

I. Wunderkammern, Museen, Narrationen

Das Sammeln geht der Wissenschaft immer voraus; das ist nicht merkwürdig; denn das Sammeln muß ja vor der Wissenschaft sein; aber das ist merkwürdig, daß der Drang des Sammelns in die Geister kömmt, wenn eine Wissenschaft erscheinen soll, wenn sie auch nicht wissen, was diese Wissenschaft enthalten wird. Es geht gleichsam der Reiz der Ahnung in die Herzen, wozu etwas da sein könne, und wozu es Gott bestellt haben möge. Aber selbst ohne diesen Reiz hat das Sammeln etwas sehr Einnehmendes.¹

Adalbert Stifters *Der Nachsommer* ist ein ausschweifender Roman, in dem offensichtlich wird, wie sehr das Sammeln, das Ordnen und das Ausstellen von Dingen um die Zeit seiner Veröffentlichung 1857 paradigmatisch – geradezu reizvoll und einnehmend ist.²

Das 19. Jahrhundert wird immer wieder als das Jahrhundert, das Zeitalter der Museen bezeichnet.³ Auffallend oft schreiben Autoren dieser Zeit aber auch eine Sammlungsformation in ihre Texte ein, die sich in vielerlei Hinsicht

-
- 1 Alle Werke Adalbert Stifters werden unter Angabe des Bandes und der Seitenzahl zitiert nach der Historisch-Kritischen Gesamtausgabe (HKG). Im Auftrag der Kommission für Neuere Deutsche Literatur der Bayrischen Akademie der Wissenschaften hg. von Alfred Doppler und Wolfgang Frühwald, seit 2000 hg. von Alfred Doppler und Hartmut Laufhütte, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz: W. Kohlhammer 1978ff. Hier: Stifter, Adalbert: *Der Nachsommer: eine Erzählung*, *Werke und Briefe*, Band 4,1-4,3. Hg. von Wolfgang Frühwald und Walter Hettche, Stuttgart, Berlin, Köln: W. Kohlhammer 1997. Hier: HKG 4,1, S. 126f.
 - 2 Zur im Zitat aufgerufenen Verbindung von Sammlung und Wissenschaft vgl. te Heesen, Anke und E.C. Spary: »Sammeln als Wissen«, in: te Heesen, Anke und E.C. Spary (Hg.): *Sammeln als Wissen. Das Sammeln und seine wissenschaftliche Bedeutung*, Göttingen: Wallstein 2001, S. 7–21, hier S. 7.
 - 3 Vgl. Sheehan, James J.: *Geschichte der deutschen Kunstmuseen: von der fürstlichen Kunstammer zur modernen Sammlung*, München: Beck 2002, S. 129.

von den Prinzipien der Museumsinstitution unterscheidet. Während die historischen Wunderkammern als Sammlungsformationen im 19. Jahrhundert für Sammlungspraxis, Wissenschaft und Bildung wenig relevant sind, die in ihnen ursprünglich verwahrten Objekte verstreut und in neu entstehende Institutionen überführt werden, zeigen sie sich in narrativen Texten dieser Zeit. Das vormuseale, frühneuzeitliche Sammeln in Wunderkammern wird in Narrationen sichtbar und dort referenziert, transformiert und reflektiert. Im Zentrum dieser Studie stehen neben Adalbert Stifters *Nachsommer* (1857) zwei weitere deutschsprachige Narrationen – die Romane *Vor dem Sturm* (1878) von Theodor Fontane und *Das Odfeld* (1888/89) von Wilhelm Raabe –, in ihnen ist das vormuseale Sammeln innerhalb der Werke der insgesamt sammlungsfreudigen Autoren besonders erkennbar. In der bisherigen Forschung zu den drei Narrationen fallen Elemente auf, die, wie sich zeigen wird, als zentrale Prinzipien der Wunderkammer identifiziert werden können. Innerhalb der Narrationen wird an das Denken im Zusammenhang mit dem prominenten Raum der Wunderkammer angeknüpft. Sie wird in die Literatur eingeschrieben. Bisher hat die kulturwissenschaftliche Germanistik diesen Zusammenhang noch nicht eingehend untersucht, sodass es das Phänomen der textualisierten Wunderkammer zu erschließen gilt. Hierbei ist die Wunderkammer kein literarisch illustriertes Phänomen. Im Zentrum steht, welche Fragen sich ergeben, wenn das vormuseale Sammeln ein Kontext literarischer Texte ist und Autoren in ihren Narrationen an dies anknüpfen.

Die drei Romane sind von männlichen Autoren verfasst. Auch die der Denkfigur Wunderkammer zugrunde liegenden historischen Sammlungen sind von männlichen Sammlern angelegt worden. Die Primärquellen zur frühneuzeitlichen Wunderkammer und den Überlegungen zum institutionalisierten Museum des 19. Jahrhunderts sind ausschließlich von Männern verfasst. Die Gründe dafür, dass Sammeln weitestgehend männlich dominiert ist, sind gesellschaftlich vielfältig, konzentrieren sich aber alle um die Verteilung von Macht und Ressourcen.⁴ Einmal bemerkt, stelle sich die Frage, ob es keine weiblichen Beispiele gibt: keine Sammlerinnen und keine Autorinnen, die im 19. Jahrhundert Wunderkammern in ihren Texten referenziert haben. Erfreulicherweise finden sich zumindest für den ersten Teil dieser

4 Vgl. Mclsaac, Peter M.: *Museums of the mind: German modernity and the dynamics of collecting*, University Park: Pennsylvania State University Press 2007, S. 256.

Frage vielfältige Beispiele, hauptsächlich innerhalb des europäischen Adels. So vielfältig, dass sich hier eine eigene Studie anschließen ließe.⁵

Es versteht sich von selbst, dass man vormuseales Sammeln im Geiste der Wunderkammer in Narrationen weder beschreiben noch untersuchen kann, ohne eine Idee davon zu haben, was diese Formation des Sammelns und Ordners ausmacht. Deshalb gehen den Untersuchungen der Literatur einige grundlegende Betrachtungen voraus: Es stellt sich die Frage nach dem Blick der kulturellen Welt des 19. Jahrhunderts auf Wunderkammern als Sammlungen, die den Maßstäben der allorts entstehenden institutionalisierten Museen nicht entsprechen. Die hier angedeutete Gleichzeitigkeit von institutionalisiertem Museum und Wunderkammer zeigt sich am Beispiel konkreter Sammlungen und ihren Kontexten: Dies sind kulturhistorische journalistische Texte und erste schriftliche Museumsführer durch die vielfach bewegten habsburgischen Bestände sowie die Betrachtung von museumstheoretischen Positionen und Objektbiografien aus der Gründungszeit des Alten Museums und des Naturkundemuseums Berlin. Dieser Blick aus dem Museum heraus auf die Wunderkammer zwischen den 1770er und den 1890er Jahren flankiert die Frage nach dem Phänomen der Wunderkammer, das die vorliegende Studie in Form einer Denkfigur skizziert. Zentral für die Übertragung auf die untersuchten Narrative ist, welche Fragestellungen innerhalb der vormusealen Sammlungsformation aufbrechen. Wie werden diese von Stifter, Fontane und Raabe textuell repräsentiert und poetologisch verarbeitet? In welcher Form werden Praktiken im Kontext des Raumgefüges der Wunderkammer in den Narrativen textuell dargestellt?

Dabei zeigt sich, dass es analog zu »musealem Erzählen«⁶ spezifische Formen des Erzählens im Geiste der Wunderkammer gibt. Die Wunderkammer

5 Vgl. dazu und weiterführend Haag, Sabine, Dagmar Eichberger und Annemarie Jordan Gschwend (Hg.): *Frauen, Kunst und Macht: drei Frauen aus dem Hause Habsburg*, Wien: KHM-Museumsverband 2018; Eichberger, Dagmar und Yvonne Bleyerveld (Hg.): *Women of distinction: Margaret of York, Margaret of Austria, Davidsfonds: Brepols 2005; Ferino-Pagden, Sylvia: Isabella d'Este: Fürstin und Mäzenatin der Renaissance*, Wien: Kunsthistorisches Museum 1994. Die Frage nach den literarisch tätigen Frauen schließt an diese Beobachtungen und langfristig wirkmächtige Kanonisierungsprinzipien an. Autorinnen, die im Kontext von Wunderkammer-Sammlungen interessant wären, sind Erscheinungen des 21. Jahrhunderts. Vgl. etwa Tokarczuk, Olga: *Unrast*, übers. von Esther Kinsky, Zürich: Kampa 2019. (Polnische Originalausgabe 2007).

6 Zum Terminus des musealen Erzählens vgl. Stapelfeldt, Johanna, Ulrike Vedder und Klaus Wiehl (Hg.): *Museales Erzählen. Dinge, Räume, Narrative*, Paderborn: Fink 2020.

ist in den untersuchten Narrativen eine strukturgebende Instanz und sie dient als literarischer Reflexionsraum für museologische und gesellschaftspolitische Fragen des 19. Jahrhunderts.

1.1 Denkfigur und Sammlungstheorie

Wunderkammern sind keine linearen Betrachtungsgegenstände. Im Gegenteil, gerade das Nicht-Lineare, das Bewegliche und Austauschbare, die immer wechselnden Bezüge ihrer Parameter machen die Wunderkammer aus. Das bedeutet auch, dass über einzelne historisch überlieferte Bestände und Räume zu schreiben für die Fragen nach den literarischen Wunderkammern des 19. Jahrhunderts nicht genügen kann. Zu unterschiedlich sind die Facetten der verschiedenen Sammlungen, als dass eine exemplarische Betrachtung Aufschluss über ihre Einflüsse auf Narrationen ab 1850 geben könnte. Es ist auch unverkennbar, wo die Probleme einer Ansicht der Gesamtheit des Phänomens liegen. Zu divergierend sind die einzelnen überlieferten Sammlungen, zu groß die Gefahr der Verallgemeinerung eines Phänomens, das auch durch die Individualität der je einzelnen Kollektionen charakterisiert wird. Der hier vorgeschlagene Lösungsweg ist der Versuch, diesem vielfältigen Spektrum gerecht zu werden und gleichzeitig Bereiche herauszuarbeiten, die in ihm verbindend sind. Die angebotene Denkfigur agiert zu diesem Zweck mit vier Perspektiven, die den Kern des Sammelns und Ordnen ausmachen: Sammlungsobjekte, Räume, Ordnungsprinzipien und Sammler. Die Parameter überlagern sich ohne Frage an zahlreichen Stellen. Keiner dieser Bestandteile kann für sich betrachtet eine Wunderkammer maßgeblich charakterisieren. Es handelt sich bei ihnen immer um ein Zusammenspiel, eine Verwebung aller Aspekte. Die Betrachtung der Wunderkammer als Denkfigur stellt den Versuch dar, die innerhalb des Sammelns wirkmächtigen mentalen Prozesse und ihre Materialitäten für die literaturwissenschaftlichen Überlegungen fruchtbar zu machen.⁷

In Walter Benjamins *Rede über das Sammeln*, seinem Beitrag *Ich packe meine Bibliothek aus* (1931), werden diese vier Aspekte in ihrer Zusammengehörigkeit als Grundlage von Sammlungen ersichtlich. Die Rede ist für die Untersuchung von Wunderkammern deshalb so fruchtbar, weil Benjamin – selbst Sammler

7 Vgl. Müller, Ernst: »Denkfigur«, in: Borgards, Roland et al. (Hg.): *Literatur und Wissen: Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart: J.B. Metzler 2013, S. 28–32, hier S. 29.

von unter anderem Kinderbüchern, Spielzeugen, Plakaten und Postkarten – in ihr die Parameter einer privaten Sammlung vermisst.⁸ Einer Zusammenstellung also, die nicht im Rahmen einer weitläufigen Institution organisiert ist. Er richtet darin Objekt und Subjekt des Sammelns eng aneinander aus, wenn er davon spricht, einen »Einblick in das Verhältnis eines Sammlers zu seinen Beständen«⁹ geben zu wollen. Benjamin betont die affektive Bindung zwischen dem Sammler und seinen Gegenständen, die vor allem durch die »Springflut von Erinnerungen« gekennzeichnet ist, »die jeden Sammler anrollt, wenn er sich mit dem Seinen befaßt«.¹⁰ Dabei sind es die Prätexte, die den Dingen zugehörigen Narrative, die die besondere Beziehung zwischen ihnen und dem Sammler ausmachen. Er ist der Kenner seiner Dinge, er ist es, der zur Quelle einer »magischen Enzyklopädie«¹¹ über das Sammlungsstück wird. Nach Susan M. Pearce wird das Gesammelte vor allem auf Grundlage der durch den Sammler ausgeübten Kontrolle über das Objekt zu einem Teil seiner selbst.¹² Aus der Perspektive des Sammlers ist nach Benjamin dann auch gerade der Eintritt der Dinge in die jeweilige Sammlung der ausschlaggebende Moment in den Objektbiografien.¹³

Auch aus einer Ausstellungsperspektive ist dieses Zusammentreffen von Objekt und Sammler initial, geht man davon aus, dass diese Konstellation dafür sorgt, den fraglichen Gegenstand für spätere Generationen zu bewahren und womöglich zugänglich zu machen. Gleichzeitig knüpft hier Krzysztof Pomians Konzept der Semiophoren an, das davon ausgeht, gerade der Akt, ein Ding in eine Sammlung aufzunehmen, bewirke, es aus seinen bisherigen Konstellationen von Aufbewahrung und Nutzung zu entfernen.¹⁴ Auch aus dieser

8 Vgl. Lindner, Burkhardt: »Zu Traditionskrise, Technik, Medien«, in: Lindner, Burkhardt, Thomas Küpper und Timo Skrandies (Hg.): *Benjamin-Handbuch*, Stuttgart: J.B. Metzler 2011, S. 451–464, hier S. 451.

9 Benjamin, Walter: *Kleine Prosa, Baudelaire-Übertragungen*, hg. von Tillman Rexroth, *Gesammelte Schriften 4/1*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, S. 388.

10 Ebd.

11 Ebd., S. 389.

12 Vgl. Pearce, Susan M.: *Museums, Objects and Collections: A Cultural Study*, Leicester Museum studies, London, New York: Leicester University Press 1998, S. 55f., 84.

13 Vgl. Benjamin: *Kleine Prosa, Baudelaire-Übertragungen*, S. 389.

14 Pomian macht mit seinem Konzept eine Unterscheidung zwischen Gegenständen, die durch ihre Aufladung mit Bedeutung in eine Sammlung aufgenommen werden (Semiophoren), und Dingen, die er als Gegenstände mit Nutzwert betrachtet. Vgl. Pomian, Krzysztof: *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*, Berlin: Wagenbach 1988, S. 50.

Perspektive ist das Zusammentreffen von Subjekt und Objekt ebenso essenziell wie bei Benjamin, ein Akzent liegt aber auf der bisherigen Geschichte der Gegenstände vor ihrer Zeit in einer Sammlung und dem Statuswechsel zwischen Gebräuchlichkeit und Bedeutung. Für Benjamin ist die Beziehung zwischen dem sammelnden Subjekt und seinen Dingen »das allertiefste Verhältnis [...], das man zu Dingen überhaupt haben kann«. ¹⁵ Benjamins Sammler ist Teil seiner gesammelten Dinge. So wundert es nicht, dass er letztlich auch davon ausgeht, der Sinn einer solchen Zusammenstellung wäre hinfällig, sobald diese ihr »Subjekt verliert« ¹⁶ – wenn das sammelnde Subjekt den kombinierten Dingen also keine Bedeutung, keine Inhalte mehr verleihen kann.

Diese intensive Verwebung zwischen dem Sammler und seinen Dingen ist auch bei Goethe schon maßgeblich: Seiner Ansicht nach lassen sich anhand der Gegenstände, mit denen sich ein Mensch umgibt, Aussagen über Eigenschaften des Subjektes treffen. ¹⁷ Die Verbindung zwischen sammelndem Subjekt und seinen Objekten kann so ausgeprägt sein, dass von einer gegenseitigen Verkörperung des einen durch das andere ausgegangen werden kann, von einer Art neuen Subjektivität. ¹⁸ Die Dinge an sich sind damit Träger von Informationen – nicht nur über das Subjekt, sondern vor allem über sich selbst als Verbindung von Materialität und Bedeutungsgehalt. ¹⁹

Materialität ist eine der »objektiven Bedingungen« ²⁰ des Sammelns, die die »Sammlungstauglichkeit« ²¹ des Gesammelten ausmacht. Die eindeuti-

15 Benjamin: Kleine Prosa, Baudelaire-Übertragungen, S. 396.

16 Ebd., S. 395.

17 Vgl. Asman, Carrie: »Kunstkammer als Kommunikationsspiel – Goethe inszeniert eine Sammlung«, in: Asman, Carrie (Hg.): *Johann Wolfgang von Goethe: Der Sammler und die Seinigen*, Fundus-Bücher, Band 148, Amsterdam, Dresden: Verl. der Kunst 1997, S. 119–177, hier S. 120f.

18 Vgl. Daston, Lorraine: »Introduction. Speechless«, in: Daston, Lorraine (Hg.): *Things that Talk: Object Lessons from Art and Science*, New York: Zone Books 2004, S. 9–24, hier S. 23. Vgl. auch Stagl, Justin: »Homo Collector: Zur Anthropologie und Soziologie des Sammelns«, in: Assmann, Aleida, Monika Gomille und Gabriele Rippl (Hg.): *Sammler, Bibliophile, Exzentriker*, Literatur und Anthropologie, Band 1, Tübingen: Narr 1998, S. 37–54, hier S. 38.

19 »[...] things knit together matter and meaning« Daston: »Introduction. Speechless«, S. 10.

20 Sommer, Manfred: *Sammeln: ein philosophischer Versuch*, Frankfurt: Suhrkamp 1999, S. 9.

21 Ebd., S. 103. Sommer ergänzt diese Bedingung um die Ebene des »mittelbaren Sammelns«, in der auch nicht körperliche Dinge oder Flüssigkeiten durch ihre Aufbewah-

gen Umrisse der Dinge sorgen dafür, dass die Dinghaftigkeit der einzelnen Stücke nicht ineinander übergeht, sodass es sich immer um voneinander getrennt betrachtbare Körperlichkeiten handelt.²² Eine Zusammenstellung derartiger Dinge nimmt immer Raum ein. »Sie müssen Raum ausfüllen, also ein Volumen haben; sie müssen begrenzt sein, eine sie umschließende Form besitzen [...].«²³ Bei Benjamin ist diese Komponente des Sammelns subtil eingebunden, wenn er davon spricht, wie der Sammler »die Gegenstände seiner Vitrine handhabt«.²⁴ Auch hier treten wirkmächtige gegenseitige Abhängigkeiten hervor: Der Sammlungsraum, also die Architektur, in der die Dinge platziert sind, bringt bestimmte Voraussetzungen mit. Ein solcher Aufbewahrungsraum kann ein einzelnes Möbelstück sein, wie bei Benjamin, kann aber in Größe und Ausstattung erheblich variieren, bis zu Räumen, in denen diverse Möbelstücke mit Sammlungsdingen in umfangreichen Teilen eines Hauses untergebracht sind. Andererseits stellt eine Sammlung immer auch Ansprüche an den sie umgebenden Raum, vor allem in Bezug auf die durch das Subjekt intendierten Ordnungsstrukturen. Der Raum, in dem sich die einzelnen Dinge befinden, bringt diese in einen gemeinsamen Bedeutungszusammenhang.²⁵

Der Aufnahme und Anordnung von Dingen in eine Sammlung geht grundsätzlich der Prozess des Selektierens voraus, der mit der Frage zusammenhängt, welche vergleichsweise wenigen Dinge aus der Gesamtheit des Materie-llen ausgewählt werden sollen.²⁶ Kulturgeschichtliche und gesellschaftliche Faktoren beeinflussen, welche Objekte hierzu überhaupt in zusammenhängende Bestände aufgenommen werden, wie sie zueinander in Verbindung gebracht, organisiert und geordnet werden.²⁷ Benjamin hält hierzu fest: »Das

rung in Kombination mit Dinghafterem, sie Umschließendem zu Gesammeltem werden können. Ebd., S. 111.

22 Vgl. Daston: »Introduction. Speechless«, S. 20.

23 Sommer: *Sammeln: ein philosophischer Versuch*, S. 104.

24 Benjamin: *Kleine Prosa, Baudelaire-Übertragungen*, S. 389.

25 Vgl. Pelz, Annegret: »Von Album bis Zettelkasten. Museumseffekte im Text«, in: Ecker, Gisela, Martina Stange und Ulrike Vedder (Hg.): *Sammeln – Ausstellen – Wegwerfen*, Königstein/Taunus: Helmer 2001, S. 17–30, hier S. 18.

26 Vgl. Pearce: *Museums, Objects and Collections: A Cultural Study*, S. 7.

27 Vgl. Hauser, Andrea: »Staunen – Lernen – Erleben. Bedeutungsebenen gesammelter Objekte und ihrer musealen Präsentation im Wandel.«, in: Ecker, Gisela, Martina Stange und Ulrike Vedder (Hg.): *Sammeln – Ausstellen – Wegwerfen*, Königstein/Taunus: Helmer Verlag 2001, S. 31–48, hier S. 31; te Heesen/Spary: »Sammeln als Wissen«, S. 14.

Dasein des Sammlers ist dialektisch gespannt zwischen den Polen der Unordnung und der Ordnung.«²⁸ Strukturen von Ordnung und Unordnung sind immer verbunden mit epistemischen Wissensmaßstäben. Die Arrangements innerhalb der Räumlichkeiten – wie die Dinge liegen oder hängen, wie sie zueinander in Bezug stehen – zeigen und reflektieren die jeweils prägende Wissensordnung, den Blick auf die Welt und den Menschen in ihr.²⁹

Aus der Verbindung von sammelndem Subjekt, den Dingen, den Ordnungsstrukturen und Räumen wiederum entstehen erweiterte Räume mit Außenwirkung. In seinem Roman in Briefform über das Sammeln *Der Sammler und die Seinigen* (1798/1799) schreibt Goethe Sammlungsdingen eine »sozioanthropologische Funktion«³⁰ zu, die der »intersubjektiven Kommunikation«³¹ diene. Gleichzeitig eröffnen sich innerhalb der Raumfrage die Fragen danach, für wen die entsprechenden Räume in welcher Form zugänglich sind, inwiefern sie also betrachtet werden können und welche Funktionen sich daraus für die Besitzer und Betrachtende ergeben. Für die Literatur des 19. Jahrhunderts sind es die Spannungen und Verwebungen zwischen Objekten, Räumen, Wissensordnung und Sammler, die von Interesse sind. Die Gleichzeitigkeit der Sammlungsmodi von frühem, vormusealem Sammeln und in musealen Institutionen ist hierfür ein besonderer Fokus.

1.2 Sammeln und Literatur

Es handelt sich bei dem Feld der Verflechtungen der Wunderkammer mit deutschsprachigen Narrationen des 19. Jahrhunderts um einen Bereich, der noch nicht hinlänglich untersucht wurde. Eine grundlegende Untersuchung zum Phänomen der Wunderkammer in Narrationen des 19. Jahrhunderts gibt es bisher nicht als zusammenhängende Studie. Die hier vorliegenden Überlegungen knüpfen jedoch an Forschungsarbeiten zum Zusammenhang von (musealen) Sammlungen und Literatur an.³²

28 Benjamin: Kleine Prosa, Baudelaire-Übertragungen, S. 389.

29 Vgl. Pearce: Museums, Objects and Collections: A Cultural Study, S. 4.

30 Asman: »Kunstkammer als Kommunikationsspiel – Goethe inszeniert eine Sammlung«, S. 134.

31 Ebd., S. 135.

32 Es gibt bisher auch keine umfassende »Literaturgeschichte des Sammelns«. Schmidt, Sarah: »Sammeln – Sammlungen«, in: Vedder, Ulrike und Susanne Scholz (Hg.): *Handbuch Literatur & materielle Kultur*, Handbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie,