

V. Sammeln erzählen: Zur narrativen Produktivität der Wunderkammer

Von der Sammlungskonzeption der Wunderkammer geht bis heute ein Reiz aus – das zeigt sich allein schon an der Fülle der Wunderkammer-Reinszenierungen, Neuinszenierungen und Bezugnahmen innerhalb und außerhalb musealer Institutionen. Dabei spielt ihre Andersartigkeit im Vergleich zu institutionellen Museen der Moderne eine entscheidende Rolle, denn nach wie vor werden hier Sehgewohnheiten und Ordnungsvorstellungen der Künste eingeübt. Künstlerische Inszenierungen, wie die von Mark Dion und Daniel Spoerri, machen eindrücklich sichtbar, wie die Denkfigur der Wunderkammer für produktive Irritationen sorgen kann. Wunderkammern, die in den historischen Sammlungen heutiger Museen tradiert sind, geben Museen Anlass, die eigene Sammlungsgeschichte zu reflektieren und sich innerhalb der vielfältigen Landschaft der musealen Institutionen historisch zu beglaubigen.¹ Die Wunderkammer als Denkfigur in Narrationen des 19. Jahrhunderts lenkt unsere Aufmerksamkeit jedoch auf weiterführende, epistemologische und sammlungstheoretische Problem- und Fragestellungen: Warum ein Objekt in ein Sammlungsgefüge aufgenommen wird, hat vielfältige Gründe. Die Entscheidung für eine Aufnahme setzt allerdings immer voraus, dass einem Objekt in Hinblick auf den Sammlungszweck oder ihren Grundgedanken eine Relevanz zuerkannt wird. Einmal in das Netz der Bedeutungszusammenhänge aufgenommen, ist gut möglich, dass nicht allen Betrachtenden diese

1 Vgl. Wagner: Die Kunst- und Wunderkammer im Museum: Inszenierungsstrategien vom 19. Jahrhundert bis heute, S. 184f. Wagner weist in diesem Kontext in ihrer lesenswerten Studie darauf hin, dass in nahezu allen Kunst- und Wunderkammer-Bearbeitungen des deutschsprachigen Raumes die Aufarbeitung des Themenkomplexes rund um die Beschaffung vieler Wunderkammer-Objekte im Rahmen des Kolonialismus noch nicht in das Ausstellungskonzept eingebunden wurde.

Relevanz eines Sammlungsobjektes allein durch dessen Betrachtung deutlich wird. Vielfach gelingt die Dingfestmachung von Wissen allein durch die Materialität des Gesammelten. Das Staunenswerte in Wunderkammern kann beispielsweise die Fülle der Gegenstände sein, ihre prunkvolle Bearbeitung oder aber ihre Einzigartigkeit. Teils kann sich ein gelehrtes, gut vorbereitetes Publikum die mit den Sammlungsobjekten verknüpften Wissensbestände und Bedeutungsebenen erschließen. Gerade in historischen persönlichen Sammlungen waren Objekte aber mit Begebenheiten verknüpft, die nur der Sammler selbst preisgeben konnte.

In allen räumlichen Sammlungen von Objekten ergibt sich daher eine Spannung in Hinblick auf ihre eigene Dauerhaftigkeit und die Dauerhaftigkeit der intendierten Bedeutungszusammenhänge. Vergängliche Naturalien wurden präpariert, um sie möglichst langfristig haltbar und im Ensemble integrierbar zu machen. Die jeweilige Anordnung, in der sie inszeniert wurden, war wiederum gerade in Kunst- und Wunderkammern von Dynamik bestimmt. Durch Neuzugänge und neue Erkenntnisse waren die Sammlungen stetig in Bewegung, ihre Ordnung über weite Zeiträume gerade nicht von Dauerhaftigkeit geprägt. Die durch einen Sammler zusammengeführten Bestände wurden in den meisten Fällen nur so lange als ein Kompendium betrachtet, wie der Besitzer selbst ihren Fortbestand garantieren konnte. Selbst Sammlungen im höfischen Kontext wurden immer wieder neu sortiert, durch historische Ereignisse zerstört oder in neue räumliche Zusammenhänge verbracht. Hier kommt es im 19. Jahrhundert zu epistemologischen Brüchen. In den Museen wird die Dynamik von privaten und höfischen Wunderkammern konzeptuell durch einen Gegenpol, durch die Grundprinzipien der dauerhaften Aufbewahrung und der »Unteilbarkeit« der Bestände, ersetzt.² Aber auch vormusealen Sammlungsbesitzern war der Umstand der begrenzten Dauerhaftigkeit ihrer »Schätze« und der damit zusammenhängenden Erkenntnisse offenbar bewusst. Sie entschieden sich vielfach dazu, ihre Besitztümer durch textuelle Transformationen, wie das Verfassen von Katalogen und Inventaren, vor der endgültigen Vergänglichkeit zu schützen und durch die Steigerung der Bekanntheit in schriftlicher Form überdauern zu lassen. Die textuellen Repräsentationen der Sammlung konnten diese Erschließungen ergänzen und schließlich durch eine zunehmende Didaktisierung im 19. Jahrhundert auch ersetzen.

2 Vedder: »Museum/Ausstellung«, S. 159.

Anliegen dieser Studie war es, diese heterogenen Prozesse nicht nur zu beschreiben, sondern sie mit der literarischen Denkfigur der Wunderkammer in Beziehung zu setzen. Sie wurde als ein System sichtbar, das sich durch eine offene Sammlungslogik und die Vielstimmigkeit ihrer Rezeption auszeichnet. In den untersuchten Romanen des 19. Jahrhunderts wird dieses System narrativ weiterentwickelt und dabei zugleich als Reflexionsraum genutzt, in dem sich zeitgenössische Diskurse über museale Ordnungsprinzipien literarisch artikulieren und kritisch hinterfragen lassen. In diesen Prosatexten wird ein je spezifischer Zugriff auf die spannungsvolle Gleichzeitigkeit des eigentlich Ungleichzeitigen – also dem Museum und der Wunderkammer – virulent. Die Unterschiedlichkeit der narrativen Zugänge zeigt sich allein an den referenzierten Sammlungsräumen. In Adalbert Stifters *Nachsommer* liest sich der gesamte Kosmos rund um das imposante Rosenhaus wie ein umfassender Schwellenraum, in dem heterogene Sammlungsintentionen zwischen Wunderkammer und musealen Intentionen mühelos erreicht werden. In Stifters mikrokosmischer Versuchsanordnung wird das Vereinende der Wunderkammer der Kategorisierung des Museums an die Seite gestellt, was bisweilen merkwürdig erscheint, da die Debatten in der zeitgenössischen Museumspolitik und Sammlungstheorie scheinbar außen vor bleiben. In diesen konnte man sich schließlich nur mühsam und konfliktreich auf Raumkonzepte und Sammlungsanordnungen sowie neue Ausstellungskonzepte einigen. Stifters Roman wird so als eine utopisch-literarisierte Neuordnung der Weltbestände in einem Raum des Übergangs wirksam – jenseits von Ironie.

Theodor Fontane verfasst seine Wunderkammer-Narration *Vor dem Sturm* hingegen mit eindeutig ironischem Unterton und lässt so die zeitgenössischen, normativen Musealisierungstendenzen im wörtlichen Sinne im Raum stehen. Es handelt sich bei dem zentralen Sammlungsraum des Romans um den bescheidenen, leicht angestaubten Wohnraum des Kirchenmannes Seidentopf, dessen Sammlungsintentionen und performativ ausgetragene Erzählungen über die Sammlungsstücke nie unhinterfragt bleiben und so das Prekäre des national geprägten (preußischen) Museums akzentuieren. Die Brüchigkeit der Verbindung von Narration und Objekt ist unübersehbar.

Allein der Sammlungsraum in Wilhelm Raabes *Das Odfeld* setzt einen ironischen Kontrast zum Museum des 19. Jahrhunderts. Übrig bleibt bei Raabe eine dürftig eingerichtete ehemalige Mönchszelle, deren Inhalt von einem überspitzt dargestellten, scheiternden Sammlungsindividuum unter anderem in verlassenen Höhlen akquiriert wird. Die Zusammenhänge des Gesammelten versucht Buchius zunächst auf Zetteln in eine Dauerhaftigkeit

zu überführen. Er dekonstruiert seinen mühsam zusammengestellten Besitz jedoch – und auch hier findet sich eine ironische Brechung –, indem er der Sammlung einen lebenden Rabenvogel beifügt, der sie schließlich in eine chaotische Auflösung bringt. Die weltumspannende Ästhetik der Wunderkammer bleibt als Gespinst zurück, das sowohl dem Sammler als auch dem Text mit zahlreichen Intertextualitäten innewohnt.

In allen drei Romanen ist die Wunderkammer kein frühneuzeitlicher Reflexionsraum des Staunens über vermeintlich magische, unerklärliche Phänomene. Vielmehr tritt ihre umfassende, auf Ganzheitlichkeit und Subjektivität ausgerichtete Ästhetik in Relation zu den modernen Ordnungsprinzipien der Spartenmuseen des 19. Jahrhunderts in den Vordergrund – utopisch oder aber ironisch defizitär ausgerichtet. Diese brüchigen Ensembles lesen sich wie eine überspitzte Darstellung von Sammlungsformationen. Ihr Repertoire wird gespeist durch Betrachtungen der Wunderkammer aus museumspolitischen und kunstwissenschaftlichen Perspektiven des 19. Jahrhunderts, lässt diese aber nicht unkommentiert. Die Integration der Wunderkammern in Narrative des 19. Jahrhunderts kommt in keinem der betrachteten Romane ohne die Brücke zur Museumsinstitution aus. Vormuseales Erzählen ist in diesen Narrationen immer auch ausgerichtet an musealem Erzählen. Vor dem Hintergrund der neuen, nationalen Bildungs- und Repräsentationsbestrebungen mittels musealer Neuordnung lenken die Romane die Aufmerksamkeit auf das Moment des Verlustes, das mit einem solchen Unterfangen unumgänglich einhergeht. Sie zeigen, dass auf diese Weise nicht nur Wissensbestände generiert werden, sondern – wie die der Wunderkammer – auch verloren gehen. Die Romane können wie eine eigene literarische Katalogisierung der in ihnen angelegten Sammlungen und Sammlungsüberreste gelesen werden, die den (drohenden) Verlusten entgegenarbeitet. Die in ihnen beschriebenen Relationen zwischen Objektbeständen, Wissensordnungen, Sammlungsräumen und den in und mit ihnen agierenden Subjekten sind zumindest als Text festgehalten. Vormuseales literarisches Erzählen im Museumszeitalter des 19. Jahrhunderts meint also eine vielschichtige Transformation der Dynamik und Performativität des Sammelns. Die Narrative überschreiten den Möglichkeitsraum faktischer historischer Sammlungen, indem sie das alte und das neue Sammeln – die Facetten der Wunderkammer und des Museums – engführen. An dieser Stelle leisten die Romane mühelos Reinszenierungen der Denkfigur Wunderkammer, die nicht zuletzt im Vergleich zu heutigen aktuellen Rekonstruktionsversuchen in Museen und Ausstellungen ungemein reizvoll und produktiv erscheinen.

Primärliteratur (mit Siglen)

Adalbert Stifter

Alle Werke Adalbert Stifters werden unter Angabe des Bandes und der Seitenzahl zitiert nach der Historisch-Kritischen Gesamtausgabe. 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.

- Stifter, Adalbert: Der Hagestolz. Werke und Briefe, Band 1,6: Studien. Buchfassungen. Dritter Band. Hg. von Helmut Bergner und Ulrich Dittmann. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz: W. Kohlhammer 1982. S. 11–142. (HKG 1,6)
- Stifter, Adalbert: Der Waldsteig. Werke und Briefe, Band 1,6: Studien. Buchfassungen. Dritter Band. Hg. von Helmut Bergner und Ulrich Dittmann. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz: W. Kohlhammer 1982. 143–213. (HKG 1,6)
- Stifter, Adalbert: Bunte Steine. Buchfassungen, Werke und Briefe, Band 2,2. Hg. von Helmut Bergner. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz: W. Kohlhammer 1982. (HKG 2,2)
- Stifter, Adalbert: Der Waldgänger. Werke und Briefe, Band 3,1: Erzählungen. Hg. von Johannes John und Sibylle von Steinsdorff. Stuttgart: W. Kohlhammer 2002. S. 93–201. (HKG 3,1)
- 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. (HKG 4,1-4,3).

Theodor Fontane

Alle Werke Fontanes werden unter Angabe der spezifischen Sigle und der Seitenzahl zitiert nach der Großen Brandenburger Ausgabe. Begründet und hg. v. Gotthard Erler, fortgeführt von Gabriele Radecke und Heinrich Detering, Berlin 1994ff.

Fontane, Theodor: Vor dem Sturm. Roman aus dem Winter 1812 auf 13. Das Erzählerische Werk. Hg. in Zusammenarbeit mit dem Theodor-Fontane-Archiv Potsdam. Editorische Betreuung von Christine Hehle. Band 1 u. 2. Hg. von Christine Hehle. Berlin: Aufbau Verlag 2011. (VdS 1,2)

Fontane, Theodor: Cecile. Das Erzählerische Werk. Hg. in Zusammenarbeit mit dem Theodor-Fontane-Archiv Potsdam. Editorische Betreuung von Christine Hehle. Band 9. Hg. von Hans Joachim Funke und Christine Hehle. Berlin: Aufbau Verlag 2000. (Ce)

Fontane, Theodor: Unwiederbringlich. Das Erzählerische Werk. Hg. in Zusammenarbeit mit dem Theodor-Fontane-Archiv Potsdam. Editorische Betreuung von Christine Hehle. Band 13. Hg. von Christine Hehle. Berlin: Aufbau 2003. (Un)

Fontane, Theodor: Effi Briest. Hg. in Zusammenarbeit mit dem Theodor-Fontane-Archiv Potsdam. Editorische Betreuung von Christine Hehle. Band 15. Hg. von Christine Hehle. Berlin: Aufbau 1998. (EB)

Briefe Fontanes werden zitiert nach der folgenden Ausgabe:

Theodor Fontane: Werke, Schriften und Briefe. Hg. von Walter Keitel und Helmuth Nürnberger. Abteilung 4: Briefe. Band 2: 1860–1878. Hg. von Otto Drude, Gerhard Krause und Helmuth Nürnberger. München: Hanser 1979. (ohne Sigle)

Wilhelm Raabe

Alle Werke Wilhelm Raabes werden unter Angabe des Bandes und der Seitenzahl zitiert nach der Braunschweiger Ausgabe. Im Auftrag der Braunschweigischen Wissenschaftlichen Gesellschaft hg. von Karl Hoppe, seit 1974 besorgt von Jost Schillemeit. Freiburg i.Br., Braunschweig: Verlagsanstalt Hermann Klemm 1951–1959; Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1960ff.

- Raabe, Wilhelm: Zum Wilden Mann. Sämtliche Werke. Band 11, 2. durchges. Aufl., bearbeitet von Gerhart Mayer und Hans Butzmann. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1973. (BA 11)
- Raabe, Wilhelm: Das Odfeld. Sämtliche Werke. Band 17, 2. durchges. Aufl., bearbeitet von Karl Hoppe und Hans Oppermann. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1981. (BA 17)
- Raabe, Wilhelm: Stopfkuchen. Eine See- und Mordgeschichte Sämtliche Werke. Band 18, 2. durchges. Aufl., bearbeitet von Karl Hoppe. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1969. (BA 18)
- Raabe, Wilhelm: Die Akten des Vogelsangs. Sämtliche Werke. Band 19, 2. durchges. Aufl., bearbeitet von Karl Hoppe und Rosemarie Schillemeit. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1981. (BA 19)

