntnisgewinn.⁶ Wie und was im poetischen Realismus zur Darstellung gebracht wird, ist – so lauten gängige Urteile zu Fontanes Romanen – ein soziales Milieu, dessen autopoietische Genese literarisch erprobt wird. Auch der Autor selbst, so in einem Schreiben an Julius Grosser, beschäftigt sich mit dem Verhältnis von literarischen und nicht-literarischen Entitäten:

Der Titel ‚L'Adultera‘ bezieht sich nicht auf meine Heldin, sondern auf einen berühmten Tintoretto dieses Namens, mit dem die Geschichte (im 2. Kapitel) beginnt und auf der letzten Seite schließt. Die Beziehungen ergeben sich von selbst. Ich bedurfte dieses Apparats, um die Geschichte nicht bloß aufhören, sondern auch kunstgemäß (Pardon) abschließen zu lassen.⁷

4 BERNDT, KOEPNICK (2018, 7 f.).

5 Vgl. BERNDT, KOEPNICK (2018, 8).

6 Vgl. GAMPER (2007). Zu den Formen und den Bedingungen eines Wissens in ‚Versuchen‘ vgl. RÖSSLER (2017).

7 Fontane an Julius Grosser (4. April 1880). In: FONTANE (1980, 73).

Nicht die Protagonistin etwa ist es, die dem Roman ihren Stoff gibt, sondern das im verdichteten Medium ‚Gemälde‘ dargestellte Motiv (eingedenk seiner medialen Beschaffenheit). Das ist die eine Seite. Die andere Seite ist, dass der Autor auf der Suche nach der Form für seine Erzählung im Bürgertum fündig wird. Diese Form wiederum ästhetisiert ihren Stoff. Beobachtungen der Art also, dass Fontane sein Material „förmlich ‚auszustellen‘ sucht, aus dem soziale Realität in einer bestimmten kulturellen Formation sich bildet,“⁸ müssen modifiziert werden. Und zwar dahingehend, dass es um die Beobachtung der ästhetischen Effekte geht, die das Bürgertum als Form auf seine Inhalte hat. Das Bürgertum ist nicht einfach Apparatur – die Art und Weise von dessen Konstitution ‚macht‘ etwas.

Denn liest man *L'Adultera* lediglich als eine solche Apparatur, könnte man schnell den Eindruck gewinnen, dass hier nur allzu Bekanntes in allzu bekannter Weise abgespult wird. Im Zentrum des Geschehens steht das Eheverhältnis des 42-jährigen Kommerzienrates Ezechiel van der Straaten und seiner um 20 Jahre jüngeren Frau Melanie, geborene de Caparoux. Zum Andenken an die venezianische Hochzeitsreise, aber auch in Vorahnung eines möglichen Ehebruchs, schenkt Ezechiel seiner Frau die Kopie eines Tintoretto-Gemäldes, „L'Adultera“.⁹ Innerhalb der Ereigniskette wirken das Gemälde und seine Geschichte präfigurierend, der Ausgang des Geschehens scheint bereits vorherbestimmt, und die Charaktere nehmen ihre Rollen ein – eine ‚self-fulfilling prophecy‘, die auch von den Protagonist:innen antizipiert wird: „Es ist soviel Unschuld in ihrer Schuld ... Und alles wie vorherbestimmt.“ (*GBA* 4, 13); „... Und vorherbestimmt sagt' ich. Prädestiniert!“ (*GBA* 4, 15) Denn kurze Zeit später lernt Melanie den Reservisten Ebenezer Rubehn kennen, Sohn eines Freundes von Ezechiel, der als Logiergast im Hause van der Straaten unterkommt. Nach einer kurzen Annäherungsphase gehen Melanie und Rubehn eine Liaison ein; nach den Weihnachtsfeiertagen beschließt Melanie, sich von Ezechiel zu trennen, um die Ehe mit Rubehn, von dem sie schwanger ist, einzugehen. Frisch getraut kehrt das Paar zurück nach Berlin, wo es zunächst aufgrund des finanziellen Bankrotts Rubehns in materiell und sozial ärmlichen Verhältnissen leben muss. Der Lebensentwurf in den Randbezirken der Bürgerlichkeit scheint fehlzuschlagen, auch der Wiedervereinigungsversuch Melanies mit ihren beiden Töchtern misslingt. Doch das Sozialdrama beruhigt sich schließlich im formalen (Romanende) wie symbolisch verdichteten (Medaillon) Abschluss des Romans, wenn van der Straaten mit dem Geschenk des Miniatur-Tintoretts die Versöhnung mit Melanie und Rubehn anstößt.

Sollte zunächst der Eindruck entstanden sein, als fächere Fontane affirmativ und unkommentiert das Panorama bürgerlicher Milieukonstitution auf, muss diese Lesart einer Revision unterzogen werden. Denn eine solche Lektüre ist häufig darauf zurückzuführen, dass sie, so ließe sich mit Norbert Mecklenburg formulieren, kaum auf die „erzählstrukturelle[] und zugleich gesellschaftsbezogene[] Vielstimmigkeit“¹⁰ des Textes Acht gibt, d. h., den Roman auf einen bestimmten Subtext hin liest. In Fontanes Romane geht ein solches Verständnis von Vielstimmigkeit (ausgehend von Michail Bachtins Konzept der Dialogizität)

8 NEUMANN (2011, 79).

9 Zitate aus dem Roman werden im Folgenden nach FONTANE (1998) unter der Sigle *GBA* 4 mit Seitenangabe im Fließtext zitiert.

10 MECKLENBURG (2018, 7 ff.).

insofern ein, als sie ein „virtuoses, ebenso witziges wie erkenntnisförderndes Spiel mit Sprache und Bedeutungen, Bildern und Mustern, Normen und Werten inszenieren“.¹¹ Es geht um die poetische Überblendung dessen, was Mecklenburg unter ‚Stimmen‘ rubriziert und dessen Effekt es ist, „keine letztinstanzliche Autorität [zu] behaupt[e]n“.¹² Denn dass der Roman mit Unsicherheiten und Unentschiedenheiten (und d. h. mit noch etwas anderem als Mehrstimmigkeit) bzw. deren Effekten umgeht, machen etwa Fontanes Erläuterungen zu seiner Heldin bzw. zum Tintoretto-Gemälde klar. Kokett leistet er selbst erste Vorarbeiten zu einem Lektüremodus seines Romans unter dem Gesichtspunkt von Ambiguität, indem Fontane die Verbindung zwischen Titel und Ehebrecherin, die er aufgelöst wissen will, selbst reproduziert. In dieselbe Richtung zeigen auch die weiteren Briefzeilen: Einerseits erklärt Fontane dort die autopoietischen Qualitäten des Bürgertums zum Formenprinzip des Romans. Die Eindeutigkeit von Form wird somit an die Eindimensionalität von Formproduktion gekoppelt („Die Beziehungen ergeben sich von selbst“). Anders als von Mecklenburg vorgeschlagen ist damit nicht eine Überblendung von Stimmen und Bedeutungen zur Polyphonie gemeint, sondern die Konstitution eines sozialen Milieus durch eine auf Eindeutigkeit hin gelesene Wirklichkeit. Andererseits aber betont Fontane die Ästhetisierung des Gegenstandes („kunstgemäß (Pardon)“). *L'Adultera* ist ästhetisierte Eindeutigkeit, und die Bestandteile des Romans werden damit, d. h. als ästhetisierte, letztlich doch ambig.

Was die Ästhetisierung des Dargestellten insbesondere unter formalen Gesichtspunkten betrifft, sind bereits die ersten Seiten des Textes aufschlussreich, denen Fontane ja bekanntlich keinen geringen Stellenwert beigemessen hat, sofern man „nicht Fleiß und Kritik genug auf das erste Kapitel verwenden [kann], um der Leser willen, aber vor allem auch um der Sache willen; an den ersten drei Seiten hängt immer die ganze Geschichte“.¹³ Wie ist es dort also um ‚die Sache‘ beschaffen? Einleitend führt der Roman einen seiner zentralen Charaktere im gleichnamigen Kapitel, *Ezechiël van der Straaten*, ein. Die Erzählinstanz streut erste Hinweise auf den sozialen Status van der Straatens ein („Kommerzienrat“, „Große Petristraße 4“, „Finanzier“, genoss „mehr eines geschäftlichen als eines persönlichen Ansehens“, *GBA* 4, 5), bevor der größte Teil der einführenden Passagen darauf verwendet wird, die charakterlichen Merkmale Ezechiëls anhand von dessen Redegewohnheiten und Spracheigenschaften aufzuzeigen. Der Protagonist zeichnet sich dadurch aus, dass er „wenig ‚draußen‘ gewesen war und die Gelegenheit versäumt hatte, sich einen allgemein gültigen Weltschliff [...] anzueignen“ (*GBA* 4, 5). Auch wird kein Hehl gemacht aus seiner „Vorliebe

11 MECKLENBURG (2018, 8).

12 MECKLENBURG (2018, 8). Es sei betont, dass es sich bei Mehrstimmigkeit nicht schon um Ambiguität handelt. Denn insofern Mehrstimmigkeit das Phänomen ist, das die Durchmischung verschiedener Sprachhabitus als *eindeutiges* Anzeichen für die Heterogenität eines Milieus auf der Ebene des *discours* anzeigt, beschreiben beide Begriffe etwas anderes. Mit Ambiguität ist in diesem Zusammenhang die zweifache Funktion gemeint, die ein Artefakt erhält, wenn es zu Textur wird: Es wird dann einerseits selbstreferentiell, indem es auf seine Materialspezifik achtet und darauf reflektiert; und andererseits ist es ästhetisches Objekt. Noch einmal anders gewendet: Wenn ein zentrales Charakteristikum des *L'Adultera*-Romans für Mecklenburg darin besteht, dass dort das Authentische mitten im Inauthentischen zu finden sei (vgl. MECKLENBURG [2018, 10]), dann liest er das Inauthentische *als* Authentisches. Aus Perspektive der Ambiguitätsforschung geht es um die Effekte, die das poetologische Prinzip der Ambiguität von *entweder* Inauthentischem *oder* Authentischem bei deren gleichzeitigem Vorhandensein für die Darstellung hat (Emblem ist das Kippbild).

13 Fontane an Georg Friedländer (8. Juli 1894). In: FONTANE (1954, 260).

für drastische Sprichwörter und heimische ‚geflügelte Worte‘ von der derben Observanz“ (*GBA* 4, 5), die mit „Berolismen und Zynismen“ (*GBA* 4, 6) sowie „Bonmots und scherzhafte[n] Repartis“ (*GBA* 4, 6) geschmückt sind – eine pointierte Anspielung auf Ezechiels Büchmann-Bildung. Überdeutlich macht der Text, dass sich van der Straaten vor allem durch einen ornativen Sprach- und Konversationshabitus auszeichnet; darüber hinaus weist er jedoch charakterliche Ambivalenzen auf: „Witz und Sentimentalität, rasches Dreingreifen und dumpfer Fatalismus, rechthaberische Selbstgefälligkeit und Selbstironie, Gutmütigkeit und tückischer Argwohn, Bildung und Gewöhnlichkeit.“¹⁴ Versucht man aus dieser in ihrer widersprüchlichen Kombination unkonkreten Aneinanderreihung eigentlich recht konkreter Qualitäten ein scharfes Bild von Ezechiel zu gewinnen, ist das kaum möglich. Es geht mit ihm um die Kontur der Konturlosigkeit. Insofern die eigentliche Handlung des Romans erst im darauffolgenden zweiten Kapitel einsetzt, kommt dem vorgeschalteten Portrait Ezechiels auch formal ein Sonderstatus zu. Dieser Einführungsteil muss nämlich als formästhetischer Kommentar auf eine von den Figuren gepflegte Oberflächlichkeit gelten, die Darunterliegendes verdecken will; der Einstieg ist gewissermaßen die Formentsprechung des bürgerlichen Firnis, die der Text auch auf Ebene der Form kritisch ausstellt.

III. Kopier-Theater – formale und strukturelle Merkmale. Für die Forschung ist klar, dass der *L'Adultera*-Roman die Konstitutionsweise der Bourgeoisie im ausgehenden 19. Jahrhundert zu seinem Erzähl dispositiv erklärt.¹⁵ Es geht also darum, wie ein soziales Milieu, für das Kopie und Abbild zu den zentralen Konstruktionstechniken der eigenen Wirklichkeit und des milieuinternen Selbstverständnisses gehören, in Szene gesetzt wird.¹⁶ Diese sozialgeschichtlichen Umstände werden im Roman medienhistorisch angereichert, insofern Bilder „im Gefolge der proliferierenden Techniken der Vervielfältigung[] inzwischen ebenso beliebig reproduzierbar geworden [sind] wie Worte“.¹⁷ Vorgeformtes und Serialisiertes sind die Vorformen der Erzählung, derer sie sich zitierend bedient, was Gerhard Neumann schlussfolgern lässt, dass sich die Romanstruktur zum „Zitier-Theater“¹⁸ entwickelt. Nicht primär an den Gegenständen der Darstellung zeigt sich die Erzählung interessiert, sondern an deren Eigenschaften als Repliken (künstlerischer oder kommunikativer Art), die im Roman poetologisch umgesetzt werden.

So lässt sich mit Blick etwa auf die handlungsinitiierende Szene, die Schenkung der Tintoretto-Kopie, von einer vierfach gestaffelten Zitat-Konstellation sprechen. *Erstens* ist in dem Objekt-Status des Gemäldes semiotisch der Verweis auf die biblische Erzählung des Aufeinandertreffens von Christus und der Ehebrecherin eingelagert; es handelt sich bei dem Gemälde um die Kopie eines Bildes, das eine Szene aus dem Johannesevangelium nachstellt (Joh 8, 1–11), also um das Abbild einer mimetischen Abbildung einer zunächst mündlich tradierten Szene: Es ist eine Kopie dritten Grades. *Zweitens* zitiert es intradiegetisch die Hochzeit des Ehepaares in Venedig an, die sich so wiederum in der Szene der

14 MEYER (1961, 160).

15 Vgl. GEULEN (2018, 48).

16 Vgl. NEUMANN (2011, 79).

17 NEUMANN (2011, 80).

18 NEUMANN (2011, 80).

Geschenkübergabe aktualisiert. *Drittens* wird es mit dem Verweis auf Venedig auch als Träger kultureller Codes strapaziert, avancierte Venedig doch im späten 19. Jahrhundert in der mitteleuropäischen Wahrnehmung zur „Stadt der Dekadenz schlechthin“. ¹⁹ Und *viertens* verweist das Gemälde als autoreferentielles Objekt auch auf sich selbst und seine Medialität. Das Bild ist ein Ensemble kultursemiotischer, narrativ-deiktischer und medialer Eigenschaften, und als ein solches Ensemble wirkt es präfigurierend auf die Handlung. Die Tintoretto-Kopie wird zur Möglichkeitsbedingung der Zukunft, die sie vorhersagt. ²⁰

Indem der Text an seinem Ende das Zeichenensemble der Tintoretto-Kopie um eine weitere Ebene anreichert, gibt er einen Ausblick darüber, auf welche Weise und mit welchen Effekten ursprungslose Zukünfte zustande kommen. Im letzten Kapitel (*XXII. Versöhnung*) erhalten Rubehn und Melanie an Heiligabend ein Paket von Ezechiel van der Straaten, darin ein Gravensteiner Apfel, dessen ausgehöhlter Kern ein Geschenk enthält – ein in Seidenpapier gewickeltes Medaillon mit einem Miniatur-Tintoretto (vgl. *GBA* 4, 163). Ganz der semiotischen Verschachtelung entsprechend kommt auch die systematische Aufschlüsselung dieser letzten, hochgradig komprimierten Version des L'Adultera-Gemäldes nicht umhin, syntaktisch verworren zu klingen: Es handelt sich um die Miniatur eines kopierten Bildes (und gleichermaßen einer dem Bild nachempfundenen Handlung [der Ehebruch]), das die mimetische Abbildung einer mündlich tradierten Handlung thematisiert und dessen Übergeben-Werden zugleich den ersten Akt des Schenkens re-inszeniert. Diese Miniatur greift sowohl den Handlungs-Höhepunkt (der begangene Ehebruch) als auch den initialen Handlungsmotivator (das Geschenk des Gemäldes) auf; zugleich werden Anfang und Ende des Romans strukturell miteinander verknüpft ²¹ bzw. handelt es sich bei dem Romanschluss um eine verkleinerte Version des Beginns. Die Vorgänge der Abdichtung, Aufbewahrung und des Kopierens, die auf sozialer und materieller Ebene konstitutiv sind für das hier dargestellte Bürgertum, kommen im Medaillon zur Anschauung, um das die Beteiligten gleichsam gravitieren. Das Medaillon wird zur „bildliche[n] *mise en abyme* der immanenten Poetik und der literarischen Strategie“. ²²

Mit diesem Ende nun und entsprechend dort, wo Fontane das Medaillon, das die Metonymie des Romans selbst bildet, ²³ mit dem „Schein der Schale einer marktgängigen Apfel- und Textsorte“ ²⁴ kollidieren lässt, zeigt sich die poetologische Qualität von *L'Adultera*. Was der Text gerade nicht macht, ist das thematische Problem etwa zu bagatellisieren, ²⁵ sich auf die Aporie der eigenen Konstruktion einzulassen ²⁶ oder seiner dargestellten Welt

19 NOTTINGER (2003, 167); zur Epochenspezifität der Dekadenz in diesem Zusammenhang vgl. ALTHOFF (1991, 169 f.).

20 Zu diesen und weiteren Spezifika von Jacques Derridas *Telepoiesis* vgl. BORGARDS (2016, 80 f.).

21 Vgl. VOSS (1985, 155 f.).

22 HELMSTETTER (1997, 114).

23 An *Mathilde Möhring* arbeitet Elisabeth Strowick das poetologische Spezifikum der Fontane'schen ‚Finessen‘ heraus. Es handelt sich hierbei um ein textuelles Verfahren, das eine „Kunst des Übergangs“, des Anknüpfens, Inbeziehungbringens und Brückenschlagens, insbesondere zwischen Disparatem, in Szene setzt. „Übergänge werden hergestellt zwischen Entlegenem, Heterogenes wird zusammengebracht, das Große metonymisch mit dem Kleinen/Alltäglichen verbunden [...]“. (STROWICK [2009, 230]).

24 HELMSTETTER (1997, 114).

25 So etwa HELMSTETTER (1997).

26 So etwa BAßLER (2013).

mit affirmierender Rechtfertigung zu begegnen.²⁷ Auf Ebene der Form, so möchte ich entgegenhalten, und d. h. dort, wo am Ende der Erzählung die „pseudotragische[]“ Wiederholung des Anfangs²⁸ steht, zeigt der Roman vielmehr, was geschieht, wenn Form- und Sozialgenese aus kommodifizierten und disambiguierten Redeelementen betrieben wird. Der Eigenart dieser Redeelemente entsprechend leistet der Roman, so möchte ich zeigen, mehr, als in seiner Form das Dispositiv ‚Kopie‘ zu wiederholen. Mir geht es um eine spezifische Logik, die sich der Roman aus einer prominenten Zitatensammlung borgt, die ich als Katalog begreife.

IV. *Kata-Logik und Georg Büchmanns „Geflügelte Worte“*. Kataloge sind Texturen,²⁹ die Ambiguität herstellen. Texturen sind sie (statt ‚einfacher‘ Texte), weil sie ihre Konstruktionsweisen ausstellen und damit auf ihre Gemachtheit verweisen. Ambiguität stellen sie deshalb her, weil ihre Elemente nicht ohne Referenz auf ihre Herkunft auskommen und weil diese Elemente zu dem Zweck versammelt werden, an ihrem neuen Ort neue Funktionen zu bekommen bzw. diesen Ort allererst zu konstituieren. Mit dem folgenden Definitionsversuch möchte ich Analyse Kriterien für die Kategorie ‚Katalog‘ bereitstellen, die sich grob in sechs Bereiche unterteilen lassen. Auf diese Weise gelange ich zu einem tentativen Begriff einer Kata-Logik, die ich in einem weiteren Schritt problematisieren möchte.

Die *erste* zentrale Eigenschaft von Katalogen ist die der Kontingenz. Das betrifft zwei Bereiche des Katalogs: seine Elemente und deren potenzielle Poesie. Kataloge können – je nach angelegten Kriterien – immer auch andere als ihre eigenen Bestandteile aufweisen; besitzen diese poetische Qualitäten (Reim, Rhythmus etc.), ist das aber Sache des Zufalls. *Zweitens* zeichnen sich Kataloge durch eine variable Quantität ihrer Elemente aus: In formaler Hinsicht untersteht die nicht weiter festgelegte Anzahl von Begriffen zunächst dem nach vorne geöffneten Prinzip der Auflistung und d. h. der Reihen- und Gruppenbildung. *Drittens* ist der Katalog ‚Sammlungs-Hort‘: Aus medial-materiellem Betrachtungswinkel werden Kataloge zu Objekt-Medien, die Buchform haben und Sammlungen darstellen.³⁰ Das macht sich *viertens* ästhetisch bemerkbar: Aufgrund ihrer schriftbildlichen Operativität³¹ verdeutlichen die im Katalog versammelten Elemente auf der Ebene ihres Wahrgenommen-Werdens (im Sinne von *aisthesis*)³² den Umstand, dass sie aus einem anderen Zusammenhang genommen wurden. *Fünftens* besteht der Leistungsumfang des Katalogs darin, die Vollständigkeit seiner vermeintlich egalitären Elemente zu behaupten: Aus einer semiologischen Perspektive erfüllt der Katalog die Aufgabe des Denotats, wodurch er extrem positivistisch wird.³³ Und *sechstens* ist damit eine rhetorische Operation eng verbunden: Die im materiellen Katalog versammelten Elemente erhalten dort Anschaulichkeit und deren ästhetisches Surplus besteht nur in der Projektionsarbeit von selektiver auf kombinatorische

27 So etwa GEULEN (2018).

28 GEULEN (2018, 57).

29 Vgl. zum Katalog als Textur BAßLER (1996, 134).

30 Vgl. SCHMITZ-EMANS (2019, 715).

31 Vgl. KRÄMER (2012, 82).

32 Vgl. SCHMITZ-EMANS (2019, 716).

33 Vgl. BAßLER u. a. (1996, 134).

Achse.³⁴ Björn Weyand spricht in diesem Zusammenhang von der „Verfahrensästhetik“ von Katalogen.³⁵

Eine solche Verfahrensästhetik ist auch bei der Sammlung am Werk, die *L'Adultera* seine Form gibt. Mit seinen 1864 erstmals erschienenen und bis heute aufgelegten³⁶ *Geflügelten Worten* ist der Lehrer und Philologe Georg Büchmann angetreten, diese, so ließe sich aus diskursanalytischer Perspektive zusammenfassen, Archiv-Arbeit zu leisten, inklusive aller Reglements und Praktiken. Die Sammlung umfasst populäre Redensarten, die in den allgemeinen Sprachschatz übergegangen sind bzw. darin implantiert wurden; sie ist also sowohl ein frühes Dokument zur Rezeptionsgeschichte deutscher Literatur³⁷ als auch Zeugnis eines autopoetischen Vorgangs: Die Anthologie, deren Bestandteile nach dem Dafürhalten Büchmanns ausgewählt wurden, verleiht das Merkmal – nämlich geflügeltes Wort zu sein –, das sie selbst scheinbar nur konstatieren wollte.³⁸ Strukturiert sind die Zitate innerhalb des Bandes nach einer hierarchischen Ordnung, innerhalb des jeweiligen Quellenbereichs lässt Büchmann die Zitate chronologisch aufeinander folgen.³⁹ Nach den „Citate[n] aus deutschen Schriftsteller[n]“, die den ersten Abschnitt und damit den Großteil des Konvoluts ausmachen, bekommen in der ersten Auflage anschließend Zitate „fremde[r] Schriftsteller“ ihren Platz, die aufgeteilt sind in französische, englische, italienische, griechische und lateinische – sie alle bekommen in Folgeauflagen ein ganz eigenes Unterkapitel größeren Umfangs – und denen zum Abschluss biblische und historische Zitate nachgeschaltet sind. Am Bandende findet sich ein von Auflage zu Auflage im Umfang schwankendes Register, das die Katalogelemente innerhalb der jeweiligen Kategorien alphabetisch anordnet und mit Seitenzahlen versieht. Spätere Auflagen weisen noch ein Autor:innenregister auf, was dem der Zitate vorgelagert ist. Wo die erste Auflage noch 220 Seiten lang ist, wächst die Sammlung in den folgenden Jahren stetig an: So ist die zu Fontanes Zeiten publizierte elfte Auflage mit 467 Seiten mehr als doppelt so lang wie die erste und enthält, was vor dem Hintergrund des Erkenntnisinteresses des Beitrags nicht uninteressant ist, auf der letzten Seite einen prospektähnlichen Werbezettel für Kompilationen ähnlichen Zuschnitts wie etwa *das ABC für Haus und Welt* oder den *Sentenzenschatz aus alten und neuen Klassikern*. Auch ist erwähnenswert, dass die biblischen Zitate nunmehr den ersten Abschnitt ausmachen und somit vor denjenigen der deutschen Autor:innen rangieren, was noch weit in die Auflagen des 20. durchgehalten wurde.⁴⁰

Innerhalb der einzelnen Abschnitte wird, so scheint es, recht assoziativ verfahren. Die Kapitel haben jeweils einen narrativen Einstieg, bei dem Büchmann meist *in medias res* geht und eine kurze, etwa einseitige allgemeine Einschätzung des betretenen Gebietes gibt, manchmal wird historischer oder inhaltlicher Kontext zu den Zitaten oder Werken bzw. zu

34 Vgl. WEYAND (2013, 79).

35 WEYAND (2013, 79).

36 „Schon 1865 mußte eine weitere Auflage gedruckt werden, 1884, als Büchmann starb, waren es bereits 14 und im Jahre 1900 zählte man ganze 100 000 verkaufte Exemplare.“ (ENCKE [1998, 32]).

37 Vgl. ZIMMERMANN (2007, 476).

38 Vgl. NORBERG (2013, 80).

39 Vgl. ZIMMERMANN (2007, 479).

40 Für einen konzisen Überblick des Aufbaus unter besonderer Berücksichtigung wissenschaftlicher, praxeologischer und bildungspolitischer Gesichtspunkte siehe ZIMMERMANN (2007 bes., 479 ff.).

deren geschichtlicher Entstehung gegeben. Diese Einbettung ändert sich von Auflage zu Auflage: Bevor die Rubrik der deutschen Zitate in der elften Auflage mit ihrem ersten Zitat („Neue Besen kehren gut“⁴¹) eröffnet wird, vergehen in der ersten Auflage noch fünfzehn Zeilen (zählt man das von Goethe geliehene Motto nicht mit), bis die Zitatensammlung mit „Spät kommt Ihr – doch Ihr kommt!“ aus dem Piccolomini-Teil von Friedrich Schillers *Wallenstein* beginnt. Ein Ordnungskonzept innerhalb der Kapitel lässt sich nicht anhand der Autor:innen oder ihrer Zitate ablesen, vielmehr ist die Anordnung der scheinbaren Willkür des Sammlers geschuldet, der – in narratologischem Vokabular ausgedrückt – zumeist wie ein heterodiegetischer Erzähler durch die Kollektion navigiert und zwischen passivem Beschreibungsmodus in der 3. Person und aktivem in der 1. Person Plural wechselt. Büchmann mäandert von Zitat zu Zitat, nimmt die Leser:innen dabei mit und führt als Architekt, Kurator und Guide in Personalunion durch ‚seinen‘ Bildungs(h)ort.⁴²

Die Zitate sind im Gegensatz zum linkbündigen Fließtext zentriert und durch ihre geringere Schriftgröße hervorgehoben, andere Orientierung gibt es in der ersten Auflage kaum; in späteren Auflagen sind dann die Namen der Autor:innen gefettet, sodass eine effiziente Handhabung der geflügelte Worte gewährleistet ist. Sofern dieser Katalog ganz besonders das Phänomen veranschaulicht, das Sybille Krämer die schriftbildliche Operativität eines Textes nennt,⁴³ wird überdeutlich, wie es der Zitatensammlung allein auf ästhetischer Ebene darum geht, ihre Elemente zum Gebrauch verfügbar zu machen. Die Katalogelemente werden zur Verfügung (aus)gestellt.

Büchmanns Vorhaben, so lässt sich dem Vorwort der ersten Auflage entnehmen, ist es, eine „möglichst vollständige Sammlung“ „volkstümlich gewordene[r] Aussprüche“⁴⁴ anzufertigen. Er brüstet sich damit, „einen bisher unbeachtet gebliebenen Stoff des Gedankenschatzes der deutschen Nation hier zum ersten Male bearbeitet zu haben.“ Büchmann fährt mit der Erklärung seines Projektes fort, ein „Buch für *jeden* Leser“ zu verfassen, „der nicht ganz unbegründete Ansprüche auf Bildung zu machen sich für berechtigt halten darf“.⁴⁵ Im gleichen Atemzug mahnt Büchmann zur Obacht, schließlich könnten die Zitate erstens zu „Lächerlichkeiten im Munde dessen“ werden, „der davon übermäßigen Gebrauch macht“;⁴⁶ und zweitens verwehrt sich Büchmann gegen den Vorwurf, „er wolle eines jener Bücher liefern, [...] für träge Leser, die nicht den Muth haben, mit den Originalwerken des Schriftstellers selbst zu ringen“.⁴⁷ Die so konzipierte Sammlung provoziert offenbar ihren Missbrauch – und damit die Formulierung eines geeigneten Umgangs mit ihr bzw. mit ihren Elementen. Den Sprichwörtern also, die bereits ihren Ort haben und mit Gebrauchsroutinen ausgestattet sind, stellt Büchmann seine Zitate an die Seite; nicht solche, „die citiert werden *könnten*, sondern solche die wirklich citiert *werden*“.⁴⁸ Ganz im Sinne des

41 BÜCHMANN (1879,43).

42 Dieses Bild ist wohl insofern nicht unzutreffend, als bereits die *Gartenlaube* 1873 von den *Geflügelten Worten* als Literaturmuseum und Archiv sprach (vgl. Hess [2011, 385 f.]). Schon von Beginn an begleitete Büchmanns Textsammlung ihr Gattungsproblem.

43 Vgl. KRÄMER (2012, 82).

44 BÜCHMANN (1864, 2).

45 BÜCHMANN (1864, 2).

46 BÜCHMANN (1864, 3).

47 BÜCHMANN (1864, 5).

48 BÜCHMANN (1864, 6), Herv. i. O.

Bildungsdispositiv um 1800 schreibt Büchmann entsprechend, dass erst beide zusammen, Zitat und Sprichwort, „den ganzen Gedankenreichtum einer Nation aus[machen]“.⁴⁹ Die Bildung des Bürgers [sic] führt zur Bildung der Nation. ‚Geflügelte Worte‘ sollen diese versammelten Zitate nicht aufgrund eines, so muss das folgende Zitat gelesen werden, etwaigen ephemeren Zustands heißen, sondern weil sie „flüchtiger und beweglicher sind, denn alle anderen Worte“,⁵⁰ also beweglicher und gerade dadurch länger überdauernd – es geht um ihre „Flugfähigkeit“.⁵¹ Sie überwinden die Grenzen der jeweiligen Sprache, in der sie verfasst sind, und damit auch die von Nationen; und weil angeblich gerade die Deutschen dazu in der Lage waren, sich Zitate etwa der französischen oder englischen Literatur anzueignen, müsse darauf entsprechend reagiert werden: „Je größer aber das Citatenvermögen unserer gedankenreichen, begabten Nation ist, um so größer ist auch unsere Pflicht, ein Inventar dieses Vermögens aufzunehmen“.⁵² Das so ambig konzeptionalisierte „Citatenvermögen“, das semantisch zwischen angehäuftem Reichtum und Potenzialität seiner versammelten Elemente oszilliert, fordert zur Inventarisierung seiner Bestandteile heraus. Nämlich, um die durch weitere Akkumulation tendenziell umfangreicher und unübersichtlich werdende Sammlung besser verfügbar zu machen.

Kompilationen dieser Art verrichten mehrfache Arbeit. Vor dem Hintergrund der gegenläufigen Tendenzen der Epoche um 1900 sind es Zitat-Lexika und -Handbücher, „die in ihrer doppelten Ausrichtung die unüberbrückbare Kluft zwischen ‚gelehrter Fachbildung und journalistischer Allgemeinbildung‘“⁵³ schließen und gleichzeitig bildungsbürgerliche Zitat-Codes erst habitualisieren. Die von Büchmann zusammengestellte Sammlung diene als milieuspezifisches Zitaten-Lager, das gruppenkonstitutiv auf den mentalen Haushalt der Bourgeoisie wirken sollte.⁵⁴ Was die *Geflügelten Worte* vor allem leisten, ist die Archivstiftung eines bildungsbürgerlichen Milieus, indem hier sinnhafte Residuen der europäischen Literaturgeschichte seit Ovid versammelt werden. Gemeint ist ein Archiv, das sowohl seine Trägerschicht als auch das Sujet, mithilfe dessen sich dieses Milieu sprechend konstituiert, erst hervorbringt. Die *Geflügelten Worte* erfüllen somit alle eingangs an die Form ‚Katalog‘ gestellten Kriterien: Sie sind formal und inhaltlich kontingent, ihre Bestandteile sind quantitativ variabel, sie stellen sich als Hort aus, ihre Elemente sind schriftbildlich operativ, die Sammlung behauptet Vollständigkeit (die in der Anwendung sich zeigt) und sie ist von einer Verfahrensästhetik gekennzeichnet.

Diese Beobachtungen lassen sich zunächst um einen formpoetischen Aspekt erweitern und mithilfe des Modells der Ambiguität beschreiben. Anschließend möchte ich vorschlagen, Kataloge als Verfahrensformen zu begreifen. Diese Formen nehmen ihren Ausgang in der Ambiguierung ihrer Elemente, fordern aber entlang ihrer Verfahren eigentlich zur Desambiguierung ihrer Elemente auf.

49 BÜCHMANN (1864, 6).

50 BÜCHMANN (1864, 6).

51 NORBERG (2013, 80).

52 BÜCHMANN (1864, 8).

53 DAFFA (1994, 31).

54 Vgl. NEUMANN (2011, 80).

Ambiguität entsteht, so hat es Christoph Bode formuliert, aus der Spannung zwischen der Materialspezifik von Literatur und deren Selbstbezüglichkeit. Mit Materialspezifik bezeichnet er den Umstand, dass Sprache in ihren kleinsten Bedeutungseinheiten (im Gegensatz zu den *building blocks* von bildender Kunst und Musik) auch dann eine Bedeutung hat, wenn sie noch nicht literarisiert worden ist. Und mit Selbstbezüglichkeit geht es ihm darum, dass Literatur im Rahmen der sogenannten Autonomieästhetik zugleich einer stetigen Tendenz zur Selbstreferenz unterliegt.⁵⁵ Im Horizont der Ambiguitätsforschung ließe sich davon sprechen, dass Kataloge, mit Frauke Berndt ausgedrückt, als „Zonen“ beschreibbar sind.⁵⁶ Ein Teilaspekt von Zonen ist es, dass sie sich, ganz räumlich verstanden, durch „eine konstitutive Ambiguität auszeichnen“, die durch den ‚semiotischen Kontakt zwischen Welten‘ entsteht.⁵⁷ Aus materieller und medialer Perspektive erscheinen Kataloge in diesem Zusammenhang als Zonen der „Simultanität von Zukunft und Vergangenheit“.⁵⁸ Mit Blick auf den Gegenstand ‚Kataloge‘ im Allgemeinen und auf Büchmanns *Geflügelte Worte* im Besonderen heißt das, dass diese Sammlungs-Horte auf bereits bestehende Objekte verweisen, die in die ihnen vorangehenden Kontexte eingebettet sind (Vergangenheit); zugleich besteht der Zweck des Versammelns darin, den Elementen einen neuen Kontext zur Verfügung zu stellen (Zukunft), der so allererst produziert wird. Kataloge machen die selbst hergestellte Ambiguität wahrnehmbar. Und weil sie als Speichermedien in diesem Sinne Regeln und Praktiken formulieren, die Äußerungen gestatten und das Fortbestehen der Aussagen regulieren,⁵⁹ sind Kataloge mehr als Archive. Aus einem solchen Gesichtspunkt bringt der Katalog das Sujet, unter dem er seine Elemente versammelt, durch die selektive und kombinatorische Arbeit genauso hervor wie seine Umgangsformen inklusive deren Kontexte. Wenn diese neuen Orte durch die bis hierher beschriebenen Manöver nur noch mit Referenz auf den Katalog hergestellt werden, ist damit das beschrieben, was ich unter Kata-Logik verstehe.

V. *Kommodifizierung.* Was Fontanes literarische Bearbeitung der Büchmann'schen Konserve dann vor Augen stellt, ist der Paradigmenwechsel, der sich an den *Geflügelten Worten*, genauer: in Anbetracht ihrer Kata-Logiken abspielt. Es handelt sich um den Einsatz einer Warenästhetik, die sich der Verfügbarkeit ihrer Elemente im Zeitalter von deren technischer Reproduzierbarkeit verschrieben hat. Diesen Wechsel macht die Sammlung auf formal-materieller, also ästhetischer Ebene klar, wo die Zitate gleichsam aus dem Zusammenhang gelöst und nur noch ausgestellt werden, so dass sich ihrer beliebig bedient werden kann.

Im Fall des vorliegenden Gesellschafts- bzw. Zeitromans werden diese formelhaften und dekontextualisierten Worthülsen als poetische Mittel zur Ausstaffierung des Personeninventars verwendet; der Hang zur Gesprächslastigkeit ist *L'Adultera* schwer abzusprechen. Und

55 Vgl. BODE (2019, 261 f.).

56 Vgl. BERNDT (2018, 27).

57 BERNDT (2018, 27); Mit Bezug auf Juri Lotman spricht Berndt weiter davon, dass es sich dabei um eine „Kreolisierung der semiotischen Struktur“ handelt, die den „rhetorisch oder linguistisch identifizierbaren Formen sprachlicher Ambiguität“ entspricht (ebd.).

58 BERNDT (2018, 29).

59 Vgl. TATLOCK (2016, 339).

weil mit Ezechiel ein prototypischer Nutzer dieses eigenwilligen Zitatenschatzes gefunden ist, ist auch dessen „geflügelte Worte-Bildung“ symptomatisch für den Pegelstand und die innere Beschaffenheit der Bildung des deutschen Bürgertums im letzten Jahrhundertdrittel. Der Pegelstand ist hoch, die Beschaffenheit trotzdem fragwürdig.⁶⁰ Bildung wird im Gründerzeitalter nicht mehr als dynamischer Prozess organischer Persönlichkeitsentfaltung verstanden und ist zusehends an ein konserviertes Zitatens-Arsenal gebunden.⁶¹ Ezechiel ist die Schablone eines zeit- und gesellschaftstypischen Bourgeois, an dem der Text verdeutlicht, wie das in Büchmanns Vorwort proklamierte Bildungsdispositiv von seiner Trägerschicht *ad absurdum* geführt wird.

Denn oft werden die Zitate augenzwinkernd variiert oder in einem Sinnzusammenhang, in den sie aufgenommen wurden, gleichsam „mit einem Fragezeichen versehen zur Diskussion gestellt“.⁶² Auch sind Produktions- und Rezeptionsbedingungen in den Kommunikationskontexten des Zitiert-Werdens zumeist andere als an ihren Originalorten. Die geflügelten Worte stehen allen Figuren des Romans beliebig zur Verfügung, auch der neue Gebrauchskontext gibt keinerlei Einschränkungen vor, was deren Verwendung betrifft. So lässt Fontane etwa auf Bibelzitate („aus seinem Herzen keine Mördergrube zu machen“, *GBA* 4, 5)⁶³ literarische Anspielungen folgen („Bei den Gebeinen des unsterblichen Roller“, *GBA* 4, 33).⁶⁴ Oder er legt derselben Figur mal politische Wahlsprüche wie den der Trappisten („Memento mori“, *GBA* 4, 14)⁶⁵ und mal Abkürzungen von Berlinismen in den Mund („alles Jacke“, *GBA* 4, 36).⁶⁶ Kennzeichen aller dieser Transfer- und Aneignungspraktiken sind Modifikation, Dekontextualisierung und Fehlinterpretation.

Auf das vom Niedergang bedrohte Bürgertum im Preußen des späten 19. Jahrhunderts sollen die geflügelten Worte bedeutungsstabilisierend wirken, sowohl in Bezug auf den Fortbestand des jeweiligen ursprünglichen Kontexts als auch auf die Neu-Setzung innerhalb der ‚eigenen‘ Rede. Allerdings vollzieht sich in dieser seltsam gegenstrebigen Bewegung – es handelt sich um iterative Sprechakte, die einerseits stets Bedeutungsverschiebungen produzieren, welche andererseits zur Stabilisierung des jeweiligen Aktes getätigt wurden – die „sukzessiv fortschreitende Immunisierung des Wortlauts gegen eine relationale Produktion von Bedeutung“.⁶⁷ Je öfter die Sprichwörter in neuen Kontexten zur Anwendung kommen, desto weniger funktionstüchtig sind sie und zeigen vielmehr auf die semantische Inflexibilität, die den nunmehr verhärteten Elementen des Büchmann'schen Katalogs eigen ist. Das heißt auch, dass sie sich einer bedeutsamen Verwendung eigentlich verweigern bzw. sich im Modus einer Verwendung um der Verwendung willen aufdrängen, wie

60 MEYER (1961, 172).

61 Vgl. MEYER (1961, 172).

62 PLETT (1991, 41).

63 Bei Matthäus 21,13 lautet es: „[E]s steht geschrieben: mein Haus soll ein Bethaus heißen; ihr aber habt eine Mördergrube draus gemacht.“ (Gabriele Radecke. In: FONTANE [1998, 207]).

64 In Schillers *Die Räuber* lautet es: „Bei den Gebeinen meines Rollers! Ich will euch niemals verlassen“ (Gabriele Radecke. In: FONTANE [1998, 226]).

65 Das Motto wird von Ezechiel fälschlicherweise den Kapuzinern zugeschrieben (vgl. Gabriele Radecke. In: FONTANE [1998, 214]).

66 Vollständig lautet der Berlinismus „Det is Jacke wie Hose.“ (Gabriele Radecke. In: FONTANE [1998, 228]).

67 PLETT (1991, 21).

es etwa im Vorwort der sechsten Auflage der *Geflügelten Worte* von 1871 lautet: „Nicht der gediegene Gehalt nämlich macht Worte zu geflügelten, sondern der fast nur von der Zufälligkeit abhängige Umstand, daß sie zu irgend einer Zeit Eindruck auf einen größeren Kreis, gewöhnlich von Zuhörern, gemacht haben.“⁶⁸ Breite Trägerschicht und starker Eindruck sind es, die das jeweilige Wort zu einem geflügelten und damit der weiteren Verbreitung würdig machen. Die Funktionalität dieser katalogisierten Elemente besteht in ihrem puren Gebraucht-Werden.

Auch mit der Inventarisierung der Zitate sind Prozesse und Effekte der Disambiguierung verbunden. Denn das Inventar teilt ein weiteres Spezifikum mit Katalogen allgemein und mit Büchmanns Sammlung im Besonderen: Seine Objekte sind Waren.⁶⁹ Das sind sie in zwei Hinsichten: zum einen im Sinne verfügbarer Zeichen, die im Gebrauchsraum kursieren und dort vor allem zur symbolischen Kapitalakkumulation beitragen; zum anderen aufgrund ihrer materiellen Eigenschaften, sofern sie als umlaufende Buch-Dinge einen Großteil des bürgerlichen Milieus besiedeln. Büchmanns *Geflügelte Worte* versammeln die zu Ware werdenden Zitate in Form eines Katalogs. Seine Objekte, die er zu inventarisieren angetreten ist, zirkulieren im multiplizierbaren Katalog⁷⁰ als semiotische und materielle Gebrauchsgegenstände.

Historisch geht diese Kommodifizierung von ästhetischen Elementen mit der Ästhetisierung der Warenwelt einher. Ohne die Kulturgeschichte des Warenhauses hier einholen zu können, möchte ich auf zwei wesentliche Merkmale dieser Orte aufmerksam machen: Die architektonischen Räume stellen einerseits Schnittstellen zwischen den Bereichen her, in denen sich die Orte der dort versammelten Waren überlappen.⁷¹ So werden sie zu ambigen Zonen, die es aber provozieren, dass ihre Gegenstände disambiguiert werden, weil sie nach ihrem Aufenthalt im Interimsort ‚Warenhaus‘ nicht mehr mit Referenz auf ihre Herkunft, sondern nur noch mit Referenz auf den Interimsort ausgestattet sind. Andererseits kann das „Prinzip Warenhaus“ als „Prinzip des Berührens und Einverleibens“ geltend gemacht werden, das somit etwa dem „Prinzip Museum als Prinzip des Unantastbaren gegenübersteht.“⁷² Die Abfolge der Prozesse, die die Kommodifizierung der Warenhaus-Objekte auszeichnet, lässt sich ebenso auf den Umgang mit dem Katalog Büchmann'schen Gepräges anwenden. Die Verwandtschaft der bei Büchmann ausgestellten Wörter mit Konsumwaren ermöglicht der Bourgeoisie die Berührung, die Aneignung, ja die Einverleibung des so kommodifizierten geflügelten Wortes.

Was mit dem Begriff der Kommodifizierung bereits angesprochen ist, kann noch weiter erläutert werden. Auf die Beobachtung, dass es zumeist Zitate aus Dramentexten seien, die allgemein als geflügelte Worte gelten, und dass diese Zitate notwendig irgendwann einmal aus ihrem Zusammenhang genommen wurden, lässt Büchmann ein Scheinargument folgen:

68 BÜCHMANN (1971, 3), Herv. i. O.

69 MAINBERGER (2003, 5) sieht den Katalog in Zusammenhang mit Information und/oder Kommerz bzw. literaturintern mit der epischen Tradition.

70 Vgl. SCHMITZ-EMANS (2019, 722).

71 Vgl. KÖNIG (2009, 116).

72 KÖNIG (2009, 117).

Denn diese [die geflügelten Worte] entstehen auf dem Markte des Lebens und im Strudel der Öffentlichkeit. Sie werden erst durch das Echo, das sie erwecken, zu dem was sie sind. Sie waren vorher schon Worte, die citiert werden konnten, vielleicht sogar Worte, die da hätten citiert werden sollen oder müssen; der günstige Zufall, die günstige Lage entscheidet und gebietet, daß sie fortan citiert *werden*.⁷³

Was Büchmann verschweigt, ist die Tatsache, dass es sich bei der Kompilation um eine weitere Echokammer handelt, die erst den Raum und damit ihren Gegenstand herstellt, dessen behauptete Zitierfähigkeit ja ihr eigentlicher Existenzgrund ist. Diese warenförmigen Phrasen sind notwendig darauf angewiesen, in Buchform materialisiert zu werden. Von Kommodifizierung kann deshalb gesprochen werden, weil der Ort des Katalogs auf die materielle Bedingtheit von Zeichen aufmerksam macht, die dort deshalb warenförmig werden, da sie im Intervall von Produktion und Konsumption⁷⁴ an Materialität gewinnen. Dort, wo Zeichen nicht produziert oder konsumiert werden, werden sie in ihrer Materialität und damit als Waren begreiflich. Wenn also etwa wie im Falle Büchmanns die Zitate inventarisiert werden, dann sind die geflügelten Worte als Waren annonciert. Es geht, mit Karl Marx formuliert, um das „bestimmte gesellschaftliche Verhältnis der Menschen“, das „die phantasmagorische Form eines Verhältnisses zu den Dingen annimmt“⁷⁵ und für das Marx den Begriff des Fetischismus reserviert. „Dieser Fetischcharakter der Warenwelt entspringt [...] aus dem eigentümlichen gesellschaftlichen Charakter der Arbeit, welche Waren produziert.“⁷⁶ Die warenförmigen Zeichen, die zum Konsum produziert wurden, erhalten so einen Wert, der ihnen nur zukommen kann, weil sie im Intervall vergegenständlicht werden – sie sind Fetisch. Im Feld literarischer Zeichenproduktion und -zirkulation sind Warenökonomie und Katalogwissen aneinandergekettet.

Damit ist analytisch beschrieben, welche kultursemiotische Arbeit die *Geflügelten Worte* bzw. Kataloge überhaupt verrichten. Indem die im Katalog versammelten Elemente mit einer sinnstiftenden Funktion ausgestattet werden, sind sie wirksam allein deshalb, weil sie versammelt worden sind. Sie sind, mit Roland Barthes gesprochen, wirksam nur noch als Denotat, insofern wir es gerade in den Erzähltexten des sogenannten poetischen Realismus mit dem zu tun haben, was Barthes als „referentielle Illusion“ begreift, die dann eintritt, wenn in diesen Texten „das Signifikat [...] aus dem Zeichen vertrieben“ wird.⁷⁷ Die Elemente müssen nicht mehr referentiell, sondern nur noch medial bzw. materiell beglaubigt sein. Dort, wo sie schließlich angewendet werden, konnotieren sie nichts mehr und werden, so ließe sich sagen, disambiguiert.⁷⁸ Damit arbeitet die Einbettung von Büchmanns *Geflügelten Worten* in *L'Adultera* dem Realitätseffekt zu; und umgekehrt ist es das Spezifikum realistischen Erzählens, die referentielle Illusion von Katalogen ausstellen zu können.

73 BÜCHMANN (1871, 3).

74 Vgl. MARX (1962b, 385 f.).

75 MARX (1962a, 86).

76 MARX (1962a, 87).

77 BARTHES (2006, 171), Herv. i. O.

78 Das gilt freilich aus zeichentheoretischer Perspektive; in Hinsicht auf ihre Einbettung in ein Kunstwerk sind sie wieder ambig, weil sie dort ihre kultursemiotische, d. i. realweltliche Eindeutigkeit ästhetisieren – vgl. BODE (2019, 261 f.).

Was Kataloge ‚machen‘, wird allererst anschaulich, indem ihre Effekte erzählt werden. Anders ausgedrückt wird im literarischen Text die Anschaulichkeit der Katalog-Waren um die Anschaulichkeit ihrer Verfahren erweitert; was das Archiv ‚Katalog‘ performiert, ist auf literarische Mittel angewiesen, um anschaulich zu werden. Ein abschließendes Beispiel.

VI. *Ehebruch*. In der zentralen Szene des Romans begeht Melanie den Ehebruch mit Rubehn, topographisch ist dieser Erzählmoment in einem gigantischen Palmenhaus in van der Straatens Privatpark angelegt – bezeichnenderweise handelt es sich bei den Treibhäusern des 19. Jahrhunderts um eine der ersten industriell massenproduzierten und in Katalogen vertriebenen Bauformen.⁷⁹ Als Vorbild dafür diente Fontane „das berühmte Palmenhaus in Kew bei London, das als technisches Meisterwerk der Zeit galt“.⁸⁰ Auch steht das gesamte zwölfte Kapitel im Zeichen der Paradiesmotivik, und so wird Melanies ‚Sündenfall‘ nicht zufällig in *dem* paradigmatischen Ort von Kulturalität antizipiert: Die Synekdoche ‚Gewächshaus‘ macht das Kippbild des Paradiesmotivs zum Schauplatz der Versuchung;⁸¹ beide, Roman und Biotop, werden zu Orten künstlich initiiert Befruchtung. Zugleich steht der Ehebruch als Knotenpunkt damit an zentraler Stelle eines Textes, der sich so – wie die Szene selbst – vor allem in kultursemiotischer Hinsicht lesen lässt. In der „phantastisch aus Blattkronen gebildete[n] Laube“ rankten sich „Orchideen, die die ganze Kuppel mit ihrem Duft erfüllten“ (*GBA* 4, 93). In dieser Atmosphäre – „diese weiche, schlaffe Luft machte sie selber weich und schlaff, und die Rüstung ihres Geistes lockerte sich und löste sich und fiel“ (*GBA* 4, 94) – ereignet sich der Ehebruch, minimal gekennzeichnet durch temporalen Fortschritt der Handlung („Endlich aber war die Dämmerung gekommen [...]“; *GBA* 4, 94) und somit eingelassen in den textuellen Raum des fontanetypischen *blanc*, der die eigentliche Liebesszene transzendiert:⁸²

„Anastasia wird uns nicht finden.“

„Ich vermisse sie nicht.“

„Und doch will ich nach ihr rufen.“

„Ich vermisse sie nicht,“ wiederholte Rubehn, und seine Stimme zitterte. „Ich vermisse nur das Lied, das sie damals sang, als wir im Boot über den Strom fuhren. Und nun rate.“

„Long, long ago...“

Er schüttelte den Kopf.

„Oh, sah ich auf der Haide dort...“

„Auch *das* nicht, Melanie.“

„Rohtraut,“ sagte sie leis.

Und nun wollte sie sich erheben. Aber er litt es nicht und kniete nieder und hielt sie fest, und sie flüsterten Worte, so heiß und so süß, wie die Luft, die sie athmeten.

Endlich aber war die Dämmerung gekommen und breite Schatten fielen in die Kuppel.

Und als alles immer noch still blieb, stiegen sie die Treppe hinab und tappten sich durch ein Gewirr von Palmen, erst bis in den Mittelgang und dann in's Freie zurück. (*GBA* 4, 94)

79 Vgl. KOPPELKAMM (1988, 31 f.); für den Hinweis danke ich Kira Jürjens. Zu den Zusammenhängen von „[b]ürgerliche[m] Bauen und bürgerliche[m] Reden“ bzw. von architektonischen Musterbüchern und Büchmanns Sprichwort-Katalog vgl. UTZ (1984, 167–172).

80 JUNG (1991, 171).

81 Vgl. KOLBE (1968, 159).

82 Vgl. BLUMENBERG (1998, 124).

In den schwerfälligen Erinnerungsversuchen an das Lied, das die Klavierlehrerin und Freundin Anastasia im Treptower Park sang („Rohtraut“), als sich Melanie und Rubehn verliebten, wird der Moment der Verführung über den des Verliebens herbeizitiert.⁸³ Der kulturalisierte Raum des Palmenhauses wird letztlich zum Treibhaus, dessen künstliche Atmosphäre ihr übriges zur Fort-Pflanzung beiträgt.

Denn unmittelbar nach der Ehebruchszene, im *blanc*, trifft Melanie auf die vor dem Palmenhaus wartende Anastasia. Diese quittiert – ungewusst – Melanies Tat mit den Worten: „Man wandelt nicht ungestraft unter Palmen.“ (GBA 4, 95) Die Herkunft von Anastasias Kommentar mag in demjenigen Abschnitt „Deutsche Citate“ der *Geflügelten Worte* liegen, wo es um die Erläuterungen in Johann Wolfgang Goethes Roman *Die Wahlverwandtschaften* zum ‚roten Faden‘ geht, der sich durch die Tagebucheinträge Otilies ziehe.⁸⁴ Seinen Ursprung allerdings hat der Kommentar in einem eben jener Tagebucheinträge Otilies, ihres Zeichens selbst Akteurin eines ‚doppelten‘ Ehebruchs, wo es lautet: „Es wandelt niemand ungestraft unter Palmen.“⁸⁵ Ort der Anwendung (Anastasia) und Ursprung (Otilie) stimmen nicht überein. Das ist noch nicht alles, macht doch die Erzählinstanz in Goethes Roman die Leser:in darauf aufmerksam, dass Otilies Tagebucheinträge nicht ohne Weiteres belastbar sind:

Um diese Zeit finden sich in Otilies Tagebuch Ereignisse seltner angemerkt, dagegen häufiger auf das Leben bezüglich und vom Leben abgezogene Maximen und Sentenzen. Weil aber die meisten derselben wohl nicht durch ihre eigene Reflexion entstanden sein können, so ist es wahrscheinlich, daß man ihr irgendeinen Heft mitgeteilt, aus dem sie sich was ihr gemüthlich war, ausgeschrieben. Manches Eigene von innerem Bezug wird an dem roten Faden wohl zu erkennen sein.⁸⁶

Nicht einmal der Zitatgeberin war der Ursprung des nunmehr geflügelten Wortes bekannt und daher auch nicht dessen Kontext, der sonst Aufschluss gegeben hätte über dessen eigene Ursprungslosigkeit oder zumindest dessen Bedeutung. Somit ist das Zusammentreffen von Otilie-Zitat und dem Ehebruch Melanies vermittelt durch Anastasia vollkommen zufällig. Anastasias Kommentar nämlich wird „ausgelöst durch und bezieht sich auf Melanies Kopfweg, und dieses ist wiederum motiviert worden durch den ‚berauschenden Duft‘ der Orchideen, durch die ‚weiche hot-house Atmosphäre‘, die in der komplexen Motivierung des Ehebruchs eine so wichtige Rolle spielt“.⁸⁷ Das heißt auch, dass Anastasias Tadel ins Leere ethischer Konsequenzlosigkeit läuft, und die Vermutung liegt nahe, dass damit ein weiterer Effekt der Ursprungslosigkeit des Zitats angesprochen ist. Denn im Rahmen von Erzähltexten ist ‚das Ethische‘ notwendig eine „der poetischen und poetologischen Struktur eines literarischen Textes“ inhärente Kategorie.⁸⁸ Fehlt der Kontext und damit der

83 Im Gegensatz zur Erstnennung des Zitats in der Szene im Treptower Park im Kapitel *Wohin treiben wir?* entfällt hier vor der Verführung der anschließende Kehrvers des Gedichts von Eduard Mörike, aus dessen Vertonung durch Robert Schumann Fontane das Zitat entnimmt: „Schweig stille, mein Herze.“ (Gabriele Radecke. In: FONTANE [1998, 243, 248]).

84 Vgl. BÜCHMANN (1871, 89 f.)

85 GOETHE (1987, 457); bei BÜCHMANN (1871, 90) lautet es „Es wandelt Niemand [sic] ungestraft unter Palmen.“

86 GOETHE (1987, 425).

87 MEYER (1961, 169).

88 ÖHLSCHLÄGER (2009, 11).

Bezug zu eben der poetischen und poetologischen Struktur des Textes, kann die ethische „Verhandlung des Verhältnisses zwischen ‚sollen‘ und ‚sein‘,“ so Claudia Öhlschläger, „durch die Erzählstruktur“ entsprechend nicht vermittelt werden.⁸⁹ Sofern Anastasias Unkenntnis des Ursprungs des Zitats dessen eigene Ursprungslosigkeit verdeckt, kippt die milieu-stabilisierende Funktion der *Geflügelten Worte* in eine der Instabilität. In der Praxis der Bourgeoisie werden die geflügelten Worte, die in der Zone der *Geflügelten Worte* zur Verfügung gestellt werden und dort noch ambig sind, disambiguiert. In Fontanes Einarbeitung hingegen wird diese Disambiguierung ästhetisiert, mithin reambiguiert.

Auf diese Weise erhellt sich auch die Form des Romans mit besonderer Berücksichtigung ihrer Zirkelstruktur. Wie ein an der hier skizzierten Kata-Logik geschultes Bürgertum sich in immer enger werdenden Kreisbewegungen seinem eigenen Ende zubewegt,⁹⁰ ist nicht nur Inhalt, sondern auch Darstellungseffekt des Textes, dessen Ende mit der *mise en abyme* die Form seines titelgebenden Gegenstandes annimmt. Der Text wird, mit Fontane, zur kunstgemäßen (*Pardon*) Entsprechung desjenigen Orts der Selbstreferenz, der die *Geflügelten Worte* für die Bourgeoisie sind. Diese permanente Selbstreferenz wird bei Fontane indes ästhetisiert und als Form anschaulich. Durch diese Ästhetisierung wird die formgewordene Disambiguierung reambiguiert. Dass sich durch diese Fontane'sche Verkettung damit gerade kein roter Faden zieht, wie Büchmann es für Otilies Tagebuch behauptet hatte, ist zuletzt formpoetischer Meta-Kommentar.

Indem der literarische Text an seiner Verfahrensweise das Verfahren des Büchmann'schen Katalogs anschaulich macht, wird deutlich, was durch Kata-Logiken geschieht. Der Katalog bietet sich zunächst als Ort der Zusammenkunft von Ursprung und Potenzialität seiner Elemente an, er wird zur Zone; indem er allerdings zu einer spezifischen Verwendung seiner Elemente anstiftet, die deren Ursprung vergessen machen soll, tilgt der Katalog eben jene Primär-Referenzen, seinen Elementen fehlt nunmehr der Bezug zum Ort ihrer Erst-Bedeutung. Die Effekte dessen werden dann an der Form des Romans evident, der am Ende auf seinen eigenen Anfang verweist, sodass es sich um eine regressive Romanform handelt. Während Büchmanns Kata-Logik die reine Selbstreferenzialität ihrer Objekte, der geflügelten Worte, produziert, so imitiert die Romanform diese Selbstreferenzialität nur. Was warenförmige Sprache anstellt, kann literarische Ambiguität anschaulich machen. Auf diese Weise trägt Fontane zum ästhetischen Programm der literarischen Moderne bei – „how it unsettles stable expectations, pushes against closure and certainty, and fundamentally stresses the creativity of reading, viewing, listening, and the general act of reception“.⁹¹

Literaturverzeichnis

- ALTHOFF, Gabriele (1991): *Weiblichkeit als Kunst. Die Geschichte eines kulturellen Deutungsmusters*. Stuttgart.
- BARTHES, Roland (2006, 164–172): *Der Wirklichkeitseffekt. [L'effet de réel, 1968]*. In: Ders.: *Das Rauschen der Sprache. Kritische Essays IV*. Frankfurt a. M.

89 ÖHLSCHLÄGER (2009, 12).

90 Vgl. THEISOHN (2009, 374).

91 BERNDT, KOEPNICK (2018, 8).

- BARLER, Moritz u. a. (1996, 134–149): Historistischer und rhetorischer Katalog. In: Dies.: Historismus und literarische Moderne. Tübingen.
- BARLER, Moritz (2013, 3–212): Zeichen auf der Kippe. Aporien des Spätrealismus und die Routines der Frühen Moderne. In: Ders. (Hrsg.): Entsagung und Routines. Aporien des Spätrealismus und Verfahren der Frühen Moderne. Berlin, Boston.
- BERNDT, Frauke (2018, 17–39): Zonen. Zur Konzeptualisierung von Ambiguität in der ästhetischen Theorie. In: Dies., L. Koepnick (Hrsg.): Ambiguity in Contemporary Art and Theory. Sonderheft 16 der ZÄK. Hamburg.
- , Lutz KOEPNICK (2018, 5–13): Ambiguity in Contemporary Art and Theory. Introduction. In: Dies. (Hrsg.): Ambiguity in Contemporary Art and Theory. Sonderheft 16 der ZÄK. Hamburg.
- BLUMENBERG, Hans (1998, 123–124): Die Transzendenz der Liebesszene. In: Ders.: Gerade noch Klassiker. Glossen zu Fontane. München, Wien.
- BODE, Christoph (1998): Ästhetik der Ambiguität. Zu Funktion und Bedeutung von Mehrdeutigkeit in der Literatur der Moderne. Tübingen.
- (2019, 255–271): The Aesthetics of Ambiguity – Now and Then. In: M. Bauer, F. Berndt, S. Meixner (Hrsg.): Ambivalenz in Sprache, Literatur und Kunst. Ambivalence in Language, Literature, and Art. Würzburg.
- BORGARDS, Roland (2016, 73–83): Teleologie. In: B. Bühler, S. Willer (Hrsg.): Futurologien. Ordnungen des Zukunftswissens. München.
- BÜCHMANN, Georg (1871): Geflügelte Worte. Citatenschatz des Deutschen Volks. Sechste verbesserte und vermehrte Auflage. Berlin.
- DAFFA, Agni (1994): Gesellschaftsbild und Gesellschaftskritik in Fontanes Roman „L'Adultera“. Fernwald.
- DERRIDA, Jacques (2005): The Politics of Friendship. Übers. v. G. Collins. London, New York.
- ENCKE, Julia (1998): Kopierwerke. Bürgerliche Zitierkultur in den späten Romanen Fontanes und Flauberts. Frankfurt a. M. u. a.
- FONTANE, Theodor (1954): Briefe an Georg Friedländer. Hrsg. u. erläutert v. K. Schreinert. Heidelberg.
- (1980): Briefe. 1879–1889. Hrsg. v. O. Drude, M. Hellge, H. Nürnberger. In: Ders.: Werke. Abt. 4, Werke, Schriften und Briefe, Bd. 3. Darmstadt.
- (1998): L'Adultera. Novelle. Hrsg. v. G. Radecke. In: Ders.: Große Brandenburger Ausgabe. Abt. I, Das erzählerische Werk, Bd. 4. Berlin.
- GAMPER, Michael (2007, 593–611): Dichtung als ‚Versuch‘. Literatur zwischen Experiment und Essay. In: ZfGerm NF, 17. Jg., H. 3.
- GEULEN, Eva (2018, 45–57): Realismus ohne Entsagung. Fontanes *L'Adultera*. In: P. U. Hohendahl, U. Vedder (Hrsg.): Herausforderungen des Realismus. Theodor Fontanes Gesellschaftsromane. Freiburg i. Br. u. a.
- GOETHE, Johann Wolfgang (1987, 283–529): Wahlverwandschaften. In: Ders.: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe. Hrsg. v. K. Richter. Bd. 9, Epoche der Wahlverwandschaften. 1807–1814. München.
- HELMSTETTER, Rudolf (1997): Die Geburt des Realismus aus dem Dunst des Familienblattes. Fontane und die öffentlichkeitsgeschichtlichen Rahmenbedingungen des Poetischen Realismus. München.
- HESS, Günter (2011): Panorama und Denkmal. Studien zum Bildgedächtnis des 19. Jahrhunderts. Würzburg.
- JUNG, Winfried (1991): Bildergespräche. Zur Funktion von Kunst und Kultur in Theodor Fontanes „L'Adultera“. Stuttgart.
- KOLBE, Jürgen (1968): Goethes „Wahlverwandschaften“ und der Roman des 19. Jahrhunderts. Kohlhammer.
- KÖNIG, Gudrun M. (2009): Konsumkultur. Inszenierte Warenwelt um 1900. Wien u. a.
- KOPPELKAMM, Stefan (1988): Künstliche Paradiese. Gewächshäuser und Wintergärten des 19. Jahrhunderts. Berlin.

- KRÄMER, Sybille (2012, 79–100): Punkt, Strich, Fläche. Von der Schriftbildlichkeit zur Diagrammatik. In: Dies., E. Cancik-Kirschbaum, R. Totzke (Hrsg.): Schriftbildlichkeit. Wahrnehmbarkeit, Materialität und Operativität von Notationen. Berlin.
- MAINBERGER, Sabine (2003): Die Kunst des Aufzählens. Elemente zu einer Poetik des Enumerativen. Berlin, New York.
- MARX, Karl (1962a): Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie. Bd. 1.1: Der Produktionsprozeß des Kapitals. (MEW Bd. 23.). Hrsg. v. Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED. Berlin.
- MARX, Karl (1962b, 365–388): Produktivität des Kapitals. Produktive und unproduktive Arbeit. In: Ders.: Theorien über den Mehrwert I (MEW 26.I). Hrsg. v. Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED. Berlin.
- MECKLENBURG, Norbert (2018): Theodor Fontane. Realismus, Redevielfalt, Ressentiment. Stuttgart.
- MEYER, Herman (1961): Das Zitat in der Erzählkunst. Zur Geschichte und Poetik des europäischen Romans. Stuttgart.
- NEUMANN, Gerhard (2011): Theodor Fontane. Romankunst als Gespräch. Freiburg i. Br.
- NORBERG, Jakob (2013, 74–89): Der Text als Phrase. Schillerfeier und geflügelte Worte. In: Sprache und Literatur, Bd. 44, H. 2.
- NOTTINGER, Isabel (2003): Fontanes Fin de Siècle. Motive der Dekadenz in *L'Adultera*, *Cécile* und *Der Stechlin*. Würzburg.
- PLETT, Bettina (1991, 65–91): „L'Adultera ... kunstgemäß (Pardon) ...“. Typisierungen und Individualität. In: C. Grawe (Hrsg.): Interpretationen. Fontanes Novellen und Romane. Stuttgart.
- RÖSSLER, Reto (2017): Vom Versuch. Bauteile zur Zirkulationsgeschichte einer impliziten Gattung der Aufklärung. Berlin.
- SCHMITZ-EMANS, Monika (2019, 715–726): Zusammenstellungen. Bücher als Sammlungen, Museen, Kataloge, Listen. In: Dies. (Hrsg.): Literatur, Buchgestaltung und Buchkunst. Ein Kompendium. Berlin, Boston.
- STROWICK, Elisabeth (2009): Sprechende Körper – Poetik der Ansteckung. Performative in Literatur und Rhetorik. München.
- TATLOCK, Lynne (2016, 337–361): Sammeln, Katalogisieren, Serialisieren, Aufbewahren, Verbinden. Wilhelm Raabes *Vom alten Proteus*, auch bekannt als *Die Krähenfelder Geschichten*. In: D. Gretz, N. Pethes (Hrsg.): Archiv/Fiktionen. Verfahren des Archivierens in Literatur und Kultur des langen 19. Jahrhunderts. Freiburg i. Br. u.a.
- THEISOHN, Philipp (2009): Plagiat. Eine unoriginelle Literaturgeschichte. Stuttgart.
- UTZ, Peter (1984): Die ausgehöhlte Gasse. Stationen der Wirkungsgeschichte von Schillers „Wilhelm Tell“. Königsstein/Ts.
- Voss, Lieselotte (1985): Literarische Präfigurationen dargestellter Wirklichkeit bei Fontane. Zur Zitatstruktur seines Romanwerks. München.
- WEYAND, Björn (2013): Poetik der Marke. Konsumkultur und literarische Verfahren 1900–2000. Berlin.
- ZIMMERMANN, Rolf Christian (2007, 475–499): Der stille Rückzug der Literaturzitate aus Büchmanns „Geflügelten Worten“. In: DVjs, 81. Jg., H. 3.

Abstract

Ausgehend von der Beobachtung, dass die Erzählanlage von Theodor Fontanes *L'Adultera* (1882) ihren Ausgang in einer von Georg Büchmanns *Geflügelten Worte* geborgten ‚Kata-Logik‘ nimmt, verfolgt der Beitrag zwei Interessen. Einerseits steht die Verlaufsästhetik literarischer Formen im Fokus, die die performative Dimension von Katalogen allererst veranschaulichen kann. Andererseits soll *L'Adultera* als Katalogroman plausibilisiert werden, der Ambiguität zum sozialen und ästhetischen Paradigma seiner Zeit erklärt.

Based on the observation that the narrative structure of Theodor Fontane's *L'Adultera* (1882) takes its starting point in a cata-logic borrowed from Georg Büchmanns *Geflügelte Worte*, the paper pursues two interests. On the one hand, it focusses on the progressive aesthetics of literary forms which can illustrate the performative dimension of catalogues in the first place. On the other hand, *L'Adultera* is considered a so-called catalogue novel that declares ambiguity to be the social and aesthetic paradigm of its time.

Keywords: Ambiguierung, Büchmann, Fontane, Kommodifizierung, poetischer Realismus

Anschrift des Verfassers: Marius Reisener, Universität Zürich, Deutsches Seminar, Schönberggasse 2, CH– 8001 Zürich, <marius.reisener@uzh.ch>