

Dinge, auch nicht die des Freiherren von Risach, und mit ihr keine Erklärung der gesamten Welt eine finale, eine unfehlbare sein kann.¹²⁵

IV.2 Theodor Fontanes *Vor dem Sturm*: Die Wunderkammer als Reflexionsraum des Museums

Kurz nach seinem Erscheinen 1878 verteidigt Theodor Fontane seinen ersten Roman in einem Brief an Paul Heyse gegen dessen kritische Anmerkungen.¹²⁶ Heyse hatte sich unter anderem daran gestört, dass *Vor dem Sturm* die seiner Meinung nach für die Geschichte essentiellen Dinge nicht hinreichend in den Blick nehme.¹²⁷

Aber die Stärke unseres Freundes, zu jeder Scholle, zu jedem Sandkorn in dieser Scholle, hat meines Erachtens auf die Gestaltung des Ganzen, mehr als gut war, ihren zerstückelnden, zerbröckelnden Einfluß geübt. [...] und was das schlimmste ist, nicht alle diese Figuren sind von solcher Wichtigkeit für die Geschichte selbst.¹²⁸

Fontane erläutert daraufhin seinen Standpunkt: Es handle sich bei diesem ersten Roman um einen »Vielheits-Roman«, der statt einem einzigen Helden das

125 Mit anderer Ausrichtung auf die Naturwissenschaften und die Erwartungen an sie in den 1850er Jahren vgl. Ritzer, Monika: »Die Ordnung der Wirklichkeit. Zur Bedeutung der Naturwissenschaft für Stifters Realitätsbegriff«, in: Doppler, Alfred (Hg.): *Stifter und Stifterforschung im 21. Jahrhundert: Biographie – Wissenschaft – Poetik*, Tübingen: Niemeyer 2012, S. 137–162, hier S. 157.

126 Vor dem Erscheinen als zusammenhängender Roman ist *Vor dem Sturm* zwischen 1877 und 1878 in 65 einzelnen Kapiteln wöchentlich in der Zeitschrift *Daheim. Ein deutsches Familienblatt mit Illustrationen* erschienen. Vgl. dazu die Anmerkungen in den von Christine Hehle edierten Bänden der Großen Brandenburgischen Ausgabe, hier: Band 1, S. 463.

127 Vgl. Müller-Seidel, Walter: Theodor Fontane: soziale Romankunst in Deutschland, Stuttgart Weimar: Metzler 1994, S. 130; Für eine pointierte Überblicksdarstellung der Rezeptionsgeschichte von *Vor dem Sturm* vgl. Müllenbrock, Heinz-Joachim: »Theodor Fontanes historischer Roman Vor dem Sturm und die Scottsche Gattungstradition«, in: Müllenbrock, Heinz-Joachim: *Der historische Roman. Aufsätze*, Band 317, Anglistische Forschungen, Heidelberg: Winter 2003, S. 197–207, hier S. 198.

128 Brief von Paul Heyse an Wilhelm Hertz, 27. November 1878. Zitiert nach Christine Hehle, Große Brandenburgische Ausgabe, Erzählerisches Werk, Hier: Band 1, S. 419.

ganze Leben zu folgen, »statt des Individuums einen vielgestaltigen Zeitabschnitt unter die Loupe« nehme.¹²⁹ Diese Selbstbeschreibung seines Erzählstils ist bis in die heutige Fontane-Forschung zu einem geflügelten Wort in der Beschäftigung mit *Vor dem Sturm* geworden. Nur selten sparen Darstellungen, die den Text unter noch so unterschiedlichen Gesichtspunkten einbeziehen, den Verweis auf seine vielfältigen Perspektiven aus. Die Aussagen wiederum, die Fontane zu dieser poetologischen Beschreibung seines Romans, einer Verteidigung seines ersten großen erzählerischen Werks, herausforderten, weisen auffallende Ähnlichkeiten zu jener Kritik auf, die aus Perspektive des 19. Jahrhunderts an Sammlungen im Geiste der Wunderkammer herangetragen wurde. Julius Rodenberg lobt den Roman in seiner Rezension zwar weitläufig, kritisiert aber auch:

Die Handlung geht oft unter der Episode verloren, Haupt- und Nebenfiguren bewegen sich vielfach mit anscheinend gleichem Rechte nebeneinander, Vorder- und Hintergrund zeigen nicht immer die richtige Perspective.¹³⁰

Wo es der Wunderkammer an »streng gewählte[n] Meisterwerke[n]«¹³¹ fehlt, mangelt es im Roman an den Dingen, die für die Geschichte wichtig sind. Während eine Wunderkammer aus kulturhistorischer Perspektive des 19. Jahrhunderts vor allem wegen der ihr innewohnenden Unordnung kritisiert wird,¹³² gehen in Bezug auf *Vor dem Sturm* immer wieder Hinweise auf den wenig stringenten Aufbau, die schwer nachvollziehbare Struktur ein. Als »mit großen Mängeln in der Composition«¹³³ bezeichnet Rodenberg den Text. Er zieht explizit eine gedankliche Verbindung von Fontanes Roman zu einer ausgestellten Sammlung, der Porträtgalerie, und verbindet die Merkmale des Romans mit der durch den Sammler (hier: Dichter) präsentierten immateriellen Erzählung zu den einzelnen Objekten:

129 Briefzitate Fontanes folgen: 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, hier S. 639.

130 Rodenberg, Julius: »Theodor Fontanes ›Vor dem Sturm‹«, Deutsche Rundschau 18, hg. von Julius Rodenberg (1879), S. 317–319, hier S. 318.

131 Primisser: Die kaiserlich-königliche Ambraser-Sammlung, S. IV.

132 Vgl. Svátek: Kulturhistorische Bilder aus Böhmen.

133 Rodenberg: »Theodor Fontanes ›Vor dem Sturm‹«, S. 319.

Man hat zuweilen das Gefühl, als ginge man in einem jener alten Schlösser, welche Fontane so wundervoll zu schildern weiß, von Porträt zu Porträt, deren jedes sich belebt, indem der Dichter uns seine Geschichte erzählt.¹³⁴

Diese Ähnlichkeit ist für die Betrachtung des Romans deshalb so interessant, weil die Wunderkammer für ihn bisher eine wenig beachtete poetologische Wirksamkeit entfaltet.

Die Handlung in Theodor Fontanes *Vor dem Sturm* ist aus verschiedenen Perspektiven lose angeordnet um die Vorbereitung einer Dorfgemeinschaft und ihrer erweiterten Umgebung im ländlichen Brandenburg auf eine durch den preußischen König nicht autorisierte Kriegshandlung gegen die schon stark kriegsgeschädigten Truppen Napoleons.¹³⁵ Der Untertitel *Roman aus dem Winter 1812 auf 13* indiziert explizit die Zeit nach der Niederlage Napoleons in Russland und vor den beginnenden Befreiungskriegen.¹³⁶ Und auch im Kontrast zu Adalbert Stifters *Nachsommer* fällt nachdrücklich auf, dass hier bei Fontane die Engführung der Handlung anhand der Entwicklung eines einzelnen Helden nur im Ansatz auszumachen ist. Zwar beginnt *Vor dem Sturm* mit der Reise des Studenten Lewin von Vitzewitz, ausgehend von seinem Wohnort Berlin zurück an seinen Familienwohnsitz im brandenburgischen Hohen-Vietz, doch schon bald löst sich die Erzählung von ihm und führt in andere Häuser zu Familienverbänden und Einzelpersonen. Sie alle stehen zueinander in Verbindung. Fontanes Erzähler führt in die dörfliche Umgebung um das Herrenhaus, in dem Lewins Schwester Renate mit ihrem altpreußisch-patriotischen Vater Berndt, ihrer Ziehschwester Marie und der Gesellschafterin Tante Schorlemmer lebt. Vor allem der alte Vitzewitz, Vater von Lewin und Renate, treibt die Vorbereitungen zu einem eigenverantwortlichen Angriff auf

134 Ebd., S. 318.

135 Vgl. Seeba, Hinrich C.: *Geschichte und Dichtung: Die Ästhetisierung historischen Denkens von Winckelmann bis Fontane*, Berlin, Boston: De Gruyter 2020, S. 338; Neumann, Gerhard: »Vor dem Sturm. Fontanes diaphaner Realismus«, in: Hohendahl, Peter Uwe und Ulrike Vedder (Hg.): *Herausforderungen des Realismus: Theodor Fontanes Gesellschaftsromane*, Rombach Wissenschaft. Reihe Litterae, Band 229, Freiburg i.Br.: Rombach 2018, S. 23–43, hier S. 30; Hajek, Siegfried: »Anekdoten in Theodor Fontanes Roman ›Vor dem Sturm«, *Jahrbuch Der Raabe-Gesellschaft* 20/1 (1979), S. 72–93, hier S. 75.

136 Vgl. Zimmermann, Rainer E.: »Fontanes konkrete Utopie eines Brandenburgischen Preußen«, in: Delf von Wolzogen, Hanna, Richard Faber und Helmut Peitsch (Hg.): *Theodor Fontane: Berlin, Brandenburg, Preussen, Deutschland, Europa und die Welt*, Fontaneana, Band 13, Würzburg: Königshausen & Neumann 2014, S. 121–138, hier S. 125.

Napoleons Truppen an, sucht Verbündete in allen gesellschaftlichen Schichten und dient so als Bezugspunkt Fontanes für die kontinuierlichen Hinweise auf das vermeintlich in den Hintergrund gerückte Kriegsgeschehen. Die Besucher des Dorfkruges, der Kirche, einzelne Bewohner der Nachbardörfer in der Umgebung rund um die Oder, sogar als fremd wahrgenommene Außenseitergestalten und ihre Geschichten werden erzählt. Einzelne Kapitel führen zurück nach Berlin zu Lewins studentischen Lesezirkeln und weiter in das Haus der befreundeten Familie Ladalinski oder in das von Berndts Schwester Amelie verwaltete Schloss Guse.

Der Erzähltext ist durchzogen von divergierenden Textformen: erzählende Textpassagen, lange Figuren-Dialoge, zahlreiche Briefe, Mitteilungen, vortragene Gedichte und Zeitungsartikel.¹³⁷ Kohärenzbildend und für Lesende leitend wirkt die Erzählperspektive des Romans, der extradiegetische Erzähler der Handlungsstränge kommentiert die Figuren, leitet sie ein und gibt meta-reflexive Hinweise.

Obwohl Fontanes erster Roman auch vor dem Hintergrund der kritischen Äußerungen nicht in erster Linie als Sammlungsroman betrachtet werden kann und so auch nicht beforscht wurde, werden in den vier Bänden doch zahlreiche Kollektionen im Besitz unterschiedlicher Persönlichkeiten erzählerisch eingeführt, sodass ein genauerer Blick auf diese und ihre Verbindung zu Wunderkammern lohnt.¹³⁸ Die Sammlungen im Roman sind sowohl an sammelnde als auch dezidiert an nicht sammelnde Personen gebunden und dienen zur näheren Charakterisierung dieser.¹³⁹ Ein genauer Blick auf die Or-

137 Vgl. zu Fontanes Modus des Überschreibens auf Basis von gesammelten und anschließend transformierten und neu kontextualisierten Texten den Aufschlag von Regina Dieterle: Dieterle, Regina: »Fontanes Methode des Überschreibens: Wenn einer kommt und mit Texten spielt«, in: Cusack, Andrew und Michael White (Hg.): *Der Fontane-Ton*, Schriften der Theodor Fontane Gesellschaft, Band 13, Berlin, Boston: De Gruyter 2020, S. 47–66. Vgl. dazu auch Murnane, Barry: »Die pharmazeutische Form Fontanes: Von Vor dem Sturm bis Effi Briest«, in: Cusack, Andrew und Michael White (Hg.): *Der Fontane-Ton. Stil im Werk Theodor Fontanes*, Schriften der Theodor Fontane Gesellschaft, Band 13, Berlin, Boston: De Gruyter 2020, S. 217–244, hier S. 222, 227.

138 Die Bände haben jeweils eigene Titel, die an erzählte Räume angelehnt sind: *Hohen-Vietz* (Band I), *Schloss Guse* (Band II), *Berlin* (Band III) und *Hohen-Vietz* (Band IV).

139 Gleichzeitig dienen die Sammlungen auch der Veranschaulichung der Lebensweisen im Odervorland, sie reihen sich damit ein neben und überschneiden sich teils mit »Mythos, Sage, Historie, Architektur, Kunst, Folklore, Familientraditionen und Bevölkerung« für die Darstellung einer »religiös, abergläubisch, historisch und volkstümlich beglaubigte[n] Kulturlandschaft«. Grawe, Christian: »Vor dem Sturm. Roman aus dem

ganisation der einzelnen Zusammenstellungen zeigt, dass diese im textuellen Gesamtzusammenhang mehr sind als beschreibende Nebensächlichkeiten, sondern Kernthemen des Romans kommentierend einordnen.

Auch in *Vor dem Sturm* ist eine Sammlung enthalten, die eindeutige Charakteristika und Kennzeichen einer vormusealen Wunderkammer trägt. Wie schon bei Stifter gesehen, ist auch Fontanes Sammler, der Prediger Seidentopf, mit seinen Beständen eng verwoben. Innerhalb des Romans dient seine Wunderkammer dazu, den hintergründigen Kriegshandlungen rund um die Souveränität Preußens als Nation eine kritische Perspektive auf nationale Identitätsbildung hinzuzufügen. Der Wunderkammermodus ist hierfür als Referenzraum, als Darstellung einer überholten Sammlungsform, maßgeblich. Fontane unterstreicht die Verbindung von Wunderkammer und Kritik, indem der von Seidentopf mit seiner Sammlung assoziierte und immer wieder dargestellte patriotische Grundgedanke der preußischen Geschichte des Oderbruchs, der durch seine Gegenstände manifestiert werden soll, nur so lange – und auch dann nicht unhinterfragt – Bestand hat, wie der Sammler ihn kontinuierlich bekräftigen kann. Anhand dieser Kernthematik der seidentopfschen Sammlung verhandelt Fontane gleichzeitig die Verschiebung von vormusealem zu musealem Sammeln, vor allem bezogen auf Abwendung von einzelnen Sammlern, hin zur Institutionalisierung vor dem Hintergrund des Historismus.

IV.2.1 Der Wunderkammer-Sammlungsraum in Seidentopfs Pfarrhaus

Schon bevor sich der Erzähler des Romans gänzlich der Darstellung des Predigers und seiner Behausung widmet, wird deutlich, dass man im Dorf Hohen-Vietz seinem Geistlichen, einem »Sechziger, mit spärlichem weißen Haar, von würdiger Haltung und mild im Ausdruck seiner Züge«¹⁴⁰ grundsätzlich freundlich zugeneigt ist:

Denn die Gemüther waren damals offen für Trost und Zuspruch von der Kanzel her und rechneten nicht nach, ob diese Worte lutherisch oder kalvinis-

Winter 1812 auf 13«, in: Grawe, Christian und Helmuth Nürnberger (Hg.): *Fontane-Handbuch*, Stuttgart: Kröner 2000, S. 488–509, hier S. 492.

140 Fontane, Theodor: *Vor dem Sturm*. Roman aus dem Winter 1812 auf 13. Das Erzählerische Werk. Band 1 u. 2. Hg. von Christine Hehle. Berlin: Aufbau 2011. Im Folgenden findet sich diese Angabe im Fließtext als Sigle VdS unter Angabe des Bandes und der Seitenzahl. Hier: Band 1, S. 47.

tisch klangen, so sie nur aus einem *preußischen* Herzen kamen. (VdS 1, S. 48, (Hervorhebung im Original))

Und doch wird schon während der ersten Erwähnung Seidentopfs innerhalb seiner Predigt bemerkbar, dass ihm nicht nur Respekt entgegengebracht wird. Er hat auch eine Seite an sich, die die Zuhörenden im besten Falle zu langweilen scheint. Seidentopf wird aber auch offen belächelt:

An dieser Stelle, auf das Weihnachtsevangelium kurz zurückgreifend, hätte Pastor Seidentopf schließen sollen; aber unter der Wucht der Vorstellung, daß eine richtige Predigt auch eine richtige Länge haben müsse, begann er jetzt, den Vergleich zwischen dem alten und dem neuen Pharao bis in die kleinsten Züge hinein durchzuführen. Und dieser Aufgabe war er nicht gewachsen. (VdS 1, S. 48)

Das dem Sammler Seidentopf gewidmete, ihn porträtierende Kapitel *Prediger Seidentopf* beginnt mit der äußerlichen Beschreibung seines Hauses in der dörflichen Umgebung, er wohnt in der »Pfarre« (VdS 1, S. 97) in »der Mitte des Dorfes« (ebd.), einem wenig repräsentativen, hundertjährigen Gebäude aus Fachwerk mit ursprünglichem Strohdach. Die Beschreibung der das Pfarrhaus umgebenden Flora, »Wein, Pfeifenkraut und Spalierobst« (VdS 1, S. 98), erinnert vor allem wegen des »Rosenbaumes« (ebd.), der in der Umgebung aufgrund »seines Alters und seiner Schönheit« (ebd.) bekannt ist, an eine bescheidene Version des Rosenhauses des Freiherren von Risach in Stifters *Nachsommer*. Auch Seidentopf kümmert sich um seine Gartenanlage, denn es heißt, dass diese im Winter gegen die Kälte mit entsprechenden Schutzvorrichtungen versehen wird. Und auch der Innenraum seines Hauses enthält zahlreiche Dinge, die den Prediger als Sammler konnotieren, wenn auch, wie sich zeigen wird, als einen Sammler, der nicht gerade aufgrund der kulturhistorischen Qualität seines Besitzes geschätzt wird. Die Sammlung und ihr Sammler entsprechen deshalb wissenschaftlich nicht dem Ansehen, das Risach und seinem Rosenhaus im *Nachsommer* entgegengebracht wird. Neben seiner Hauptsammlung findet sich in Seidentopfs Haus Vielfältiges:

Außer dem Kranz und dem Ehrenpokal standen hier: zwei Blumenvasen mit Zittergras, ein Fidibusbecher, ein Album, eine Briefmappe, mit zwei großen Perlenarbeiten geschmückt, von denen die eine die Hohen-Vietzer Kirche, die andere das Landsberger Korrektionshaus darstellte, an dem unser Sei-

dentopf einige Jahre lang amtiert hatte. Aus eben dieser Zeit her stammte auch ein kleines, aus Brotkrume geformtes Kruzifix, das, unscheinbar an sich selbst, in ebenso unscheinbarer Umrahmung hart über der Sophalehne hing. Es war die Arbeit eines in Ketten geschlossen, auf Lebenszeit verurteilten Sträflings, der, einfach um Beschäftigung willen beginnend, unter dem Tun seiner Hände sich zum gläubigen Christen herangebildet hatte. (VdS 1, S. 122)

Der der Sammlung gewidmete Raum ist, wie auch die Räumlichkeiten Rischs, eng verbunden mit den Privaträumen des Besitzers, sie sind in direkter Nähe dieser verortet. Die Besonderheit an der engen Verbindung der unterschiedlich funktionalisierten Raumbereiche entfaltet sich im Fall von Seidentopf an der Zuordnung des ganzen Hauses. Dadurch, dass es gleichzeitig ein Pfarrhaus ist, wird die historische Verbindung von Sammlung und Religion markiert. Wie in nahezu allen frühneuzeitlichen Wunderkammern hängt auch im Pfarrhaus ein Krokodil von der Decke. Es ist das Sammlungsstück, das Seidentopfs Ensemble als »Nachkommen der vormodernen Wunderkammer«¹⁴¹ einordnet. Durch das an der Decke aufgehängte Krokodil eröffnet sich zwangsläufig die Perspektive auf die Sammlung Seidentopfs als vormuseale Wunderkammer. Die Sammlungsformation wird durch das emblematische Tier referenziert. Es kann als ein Wappentier der Wunderkammern verstanden werden und ist – wie gezeigt – auf zahlreichen Frontispizen von Katalogen und Traktaten sowie Idealdarstellungen abgebildet. Aber mehr, als dies bisher in der Forschung beachtet wurde, kann das Krokodil in Seidentopfs Pfarre auch im Übergang der sich gegenseitigen Bedingung von profanen und sakralen Räumen und ihrem Verhältnis zum Sammeln und Ausstellen betrachtet werden: Das Krokodil ist verortet im Haus eines Sammlers, dessen offizielle Profession die eines Predigers, eines Kirchenmannes ist. Mit dieser räumlichen Zuordnung führt Fontane die Sammlungsform gewissermaßen eng mit noch älteren Ausstellungsorten der großen Echsen. Bevor sie so zahlreich in Wunderkammern der Frühen Neuzeit an der Decke hängend ausgestellt wurden, waren Krokodile bereits Teil unzähliger Kirchenräume.¹⁴² Sie wurden dort aufgehängt in der Überzeugung, dass ihnen nützliche, schützende

141 Mclsaac, Peter M.: »Die Verkörperung des romantischen Sammlers im postromantischen Schreiben«, in: Stapelfeldt, Johanna, Ulrike Vedder und Klaus Wiehl (Hg.): *Museale Erzählen. Dinge, Räume, Narrative*, Paderborn: Wilhelm Fink 2020, S. 225–244, hier S. 238.

142 Vgl. Daston/Park: *Wunder und die Ordnung der Natur*, S. 100.

Kräfte innewohnten. Die besiegte Monstrosität, die sie darstellten, galt als eine Verkörperung des Bösen, als »Konkretum diabolischen Schreckens«. ¹⁴³ Das Böse selbst im Kirchenraum aufzuhängen war ein mögliches Vorgehen, um anderes teuflisches Unheil fernzuhalten bzw. auf das Krokodil zu lenken, um Schutz für die Kirchengemeinde zu erwirken.

Das Reptil bei Seidentopf ist kein singulär ausgestelltes Stück, es wird flankiert von anderen, nicht näher benannten, ausgestopften Tieren. Diese Produkte der Kategorie Naturalia, zu denen auch der Rosenbaum vor dem Pfarrhaus gezählt werden kann, werden gemeinsam mit Dingen aus dem Bereich der Artificialia präsentiert. Schon anhand der Garnierung von zerbrochenen Urnen zeigt sich unverkennbar die Ironie an der Beschreibung dieser heterogenen Sammlung:

An der linken Flurwand die zugleich die Wetterwand des Hauses war, standen allerhand Schränke, breite und schmale, alte und neue, deren Simse mit zerbrochenen Urnen garnirt waren; dazwischen in den zahlreichen Ecken hatten ausgegrabene Pfähle von versteinertem Holz, Wallfischrippen und halbverwitterte Grabsteine ihren Platz gefunden, während an den Querbalken des Flurs verschiedene ausgestopfte Thiere hingen, darunter ein junger Alligator mit bemerkenswertem Gebiß, der, so oft der Wind auf die Hausthür stand, immer unheimlich zu schaukeln begann, als flöge er durch die Luft. Alles in allem eine Ausstaffirung, die keinen Zweifel darüber lassen konnte, daß das Hohen-Vietzer Predigerhaus zugleich auch das Haus eines leidenschaftlichen Sammlers sei. (VdS 1, S. 98f.)

Mit den Holzpfählen hat Seidentopf in seine Zusammenstellung auch solche Objekte aufgenommen, die innerhalb frühneuzeitlicher Ordnungskriterien nicht eindeutig einer Kategorie zugeordnet werden könnten, da sie zwar mit Holz aus einem Naturmaterial bestehen, die Bezeichnung Pfahl aber darauf hinweist, dass sie zum Zwecke der Benutzung bearbeitet worden sind.

Seidentopf ist kein hauptamtlicher Sammler, seine offizielle Profession als Prediger, das wird an der räumlichen Anlage innerhalb des Hauses ersichtlich, scheint bisweilen von der Passion für das Sammeln konterkariert zu werden. So existieren in seinem Haus die beiden Bereiche seines Lebens nebeneinander, bisweilen sogar gegeneinander. Der schon vielsagend als »Antikenkabinett« (VdS 1, S. 99) vorgestellte Raum im Predigerhaus ist zweigeteilt aufgebaut:

143 Laube: Von der Reliquie zum Ding: heiliger Ort – Wunderkammer – Museum, S. 69.

Durch eine temporäre Wand, die Seidentopf zwischen zwei Fenstern errichtet hat, werden die Seiten »von denen die eine dem *Prediger* Seidentopf und die andere dem *Sammler* und Alterthumsforscher gleichen Namens angehörte« (VdS1, S. 99) getrennt.¹⁴⁴ Diese binäre Aufteilung seiner Häuslichkeit wurde als räumliche Visualisierung für das konfliktäre Innere Seidentopfs gelesen: Auf der einen Seite, wie in seinem Haus, steht die affektive Verbundenheit zu seinen Objekten und auf der anderen Seite die berufliche Verpflichtung als Geistlicher, als dörflicher Pfarrer in Hohen-Vietz.¹⁴⁵ Die zentrale Darstellung des Krokodils, als historisch verbindendes Element von sakralem und profanem Sammeln, lässt eine etwas anders gelagerte Lesart – in der Kirche und Sammelleidenschaft sich nicht ausschließen, die Persönlichkeit Seidentopf nicht zerreißen – zumindest zu. Auf diese Weise eröffnet sich auch die Frage danach, welche Funktionen die Form des Sammelns (und nicht ausschließlich die Sammlerpersönlichkeit) bei Seidentopf für das Romangefüge hat.

IV.2.2 Die Idee der preußischen Nation: Widerstände

Der seiner Sammlung zugrunde liegende Plan, das größere Konzept, unterscheidet sich bei Seidentopf grundlegend von den frühneuzeitlichen Wunderkammern. Im Gegensatz zu Stifters Welt ist dem Prediger, obwohl es seiner Profession wegen nahe läge, nicht daran gelegen, durch das Sammeln und Organisieren von Objekten den göttlichen Plan der Welt und die Stellung des Menschen in ihr zu entschlüsseln. Kirchlich-religiöse Aspekte sind in unmittelbarer Nähe zu den weltlichen Artificialien und übrigen Sammlungsobjekten in diesem Raum aufgestellt, die beiden Themenkomplexe erfahren aber inhaltlich keine detaillierte Zusammenschau. Vielmehr ist es eine inszenatorische Gegenüberstellung der Themenbereiche, die sich in der Ausgestaltung des Raumes und der beschriebenen Nutzung Seidentopfs zeigt, bei dem die Theologie gegenüber dem »heidnischen Museum« (VdS1, S. 72) weniger wichtig erscheinen muss. Beide Bereiche verfügen über eine Sitzmöglichkeit, doch

144 Diese Gegenüberstellung der beiden seidentopfschen Aspekte zeigt sich nicht nur räumlich. Sie wird an dieser Stelle auch typografisch akzentuiert.

145 Vgl. Häntzschel, Günter: »Seidentopf und Krippenstapel. Kurioses und ernsthaftes Sammeln bei Theodor Fontane«, *Weimarer Beiträge: Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturwissenschaften* 62/2 (2016), S. 275–291, hier S. 280; Sohns, Jan-Arne: *An der Kette der Ahnen: Geschichtsreflexion im deutschsprachigen historischen Roman 1870–1880*, Berlin, Boston: De Gruyter 2004, S. 281f.

jene in der »archäologischen Abteilung« (VdS 1, S. 100) ist »viel tiefer eingesessen« (ebd.). In beiden thematischen Umgebungen ist die enge Verbindung von Buchwissen und Objektwissen evident, doch die »theologische Bibliothek« (VdS 1, S. 100) ist ob ihrer wenigen Benutzung nicht nur vollkommen verstaubt, sondern auch räumlich auf zwei Regalbretter in einer Nische zwischen Wand und Ofen an den Rand gedrängt.

Die Aufmerksamkeit Betrachtender wird durch den Eingang in den kleinen Raum, der wie ein Triumphbogen von zwei gläsernen Sammlungsmöbeln gerahmt ist, gezielt auf dessen Naturalia und Artificialia gelenkt. Erwähnt werden »Spangen, Ringe, Brustnadeln, Schwerter« (VdS 1, S. 102) und besonders hervorgehoben »drei Münzen aus der Kaiserzeit [...] mit den Bildnissen von Nero, Titus und Trajan« (ebd.). Die Gegenstände des Predigers Seidentopf sind mit Paratexten versehen und enthalten neben einer Nummerierung auch Hinweise über den Fundort, beispielsweise: »gefunden zu Reitwein, Land Lebus, in einem Todtentopf« (VdS 1, S. 102). Seidentopf kontextualisiert seine Sammlungstücke darüber hinaus mit Zitaten aus »Tacitus« (VdS 1, S. 102).¹⁴⁶ Diese Kombination aus Objekten und beigefügten Narrationen dienen dem »Tendenzsammler« (VdS 1, S. 100) dazu, seine eigene patriotische Überzeugung zu manifestieren: Seine Region, die Mark Brandenburg, sei »nicht nur von Uranfang an ein deutsches Land gewesen, sondern auch durch alle Jahrhunderte hin *geblieben*« (VdS 1, S. 101 (Hervorhebung im Original)). Die in den Betrachtungen der Denkfigur Wunderkammer bereits erwähnte, bei Stifter angeklungene Verbindung aus Objektbeständen und Inventarisierungsnotizen wird hier exponiert ersichtlich. Die Ordnung und Bedeutsamkeit, die Zusammengehörigkeit der dinglichen Singularitäten wird durch die Beigabe von schriftlichen Erläuterungen initiiert und stabilisiert. Durch die Inszenierung seiner Bestände in Sammlungsmöbeln – hinter Glas geschützt – und die Verweise auf vermeintlich historisch-wissenschaftliche Diskurse verleiht Seidentopf seinen Beständen den Anschein von Authentizität. Davon, dass Seidentopf seine Dinge nicht ausschließlich zur Ansicht auf Abstand vorsieht, sondern diese auch wirklich benutzt, zeugt eine kurze Begebenheit ganz am Ende des vierten Bandes des Romans: Lewin von Vitzewitz besucht den Pfarrer in seinem Wohn- und Sammlungsraum und der erzählerische Blick streift sogleich die Einrichtung der Sammlung, »die Schrankthür des arcus

146 Gemeint ist die antike Schrift *Germania* des Historikers Tacitus, die im 19. Jahrhundert als Schrift über den Ursprung und die Sitten des germanischen Volkes ausgedeutet wurde.

triumphalis stand weit offen, [...] auch das Mittelbrett war vorgezogen« (VdS 2, S. 492). Durch die Sammlerpersönlichkeit Seidentopf zusammengestellt, inszeniert und stetig genutzt, bilden die Dinge in ihrer Zusammengehörigkeit seine Ideen und Ansichten ab.¹⁴⁷

Wie schon in Stifiers *Nachsommer* steht auch in der von Fontane erdachten Sammlung die Wunderkammer in Verbindung zum Museumsgedanken des 19. Jahrhunderts, hier auf eine gänzlich ungewohnte Weise. Sie ist planvoll angelegt als eine Zusammenstellung, die das germanische Erbe der räumlichen Umgebung in Brandenburg rund um die Oder unter allen Umständen zu manifestieren sucht. Dieser patriotische Grundgedanke des Ensembles Seidentopfs wird unterstrichen und begründbar mit der allgemeinen Verunsicherung rund um eine deutsche Kultur, die die Zeit im Roman 1812/1813 kennzeichnet. Sie ist ausgelöst auch durch die Veränderungen im Anschluss an die Französische Revolution, die napoleonischen Kriege und das Ende des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation: »historisches Bewusstsein erreicht in den Befreiungskriegen gegen Napoleon seinen Höhepunkt und verleiht der Erinnerung an die heimische Geschichte neuen Wert«.¹⁴⁸ Durch die Anlage dieser Kernthematik innerhalb der Sammlung integriert Fontane ein entscheidendes Merkmal des institutionalisierten Museums: die nationalstaatlich-identitätsstiftende Funktion des Ensembles. Diese bei der Gründung vieler Museen im 19. Jahrhundert so grundlegende Funktion tritt, eingelagert in die sonst vormuseal dargestellte Sammlungsform, in ein Spannungsfeld ein. Seidentopfs Argumentationen werden erzählerisch als fragwürdig eingeordnet. Der Prediger ist zwar charakterlich liebenswert, das zeigt sich schon daran, dass sich der Erzähler auf ihn kontinuierlich mit »unser Freund« (beispielsweise VdS, 1, S. 98, 104) bezieht. Seine Zuschreibungen, die jegliche Stücke seiner Sammlung als germanisch kategorisieren, werden aber als nicht gänzlich tragbar identifiziert. Die Erzählhaltung markiert eindeutig, dass es auch andere Meinungen und Standpunkte zu dieser Einschätzung Seidentopfs gibt, beispielsweise in Bezug auf die Hinweise zu den Fundorten seiner Stücke: »Das »in einem Todtentopf« war dick unterstrichen. Und vom Standpunkt unseres Freundes aus mit vollkommenem Recht.« (VdS 1, S. 102). Daran angeschlossen

147 Vgl. Schürmann: *Komfortable Wüsten: Das Interieur in der Literatur des europäischen Realismus des 19. Jahrhunderts*, S. 145.

148 Häntzschel: »Seidentopf und Krippenstapel. Kurioses und ernsthaftes Sammeln bei Theodor Fontane«, S. 277.

ist eine weitere Außenperspektive, die, für Seidentopf unverständlich, den Lesenden doch eine zu seiner Argumentation konträre, nachvollziehbare Ansicht präsentiert: »Auflehnung gegen so beredete Zeugen erschien unserem Seidentopf unmöglich, und dennoch hatte er sie zu befahren [...]« (VdS 1, S. 102). Seidentopf verbindet konsequent die von ihm akquirierten Gegenstände mit den aus seiner Sicht geeigneten, zugehörigen Zitationen und gibt so seiner gesamten Zusammenstellung eine entsprechend konnotierte Grundaussage.

Die Wunderkammer Seidentopfs wird so zu einem zentralen Angelpunkt der im Roman hervortretenden Kritik an Preußen. Diese gilt nicht nur dem erzählten »Preußen von 1813«¹⁴⁹, sondern »sehr wohl auch [dem] Kaiserreich seiner [Fontanes, Anm. VA] eigenen Zeit«.¹⁵⁰ Dabei gilt seine offensichtlichste Opposition innerhalb von *Vor dem Sturm* der preußischen Politik, insbesondere in Bezug auf militärische Entscheidungen.¹⁵¹ Das Einbinden von Sammlungen, vor allem das der so eindeutig an der Wunderkammer orientierten Sammlung Seidentopfs, liest sich wie eine Emphase des Zusammenhanges von Sammlungsanlagen und Geschichte, der das 19. Jahrhundert prägte, und zeigt deutlich an, wie zentral dieser Themenkomplex im Roman ist.¹⁵²

IV.2.3 Brüchige Verbindungen: Der Tod des Sammlers

Mit der vermeintlich so eindeutigen Beweisführung Seidentopfs in Bezug auf die Herkunft und Bedeutsamkeit seiner Gegenstände, die sich Lesenden und Betrachtenden aber als fragwürdig präsentiert, eröffnet Fontane eine Perspektive auf die Frage, ob Geschichte als kongruente Konstruktion, als stringente Narration – auch zur Bildung einer Nationalidentität – überhaupt erzählbar sein kann. Dabei nutzt er das Sammeln und Präsentieren Seidentopfs im Geiste der Wunderkammer aus einer für das 19. Jahrhundert typischen Perspektive, die der vormusealen Sammlungsform insofern kritisch gegenübersteht, als dass ihr eine allgemeine Unwissenschaftlichkeit zugeordnet ist.

149 Zimmermann: »Fontanes konkrete Utopie eines Brandenburgischen Preußen«, S. 134.

150 Ebd.

151 Vgl. Grätz, Katharina: Alles kommt auf die Beleuchtung an: Theodor Fontane – Leben und Werk, Stuttgart: Reclam 2015, S. 84. Zu kritischen Perspektiven auf Preußen in Fontanes *Vor dem Sturm* in Bezug auf den polnischen Staat vgl. auch Dunkel, Alexandra: Figurationen des Polnischen im Werk Theodor Fontanes, Schriften der Theodor Fontane Gesellschaft, Band 10, Berlin, Boston: De Gruyter 2015.

152 Vgl. Müller-Seidel: Theodor Fontane: soziale Romankunst in Deutschland, S. 98, 105.

Es ist bekannt, dass in vormusealen Wunderkammern Sammler ihre Gäste empfangen, vor allem, um ihnen ihre Bestände zu präsentieren und um miteinander gelehrte Gespräche zu führen oder um ihnen zu gewähren, in den Räumlichkeiten teils mit und an den Objektbeständen zu arbeiten. Es erscheint daher wie eine grotesk überspitzte Darstellung der vormusealen Formen der Geselligkeit im Sammlungsraum, wenn in der Pfarre Seidentopfs Gäste an einem hierfür aufgestellten Tisch im Sammlungs- und Arbeitsraum zum Kaffee empfangen werden. Es präsentiert sich eine Kollektion, die für den Besuch zwar hintergründig anwesend ist, von den Gästen allerdings nur als Stoff für kurze Einwürfe und Hinweise, nie aber als Lehrmaterial oder gar als bestaunenswerte wissenschaftliche Zusammenstellung wahrgenommen wird.

Bekräftigt wird die nicht immer objektive Verbindung von Gegenständen und zugeordneten Narrativen durch die Schilderung einer Handlung von Renate von Vitzewitz als Besucherin im Haus des sammelnden Predigers:

Dann öffnete sie den Glasschrank und legte die Nadel in eine der zerbrochenen Urnen. Sie war wie Kind im Hause. Alles lachte; Seidentopf stimmte mit ein. »Sehen Sie, theuerster Prediger,« hob Renate an, »wenn das nun ein Ascheregen wäre, was jetzt in Flocken vom Himmel fällt, welche Hypothesen gäbe das bei den Seidentopfs der Zukunft, diese Gemmenbrosche in einem wendischen Tottentopf!« (VdS 1, S. 105)

Genau jene Kombination aus Fundstück und Totentopf, die Seidentopf als Argument für seine preußisch-patriotisch gefärbte Sichtweise nutzt, wird hier ironisch herabgewürdigt, persifliert. Renate öffnet die Sammlungsarchitektur in Seidentopfs Kammer ohne Zurückhaltung. Obwohl die Stücke museal hinter Glas ausgestellt werden, sind sie nicht mit einem auratischen Status aufgeladen. Dies darf als Anzeichen dafür gelten, dass weder der Sammler eine entsprechend erhöhte Stellung einnimmt noch seine Bestände besondere Würdigung erfahren. Vielmehr zeigt sich hier, wie leicht voreilige, möglicherweise subjektive und nicht hinreichend begründete Annahmen über Zusammenhänge in der Vergangenheit zu einer falschen Einordnung von historischen Gegenständen führen können – die Situation ist als Kommentar auf Seidentopfs interpretierendes Sammlungsverhalten lesbar und wird durch ein Streitgespräch mit seinem Freund, dem Justizrat Turgany, zusätzlich unterstrichen.

Letzterer macht dem Prediger ein Geschenk, von dessen konfliktärem Potential der Schenkende bereits vor der Übergabe überzeugt ist. Es handelt sich dabei um

[...] einen kleinen Bronzewagen [...], der auf drei Rädern lief und eine kurze Gabeldeichsel hatte, auf der, dicht an der Achse, sechs ebenfalls bronzene Vögel saßen, alle von einer Haltung, als ob sie eben auffliegen wollten. (VdS 1, S. 112)¹⁵³

Seidentopf verwendet jedes Detail dieses neuen Stückes darauf, es seinen übrigen Sammlungsstücken entsprechend als germanisches Kultusobjekt zu kennzeichnen. Er sieht in dem Wagen, vermeintlich basierend auf der Einordnung des bronzenen Materials, »den Wagen Odins« (VdS 1, S. 115). Von der Bedeutsamkeit des Stückes ist er so sehr überzeugt, dass er es als »Unikum« (VdS 1, S. 113) bezeichnet, das »die Zierde« (ebd.) seiner bisherigen Zusammenstellung sein wird, die er zukünftig dann auch neben »den drei Hauptstücken der Sammlung« (VdS 2, S. 492) präsentiert. Turgany hingegen hält die Argumentation des Predigers für unhaltbar und setzt seinerseits dazu an, das Stück als wendisches »Kinderspielzeug« (VdS 1, S. 115) einzuordnen. Er unterstreicht seine Einordnung mit einer Narration, die sich »vor [seinem] Blick« (VdS 1, 116) auftut. Er imaginiert eine wendische Fürstenfamilie, die den Geburtstag ihres einzigen Sohnes zelebriert, dessen Geschenk, der von Vögeln gezogene Wagen, nun im Pfarrhaus anzusehen sei. Je nach Ausrichtung der einordnenden Instanz entstehen hier anhand des gleichen Gegenstandes zwei vollkommen divergierende Kombinationen aus Ding und Narration.

Durch die erzählerische Rahmung der Person Seidentopf als Sammler und glühender Verfechter einer Sammlungsform, die auch innerhalb der Erzählung schon nicht dem zeitgenössischen Ideal entspricht, wird seine Darstellung tendenziell weniger glaubwürdig als die Turganyns. Dem vormusealen Mo-

153 Dieses wichtige Objekt innerhalb des Romans geht auf ein verbürgtes Fundstück zurück, das Fontane auch in seinen *Wanderungen durch die Mark Brandenburg* beschreibt. Die mit dem Stück zusammenhängende, ethnografisch-archäologische Debatte – rund um die Frage, welche Vogelart dargestellt wird, welche Bedeutung dieser zukommt und wem dieses Zeugnis zugewiesen werden kann – wird bei Klaus Düwel nachgezeichnet. Vgl. Düwel, Klaus: »Archäologie im Roman. Zum Wagen Odins in Fontanes ›Vor dem Sturm‹«, *Praehistorische Zeitschrift* 72/2 (1997), S. 234–243.

aus entsprechend, verbindet Seidentopf seine Objekte mit einer Narration.¹⁵⁴ Dieser Modus, der unter anderen Umständen – wie beispielsweise bei Stif- ters Sammler Risach – dazu führt, dass einem Gegenstand gesteigertes In- teresse entgegengebracht wird, führt bei Seidentopf und seinem Publikum zu einer gegenteiligen Reaktion. Schließlich ist er der Sammler, der im Modus einer überholten Sammlungsform um jeden Preis versucht, die eigene Über- zeugung anhand seiner Objekte zu manifestieren. Hinzu kommt, dass Fon- tane den Pfarrer auch über die Sammlungsform hinaus als fehlbar einordnet, wenn er den Ursprung seiner germanischen Überzeugungen in der Göttinger Studienzeit Seidentopfs und Turganys einordnet. Dort haben die beiden sich »dem Vaterlande Herman und Thusneldas geweiht« (VdS 1, S. 103) während sie »Klopstocksche Bardengesänge« (ebd.) vortrugen. Nur Seidentopf lässt Fon- tane an diesen studentischen Schwüren und Überzeugungen festhalten, Tur- gany hat sich längst abgewandt. Und so ist es auch ausschließlich der Pfarrer, der durch diese beständige Hinwendung selbst 1813 noch an der Fehleinschät- zung festhält, es habe bei den Germanen singende Dichter gegeben, von der Klopstock und die ihm nachfolgenden Generationen ausgerechnet auf Basis einer falschen Lesart der für Seidentopf so essentiellen *Germania* des Tacitus ausgehen.¹⁵⁵

Seidentopfs Auseinandersetzung mit den Stücken, die bereits in seinen Beständen sind oder einen designierten Teil des Konglomerats darstellen, zeigt sich alles andere als ergebnisoffen. Ganz im Gegenteil instrumenta- lisiert er die Dinge von vornherein, verleibt sie sich als Stütze seiner These

154 Nils C. Ritter stellt in seiner Betrachtung archäologischer Sammlungen in Fontanes Werk heraus, dass auch in Fontanes *Wanderungen durch die Mark Brandenburg*, hier im Band *Die Grafschaft Ruppın* (1861/62), die Verbindung zwischen Objekt und Narration als ein Gesichtspunkt von Fontanes Darstellung einer Altertumsammlung sichtbar wird. Als »Kontext« der Dinge macht die ihnen zugehörige Narration sie erst »erzähl- bar«. Ritter: »Artefakte in Aktion. Archäologie, Historismus und der Impetus des Sam- melns bei Theodor Fontane«, S. 24.

155 Vgl. Hehle, Christine: »Anmerkungen« Vor dem Sturm., Band 1. Berlin: Aufbau 2011. Hier: S. 510. Fontane wird bewusst gewesen sein, dass es sich bei der Annahme von Klopstock um einen Übersetzungsirrtum gehandelt haben muss. Schon 1857 heißt es in Pierer's Universal-Lexikon »Bardengesänge (Bardenlieder), [...] nach der irrigen An- nahme, daß auch die Sänger der alten Deutschen Barden u. ihr Schlachtgesang Bar- ditus statt Baritus [...] geheißten hätte, ein von Klopstock in die deutsche Poesie einge- führtes u. von seiner Schule nachgeahmtes Genre [...]«. Pierer's Universal-Lexikon der Vergangenheit und Gegenwart oder Neuestes encyclopädisches Wörterbuch der Wis- senschaften, Künste und Gewerbe, Band 2, Altenburg 1857, S. 323.

von der germanischen Historie des Oderbruchs ein. Die Dinge übernehmen eine Beglaubigungsfunktion für Seidentopfs Überzeugungen. Die damit referenzierte Brüchigkeit des persönlichen Sammelns und die Fragwürdigkeit von subjektiv präsentierten, vermeintlichen Hintergrundinformationen zu Gegenständen zeigt sich – dem Vielheitsroman mit seinen unterschiedlichen Perspektiven entsprechend – nicht ausschließlich an Seidentopfs Ensemble.

Eine weitere Sammlung gehört Graf Drosselstein, er lebt in Hohen-Ziesar, einem Schloss »reich an Sonderbarkeiten« (VdS 2, S. 333). Neben Ausgrabungen aus zwei archäologischen Stätten in Italien und Büsten römischer Kaiser besteht seine Sammlung vor allem aus Gemälden, die in einer weitläufigen, drei Säle umfassenden Galerie präsentiert werden, in der auch zu Empfängen geladen wird. Besondere Aufmerksamkeit von Besuchenden erfährt ein Gemälde aus dem Bereich der Familiendarstellungen. Über die »weiße Frau« (VdS 2, S. 333) sprechen die Geschwister von Vitzewitz, Renate und Lewin, mit ihren Begleitern schon auf ihrer Anreise zum Schloss. Es zeigt sich, dass dieses Objekt des Grafen, ein »Bildniß in ganzer Figur, das im Schein der beiden blauen Flammen an gespenstigem Leben zu gewinnen schien« (VdS 2, 339) eng verwoben ist mit einer Narration zu dessen Hintergründen und Hinweisen darauf, warum die dargestellte Frau nunmehr offenbar als Geist gesichtet wird. Obwohl die Geschwister über Informationen zu der auf dem Gemälde porträtierten Frau verfügen, verweisen sie für eine detaillierte Darstellung auf den Sammler selbst, den Grafen Drosselstein. Relevant wird hier einmal mehr die Verbindung zwischen Sammlungsobjekt und Sammler, der durch seine Nähe zu den eigenen Beständen prädestiniert dazu ist, Auskunft über die mit diesen verbundenen Erzählungen zu geben.

Die Darstellung des Sammlers über die Schuld, die die Dargestellte auf sich geladen habe, indem sie sich auf dem Weg, um einen Kronprinzen vor dem Verzehr einer vergifteten Frucht zu warnen, ablenken ließ und diesen somit nicht mehr vor dem Tod bewahren konnte, hat »eines Eindrucks auf die Mehrzahl der Anwesenden nicht verfehlt« (VdS 2, S. 341). Doch Fontane führt auch hier – wie schon bei Seidentopf und seinen Behauptungen über die Herkunft des Bronzewagens – einen gezielten Widerspruch zu der Darstellung des Sammlers ein. Als »historisch-kritisch« (VdS 2, S. 341) wird die Reaktion des Majors Bamme gezeigt. Auf Grundlage von eigenen Textlektüren hinterfragt Bamme die Ausführungen Drosselsteins und gibt seinerseits eine Einschätzung darüber ab, dass der Geist aus dessen Erzählung nicht die porträtierte junge Frau sein könne, sondern diese Verbindung eine reine Erfindung, eine Eigenkreation der Familie des Sammlers sein dürfte. Das intime Wissen

des Sammlers über die Dinge seiner Sammlung ist hier prekär,¹⁵⁶ denn es entspricht nicht den Ansprüchen an Sammlungsorganisation im 19. Jahrhundert. Insgesamt zeigt sich durch die Beispiele von Drosselstein und Seidentopf, deren Autorität über die Interpretation ihrer Besitztümer eindeutig in Frage gestellt wird, dass das private, erzählend gerahmte Sammeln als brüchig dargestellt wird. Auf alle Kollektionen im Roman bezogen, ist es sogar eindeutig rückläufig.

Diese Tendenz ist offensichtlich: Sammlungen sind in allen Episoden innerhalb von *Vor dem Sturm* ausschließlich im Besitz einer offenkundig zur älteren Generation gehörenden Personengruppe, und auch in dieser ist die Verbindung von Sammlungsstücken und der sie besitzenden Person oft eine auffällig lose.¹⁵⁷ Berndt von Vitzewitz, der für die kriegerische Handlung innerhalb des Romans von herausragender Bedeutung ist, gehört zwar eine Sammlung, ein Sammler ist er deshalb indes nicht. Das »chaotische Durcheinander« (VdS 1, S. 255) in seinem Arbeitszimmer enthält »wendische Totenurnen und italienische Alabastervasen, zwei Dragonerkasketts und eine in rötlichem Ton ausgeführte Porträtbüste Friedrich des Großen« (ebd.). Sein Besitz, das wird durch einen streifenden erzählerischen Blick augenscheinlich, ist kein planvoll angelegter. Ihm fehlen Ordnungskriterien und sammlerische, kategorisierende, pflegende Aufmerksamkeit. Wichtiger als die Pflege der Bestände in seinem Arbeitszimmer ist für von Vitzewitz die Planung von kriegerischen Handlungen.

Die Schwierigkeit einer Sammlung, deren Sammlerin diese nicht verkörpert, beständig ordnet und pflegt, wird auch in Schloss Guse an dem Zustand der Dinge zum Zeitpunkt der Übernahme durch Berndts Schwester Amelie sichtbar. Die Gemälde der einstigen Schlossherren zeigen sich in einem desolaten Zustand, sie sind »stockfleckig und eingerissen, die meisten ohne Rahmen, hingen schief und vereinzelt an den Wänden und mehrten nur den Eindruck des Verfalls« (VdS 1, S. 169). Als »Stapelplatz für Derfflinger-Reminiszenzen« (VdS 1, S. 170) wird das Kompendium beschrieben, das im Schloss zwar vorhanden ist, die Schlossherrin aber ebenso wenig zu einer Sammlerin macht wie ihren Bruder. Diese beiden Ensembles stellen die enge Verbindung von Sammlung und überzeugtem Sammler durch die Evokation eines Kontrastbildes heraus. Indem die Sammlungsobjekte von den Erben der Sammler bzw.

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

157 Vgl. Mclsaac: »Die Verkörperung des romantischen Sammlers im postromantischen Schreiben«, S. 244.

den Bewohnerinnen des Hauses, in denen sich die Sammlungen weiterhin befinden, nicht mehr als solche wahrgenommen, geschätzt und präsentiert werden, kann diese Verbindung nicht aufrechterhalten werden. Bereits in der älteren Generation – hier Berndt und Amelie – ist die Verbindung von Sammler und Sammlung, die Wertschätzung für die Zusammengehörigkeit der Dinge im Gebäude, nicht mehr gegeben.

Interessant sind jedoch die kurz erwähnten Sammlungsobjekte und ihre Aufstellung in der Sammlung in Amelies Besitz. In der Flurhalle – die explizit nicht nach den in ihr enthaltenen Stücken als Sammlungsraum bezeichnet ist – befinden sich Objekte, die Krieg referenzieren. Einführend benannt werden »zwei Falconets« (VdS 1, S. 170), mittelalterliche bis frühneuzeitliche kleine Kanonen, sowie »zwei ausgestopfte Dragoner« (ebd.). Sie sind umgeben von Gemälden, die sowohl Porträts als auch Schlachten abbilden. Im Zentrum der ausgestellten Stücke ist eine Skulptur – die Nachbildung eines antiken Fauns – platziert. Der Erzählkommentar zu diesem Gegenstand ordnet die übrigen, kriegsnahen Dinge ein, indem das »spöttische Lächeln« (VdS 1, S. 170) des römischen Waldgottes als »Kritik« (ebd.) der übrigen Ausstellung betrachtet wird. Wenngleich die Gräfin nicht als Sammlerin im Sinne einer Verkörperung oder engen Verbindung zu den Objektbeständen betrachtet werden kann, so repräsentiert ihre Anordnung des Vorhandenen zumindest ihre Einstellungen. Im Roman wird die Vorgeschichte Amelies auf Schloss Rheinsberg geschildert: Sie hat zwar keinerlei Interesse an Kriegshandlungen, weiß diese »Gleichgiltigkeit« (VdS 1, S. 165) jedoch gut zu verheimlichen, um sich mit dem vor Ort residierenden Prinzen gut zu stellen. Sie nutzt zu diesem Zwecke auch Gegenstände, beispielsweise eine Tapiserie mit Prager Motiven, als Erinnerungs- und Glorifizierungsstücke, um vergangene Kriegshandlungen unter Beteiligung des Prinzen, vor allem die Schlacht bei Prag, zu referenzieren.

Der Konflikt, der nicht nur am Beispiel von Amelie skizziert wird, zeigt sich noch einmal nachdrücklich unter Berücksichtigung der Erbfragen innerhalb des Romans, die sich vor allem anhand der Weitergabe der Gebäude – das Herrenhaus derer von Vitzewitz und Schloss Guse – manifestieren. Wie offen die Frage ist, wer das Erbe der Gebäude antritt, zeigt sich anhand von drei möglichen kombinatorischen Erbfolgen rund um die Geschwister Lewin und Renate, die Familien Vitzewitz, Ladalinski und Pugdala.¹⁵⁸ Die Vielzahl an mög-

158 Vgl. Chanbari, Nacim: »Dynastisches Spiel Theodor Fontanes Vor dem Sturm«, *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 85/2 (2011), S. 186–207, hier S. 203, 205.

lichen familiär-dynastischen Besitzansprüchen weist damit auch auf den fragilen Status der Sammlungsobjekte als zusammenhängende Formation und die Frage nach der Weiterführung dieser hin. Fontane eröffnet durch diese gestörten Sammler-Sammlungs-Konstellationen, wie zuvor auch Stifter und später Raabe, die Frage nach dem Fortbestehen einer Sammlung über die Lebenszeit des Sammlers hinaus. So verwundert es auch nicht, dass mit Prediger Seidentopf derjenige Sammler, dessen Verbindung zu seinen Beständen sehr ausgeprägt ist, der einzige Sammler der drei betrachteten Narrationen ist, der letztlich stirbt. Mit Seidentopfs altersbedingtem Tod wird auch die durch seine Kollektion manifestierte Behauptung über die beständig germanische Vorgeschichte der Umgebung obsolet, indem Turgany feststellt: »Nun kann ich diesen Landesteil unangefochten für wendisch erklären; aber ich täte es lieber nicht.« (VdS 2, S. 496f.). Und die Dinge des Sammlers Seidentopf? Sie werden nach seinem Tod sicherlich nicht einmal das dürftige Dasein fristen, wie es die Bestände auf Schloss Guse und im Herrenhaus derer von Vitzewitz tun. Denn Seidentopf ist als Pfarrer einer Dorfgemeinschaft, als privater Sammler genealogisch so unwichtig, dass seinem Besitz der unbedeutende Status zukommen würde – eine kleine, für die historistisch große Geschichte nebensächliche Episode des ländlichen Raumes.

Die Idee der Sammlung stirbt mit ihrem Sammler – die Schwäche des vormusealen, privaten Sammelns zeigt sich hier in aller Deutlichkeit und kann doch nicht als uneingeschränktes Plädoyer Fontanes für das institutionalisierte Museum gelesen werden. Denn im Text stirbt auf diese Weise auch der Grundgedanke des Museums, das sich an der preußischen Nationalidentität orientiert, und zeigt so schon an, dass die Sammlung im Roman auch eine kritische Position einnimmt. Für den textuellen Gesamtzusammenhang unterstreicht die Positionierung der Darstellung des Todes Seidentopfs noch einmal die Bedeutung seiner Persönlichkeit – und somit durch seine enge Verbindung zu seiner Sammlung und der mit ihr manifestierten Kritik auch, wie zentral diese Gesichtspunkte für den Roman sind. Ganz am Ende des Textes, in einem letzten Kapitel mit der Funktion eines Nachwortes, das von Fontane als Renates Tagebuch gekennzeichnet wird, erfahren Lesende: »Heute haben wir unseren lieben Seidentopf zur letzten Ruhe gebracht [...]« (VdS 2, S. 496).

IV.2.4 (Museums-)Kritik im Modus der Wunderkammer

Fontane hat in *Vor dem Sturm* mit Seidentopf einen Sammler und dessen Sammlung in einem Roman, der einen historischen Stoff aufnimmt, so platziert, dass die eindeutigen Hinweise in Richtung Wunderkammer nicht nur als Konnotation des Sammlers lesbar sind, sondern auch als allgemeinere kritische Kommentierung von Geschichtsschreibung und Sammlung – vor allem im Museum – im Preußen des 19. Jahrhunderts.

Prediger Seidentopf nimmt für die Hohen-Vietzer Dorfgemeinschaft eine wichtige Funktion ein: Der größte Teil der vier Bände des Romans verhandelt die Vorbereitungen der Gruppe um Berndt von Vitzewitz auf den Angriff auf die napoleonischen Truppen. Gerahmt werden diese von einer jeweils umfangreichen Predigt Seidentopfs.¹⁵⁹ Und mehr noch, der Prediger ist für die Gemeinschaft des Dorfes eine Quelle des Optimismus: Sie »schaute voll herzlichem Verlangen zu ihrem Geistlichen auf, als dieser sein Gebet beendet und sein Haupt wiederum erhoben hatte.« (VdS 1, S. 48). Die Gesellschaft Seidentopfs in seinem Pfarrhaus, das Sammlungsraum und geistlicher Rückzugsort ist, wählen auch Renate und ihre Begleiterinnen als jenen Ort aus, an dem sie die Zeit des ungewissen Wartens über den Ausgang der zentralen kriegerischen Unternehmung verbringen und ihn um Beistand ersuchen. Der vormuseale Raum ist in *Vor dem Sturm* fern von einer generellen Nutzlosigkeit – vielmehr referenziert Fontane mit ihm die Wunderkammer auch als eine kritische Kommentierung des Sammelns im 19. Jahrhundert. Er etabliert im Geflecht der Perspektiven seines Romans eine Sammlungsform, die in ihrem Kern für variantenreiche, immer neu lesbare Objektnachbarschaften steht.

Obwohl die Sammlungsintentionen Seidentopfs von seinen Zeitgenossen und durch die Erzählperspektive beeinflusst wenig ernstgenommen werden, nehmen sie im Gesamtzusammenhang des Romans eine beachtenswerte Funktion innerhalb der Historismuskritik Fontanes ein. Die Aufmerksamkeit in *Vor dem Sturm* gilt dementsprechend nicht ausschließlich der Kritik an politischen Entscheidungen Preußens, indem die Wunderkammer Seidentopfs mit ihrer vermeintlich germanischen Vorgeschichte als fragwürdig dargestellt wird. Sondern, dem sich immer wieder relativierenden Erzählmodus entsprechend,¹⁶⁰ kann die Sammlungsform, wenn sie im Kontext von preußischen Museumsgründungen gelesen wird, auch als eine kritische Perspektive

159 Vgl. Grawe: »Vor dem Sturm. Roman aus dem Winter 1812 auf 13«, S. 500.

160 Zimmermann: »Fontanes konkrete Utopie eines Brandenburgischen Preußen«, S. 131.

auf diese gelten. Die Wunderkammer kann in diesem Zusammenhang als Kommentar auf die »Konstruktion von Nation als eine Konstruktion der ›Geschichte‹ von Nation«¹⁶¹ gelesen werden. Dieser stellt zumindest in Frage, ob gerade die preußische Geschichte, die nicht wie selbstverständlich alle Bewohnerinnen und Bewohner des Staates sinnstiftend vereinen konnte,¹⁶² im Museum des 19. Jahrhunderts als ein nationalbildendes Element erzählbar gemacht werden kann. Die Beschreibung der »abwägende[n] Prosa«¹⁶³ Fontanes trifft deshalb insbesondere auch auf die Wunderkammer innerhalb des Romans zu, sie erscheint je nach romanimmanenter Kontextualisierung in unterschiedlicher Transformation. Wenn Fontanes »historischer Perspektivismus«¹⁶⁴ als Gegenentwurf zu einer großen historischen Geschichtserzählung betrachtet werden kann, dann zeigt sich die Wunderkammer als Darstellungsmodus seiner Wahl für Infragestellung musealer Sammlung und ihren Einfluss auf die »nationale [...] Identität des Individuums«¹⁶⁵. Insofern kann die Wunderkammer als Sammlungsformation als ein integraler Bestandteil des Romans betrachtet werden, der, vor der Folie des multiperspektivischen Erzählverfahrens, dazu beiträgt, zu präsentieren, »dass *die* Geschichte eine Abstraktion ist«¹⁶⁶. Dass Fontane »Geschichten, nicht Geschichte«¹⁶⁷ erzählt, fügt sich in dieser Lesart des Romans wie von selbst in den Gedanken an Wunderkammern. In ihnen wurden einzelne Geschichten anhand von Objekten erzählt, die aus dem Nebeneinander, aus dem Beziehungsgeflecht extrahiert, aber nicht separiert und permanent strukturiert präsentiert waren.

161 Hebekus, Uwe: *Klios Medien: Die Geschichtskultur des 19. Jahrhunderts in der historischen Historie und bei Theodor Fontane, Hermaea. Germanistische Forschungen. Neue Folge*, Band 99, Tübingen: Niemeyer 2003, S. 178.

162 Vgl. Holtz: »Nationale Museumspolitik unter preußischen Königen?«, S. 58.

163 Zimmermann: »Fontanes konkrete Utopie eines Brandenburgischen Preußen«, S. 131.

164 Sohns: *An der Kette der Ahnen: Geschichtsreflexion im deutschsprachigen historischen Roman 1870–1880*, S. 298.

165 Dunkel: *Figurationen des Polnischen im Werk Theodor Fontanes*, S. 161.

166 Grätz: *Alles kommt auf die Beleuchtung an: Theodor Fontane – Leben und Werk*, S. 85.

167 Ritter, Nils C.: »Geschichte als Verkleinerung: Fontane, Virchow, Schliemann und die Allianzen von Anekdote und Archäologie«, in: Jäger, Maren, Ethel Matala de Mazza und Joseph Vogl (Hg.): *Verkleinerung*, Berlin, Boston: De Gruyter 2020, S. 271–284, hier S. 271.