

Survivals – Diverses

Nathaniel Hawthornes museale Bestandsaufnahme der alten und der neuen Welt

Mona Körte

Vielfach wird das 19. Jahrhundert als »Saeculum der Dinge« (Böhme 2006: 17), als »Jahrhundert des Museums« (Vedder 2016: 36) oder auch als Epoche des Interieurs (vgl. Asendorf 1984: 86) bezeichnet. Derlei kulturwissenschaftlichen Topoi liegt ein im 19. Jahrhundert beobachtbarer signifikanter Wandel der materiellen Kultur zugrunde, ausgelöst durch die exponentiell wachsende Anzahl verfügbarer Dinge im Zuge der industriellen Revolution. Diese in den europäischen Ländern zeitlich variierende Umwälzung bringt eine qualitative Veränderung im Verhältnis der Menschen zu ihrer dinglichen Umwelt einerseits, von Artefakten zu natürlichen Dingen andererseits mit sich: Nicht nur ist in der Folge die Beziehungsgeschichte zwischen Mensch und Ding fortan eine komplizierte, auch das Verhältnis zwischen den aus der Zirkulation herausgefallenen Überresten der Vergangenheit und ihrer Repräsentation in Museen ist ein zunehmend verwickeltes. Insofern verwundert es nicht, dass das Anströmen der Dinge, die Historizität von Artefakten und die Frage ihrer Selektion in Museen und Ausstellungen auch die literarische Phantasie beschäftigt; häufig erzählt die Literatur von wunderlichen Museen, den Pathologien des Sammelns und der Lust oder Qual des Schauens. Hier wie auch in der politischen Ökonomie entfalten Objekte aus der Fremde, aber auch heimische Dinge, sobald sie zu einer zirkulierenden Ware werden, ihre Tücken.¹ »Niemals zuvor«, so heißt es in Hartmut Böhmes »anderer Theorie der Moderne« insbesondere mit Blick auf das europäisch-bürgerliche Zeitalter des 19. Jahrhunderts,

war die dingliche Umwelt vergleichbar dicht, mannigfaltig, verlockend, künstlich, faszinierend. Man sammelte, hantierte, besorgte, begehrte, stellte aus, verbrauch-

1 Vgl. dazu die Prosa und Ästhetik Friedrich Theodor Vischers. Vgl. dazu auch Karl Marx (1991: 70f.): »Aber sobald er [der Holztisch, MK] als Waare auftritt, verwandelt er sich in ein sinnlich übersinnliches Ding. Er steht nicht nur mit seinen Füßen auf dem Boden, sondern er stellt sich allen andren Waaren gegenüber auf den Kopf, und entwickelt aus seinem Holzkopf Grillen, viel wunderlicher, als wenn er aus freien Stücken zu tanzen begänne.«

te, benutzte, kaufte und verkaufte, hortete und verschwendete, ordnete und klassifizierte, bewertete und schätzte Dinge in einer alltagsgeschichtlich vorbildlosen Manie und Intensität (Böhme 2006: 18).

Bei aller Vorsicht gegenüber den eingangs aufgerufenen Zuschreibungen, kann das 19. Jahrhundert zunächst einmal rein faktisch aufgrund seiner zahllosen Museumsgründungen und seiner typologischen Ausdifferenzierung in technisch-archäologische, ethnologische, Heimat-Museen u. a. m. als ein Jahrhundert des Museums gelten (vgl. Pomian 1998: 101–103). Denn neben den im Zeichen von Nation und Gedächtnis stehenden Geschichtsmuseen bilden sich auch sogenannte Hausmuseen, die durch ihr spezifisches Verhältnis von Materialität und Anschauung mit anderen kulturellen Praktiken assoziiert werden. Sie sind Ausdruck einer Aufwertung europäischer Wohnkultur und des Innenraums, durch die das Wohnen zunehmend zu einem Rückzugsort des Individuums wird. Damit ändern sich die Praktiken im Umgang mit Dingen, hier insbesondere mit dem Interieur, das sich als wichtiger Bestandteil der Wohnung vom Repräsentations- zum Identitätsmedium wandelt (vgl. Holm 2015: 234). Zwar entwickelt sich das Wohnen bereits im 18. Jahrhundert zu einer Kulturpraxis, erlebbar wird sie jedoch erst im frühen 19. Jahrhundert durch begehbare Schauräume und Hausmuseen, begleitet durch eine Vielfalt von Hausführern und Einrichtungstraktaten (vgl. ebd.: 235). Diese Intimisierung des Inneren der Wohnung als Ort eines Zusammenspiels von Warenökonomie, technischen Neuerungen und aufgeklärter Individualität entfaltet auf dem Boden der Besinnung auf das Eigene rasch auch ihre unheimliche Seite. Man denke an die Kriminalgeschichten, in denen der Körper seinen Abdruck am Interieur und damit eine verräterische Spur hinterlässt, die detektivische Aufmerksamkeit erheischt. Eine solche Intimisierung des Wohnens und der Wohnung gilt jedoch nicht nur für den europäischen Raum: In seinem Essay *The Philosophy of Furniture* (1840) entwirft E. A. Poe, nachdem er den Amerikanern jeden Sinn für das Interieur abgesprochen und ihnen ein »in-artistical arrangement« (Poe 1984: 383) attestiert hat, die perfekte Inneneinrichtung für ein Verbrechen. Ähnlich wie Poe erblickt Walter Benjamin in Kriminalromanen die einzig zulängliche Analyse des Möbelstils der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in deren Zentrum der »Schrecken der Wohnung« stehe (Benjamin 1972: 88).² Die seelenlose Üppigkeit des bürgerlichen Interieurs diene, wie es heißt, allein der Leiche als adäquate Behausung (vgl. ebd.: 89). Was hier bereits als böse Frucht oder Kehrseite der Intimisierung des Wohnens erscheint, wird noch im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts emphatisch als Nahverhältnis und Einblick in Privathäuser und Hausmuseen begrüßt.

2 Hier heißt es weiter: »Die Anordnung der Möbel ist zugleich der Lageplan der tödlichen Fallen und die Zimmerflucht schreibt dem Opfer die Fluchtbahn vor« (Benjamin 1972: 88).

Anders Geschichtsmuseen, deren Wert- und Schaubezug sich häufig an der frühneuzeitlichen Wunderkammer orientierte, in seiner Wissensformation jedoch deutlicher als noch in der Wunderkammer Realien von Artefakten unterschied. Entsprechend richtet sich der Sammelauftrag im Zeichen des Historismus auf Vergangenheit, mit der Absicht, aus einer rückwärtsgewandten Bildung ein spezifisches historisches Bewusstsein zur Orientierung in der Gegenwart zu gewinnen. Dass die Natur einer Sache in ihrer Geschichte liege, wird zur Richtschnur vor allem historischer Museen, für die die heute übliche, die museale Arbeit umfassende Formel vom Sammeln, Erschließen, Bewahren und Vermitteln eine eher intuitive Geltung hatte (vgl. Barthel 1996: 16). Dies gilt auch für eine in historischen Ausstellungen wirksame Inszenierung von Dingen als »Evidenzlieferanten« (Korff 2011: 11) für ästhetische und historische Sinnbildung. Am Nutzen des Sammelns und Bewahrens als wichtigen Elementen dieser Formel mochte wohl keiner zweifeln, auch wenn das notorische Sammeln historischer Realien aus heutiger Sicht wohl gerade als Ausdruck einer Ahnung um die Unverfügbarkeit von Geschichte verstanden werden sollte. Schon schwieriger verhält es sich mit dem Erschließen und Vermitteln, auf die mancher Museumstext kritisch Bezug nimmt.

Ausgehend von der Konjunktur und dem semantischen Wandel von Museum, Ding/Ware und Interieur im 19. Jahrhundert beleuchtet der Beitrag in einem ersten Teil einige sammlungs- und museumskritische Texte des 19. Und frühen 20. Jahrhunderts, für die zwei Elemente charakteristisch sind: 1. Richtet sich die Kritik auf Museumstechniken, die in der Regel wenig explizit ein heilloses Nebeneinander von Exponaten anstelle von Zusammenhang und historischer Erkenntnis begünstigen, 2. Bleibt der Eindruck von Dingfülle und Chaos ein ambivalenter, denn der Faszination an der Unzahl präsentierter Gegenstände kommen die Texte parataktisch, in der Entsprechung (und Ridikülisierung) der gereihten Dinge bei. Vor dem Hintergrund der These, dass die Texte mit musealen Techniken wie Auslese und Anordnung auch ihre eigenen Voraussetzungen und textuellen Verfahren reflektieren, wird in einem zweiten Teil mit Nathaniel Hawthornes Erzählung *A Virtuoso's Collection* (1842) ein fiktionaler Museumstext in den Blick genommen, der exemplarisch die repräsentative Logik von Nebeneinander und Enumeratio zu seiner poetischen Struktur erhebt. Ein dritter Part spitzt die Befunde zu.

1. Literatur und Museum: Unordnung als Kennzeichen historischen Eklektizismus

Fragen nach der (Un-)Verfügbarkeit von Geschichte und der Geschichtlichkeit von Dingen sind bestimmende Themen feuilletonistischer und literarischer Texte um die Mitte des 19. Jahrhunderts, die aus ihrer Kritik am Museum, genauer an Formen der Musealisierung keinen Hehl machen. Wie behauptet sich die Auswahl ge-

gen den Verdacht beliebig zusammengestellter, gehäufter Dinge? Inwiefern kann unterschieden werden zwischen (in sich) diversen im Sinne mannigfaltiger Sammlungen und bloß zufälligen Ensembles? Was vertreten Objekte und in welchem Verhältnis stehen sie zu dem, worauf sie deuten? Und ist ihr Bezug allegorischer, synkdochischer oder metonymischer Art? Im Hinblick auf diese Fragen stellen die für das 19. Jahrhundert, dort allerdings in nur wenigen westeuropäischen Ländern, so bedeutsamen Weltausstellungen mit ihren superlativischen Tugenden politischer Machtbehauptung wie Erfindungsgeist, industriellem Ausstoß und kulturellem Genie (vgl. Wyss 2020: 31) wesentliche Einschnitte in die Museums- und Ausstellungsgeschichte (vgl. Seibert 2011: 18) dar. Wohl nicht zufällig etabliert sich der Begriff ›Ausstellung‹ im Kontext der Weltausstellungen und weist auf außermuseale Bereiche von »Warenpräsentation, Jahrmarkt und Kulthandlung hin« (Holm 2013: 569 im Rückgriff auf Polano 1992: 82–84). Weltausstellungen sollten also nicht nur Waren häufen, sondern der Verständigung über Normen und historiographische Deutungsangebote, im besten Falle der künstlerischen und ästhetischen Urteilsbildung dienen.

Zwischen Faszination und Ohnmacht schwankend, formulieren die literarischen Besucher:innen dieser Weltausstellungen ihre Bedenken im Versuch, im Gang durch die Räume eine Struktur, ein Ordnungsprinzip zu erkennen. So unterzieht Theodor Fontane in seiner Miniatur *Kristallpalast-Bedenken* von 1856 das Ausstellungsgebäude der ersten Weltausstellung 1851 einer kritischen Revision. Nach seinem Besuch der sieben Hektar großen Fläche mit ihren auf Verlockung, Verführung und Schaulust zielenden Waren moniert er das »furchtbare[] Durcheinander aller dieser Dinge« (Fontane 1971: 589, Herv. im Original):

[D]ieser Kristallpalast mit Ninive und Ägypten, mit Byzantinisch und Romanisch, mit Alhambra und Gotik, mit Rokoko und Renaissance, mit seinen Tizians und Paul Veroneses in lächerlichen Öl- und Wasserfarbenkopien ist nicht imstande, die Tage des besseren Geschmacks und feineren Gefühls für das, was schön ist, ins Dasein zu rufen (ebd.: 590f.).

Mit größeren Abstrichen kann der Kristallpalast aus Sicht des Autors seinem Zweck, zu erquicken, anzuregen und zu bilden (vgl. ebd.: 590) zwar nachkommen, lässt jedoch keine museale Prätentation erkennen. Seine Klage berührt große Fragen nach dem Sinn von Vollständigkeit, Ganzheit und der Repräsentanz von Objekten. Für ihn ist es ganz wie »mit einem mächtigen Folianten« (ebd.: 589), der nicht ohne Anleitung bezwungen werden kann; das Verlangen nach einer nachvollziehbaren Anordnung der Dinge zu einem sinnfälligen Ganzen ist so nicht zu stillen. Seine gewonnene Diagnose zum Kristallpalast lautet schlicht: verwirrendes Chaos, »Zuviel« (ebd.: 591) und Konfusion angesichts der bunten Reihe an zweifellos anregenden Dingen.

Die kritische Besprechung eines Segments der Weltausstellung 1851 vermittelt durch die Analogie zum Nachschlagewerk zwischen dinglichen und textuellen Ensembles, die ihrem Anspruch auf Nutzen und Verarbeitung nicht voraussetzungslos, also nicht ohne orientierendes oder instruierendes Beiwerk, nachkommen können. Es lohnt sich, Fontanes Analogie mit dem in Verbindung zu bringen, was Walter Grasskamp über die Enzyklopädie und das Museum als zwei miteinander konkurrierende Medien der Welt Darstellung schreibt:

Das bürgerliche 19. Jahrhundert fand im Museum den geeigneten Fundus für seine repräsentativen Maskeraden, aber auch den besten Ort für die Vergegenwärtigung des Fernsten, das aus den Kolonien oder der Vorgeschichte, aus exotischen Biotopen oder frühen Erdzeitaltern stammen konnte: Das Museum parierte den Triumph der Enzyklopädie, indem es selbst enzyklopädische Vollständigkeit anstrebte und zugleich das historische Bewußtsein als seine Domäne verteidigte (Grasskamp 1994: 198).

Um ein sinnfälliges Ganzes zu sein, muss die Verbindung der zusammenstehenden Exponate offengelegt oder zumindest nachvollziehbar sein; die schiere Materialität, das Zeigen allein sagt nichts über Aufnahme und Nutzen, Kontext und Historie. So wie man zu lesen wissen muss, muss man auch zu sehen wissen. Das ›furchtbare Durcheinander‹ der Dinge verstellt den Blick auf die Historizität und den status quo des ästhetischen Geschmacks, von der Ausbildung eines ästhetischen Urteils gar nicht zu reden. Das begehbbare und zu bestaunende Repositorium zusammengetragener Weltobjekte lässt keine Einzelbetrachtung oder singuläre Geltung der Dinge zu.

Der in der Referenz auf die Weltausstellung anzutreffenden und für (kultur-)historische Museen und ihren Weltbezug so typischen Verquickung von Waren- und Wissenstransfer in der starken Betonung nachbarlicher Verhältnisse korrespondieren im Übrigen auch die verstreuten Stellen Goethes zur Weltliteratur. Als abstrakter Großbegriff, wird »Welt«, beginnend im 18. Jahrhundert, mit zahlreichen Komposita versehen und steht für ein Bestreben nach Mobilität, Zirkulation und Handel, man könnte auch sagen, nach nachbarschaftlichen Verhältnissen ein. Weltliteratur, das verdeutlicht nicht zuletzt die auf die Historie dieses Begriffs zurückgehende Konjunktur des Kompositums, hat bei Goethe noch keine feste Kontur, sondern ist ein Erwartungsbegriff, der auf das Prozesshafte des literarischen Austauschs zielt. Seine Begriffsprägung ist ein Versuch, neue Kommunikationsverhältnisse der beginnenden Moderne im Zuge eines ersten Globalisierungsschubs zu beschreiben oder auch zu antizipieren und dabei die literarischen Stoffe, umlaufenden Bilder und Übertragungswege zu betonen: Im Vorwort zu Thomas Carlyles *Leben Schillers* betont Goethe historische, in dem Fall kriegsbedingte Prozesse des ›Durcheinanderschüttelns‹ der Nationen, die zunächst

die Vereinzelung, dann jedoch über die Vergegenwärtigung des Fremden, vielleicht gar durch die Fähigkeit zur Befremdung nachbarschaftliche Verhältnisse und freien geistigen Handelsverkehr zur Folge hatten:

Es ist schon einige Zeit von einer allgemeinen Weltliteratur die Rede und zwar nicht mit Unrecht: denn die sämtlichen Nationen, in den fürchterlichsten Kriegen durcheinander geschüttelt, sodann wieder auf sich selbst einzeln zurückgeführt, hatten zu bemerken, daß sie manches Fremde gewahr worden, in sich aufgenommen, bisher unbekannte geistige Bedürfnisse hie und da empfunden. Daraus entstand das Gefühl nachbarlicher Verhältnisse, und anstatt daß man sich bisher zugeschlossen hatte, kam der Geist nach und nach zu dem Verlangen, auch in den mehr oder weniger freyen geistigen Handelsverkehr mit aufgenommen zu werden. (Goethe 1999: 870)

In der Klage über die in Museen vorherrschende Überfülle schnurren die hier getrennten, weil aufeinander folgenden historischen Prozesse in einer Gegenwart zusammen, deren Schauwert dadurch abstrakt bleibt.

Abscheu vor der Fülle ist auch der Grundton von Paul Valéry's geraume Zeit nach Fontanes ›Bedenken‹ entstandener Invektive gegen das Museum als Institution. Sein Essay *Le problème des musées* (1923) beginnt mit dem Bekenntnis: »Je n'aime pas trop les musées« (Valéry 1960 : 1290).³ Wie bei Fontane richtet sich die Klage auf die uneingelöste Formel, den Auftrag an Museen, wenn Valéry's Museumsbesucher gleich zu Beginn auf kritische Distanz zu allgemeinen Vorstellungen über Ein- und Zuordnung, Erhaltung und Nutzen geht. Der Sehnsucht nach Genuss stellt er das kalte Durcheinander eines Raums mit Plastiken gegenüber. Der Besucher kann dem »tumulte de créatures congelées« (ebd.)⁴ in einem Skulpturensaal nur dadurch entgehen, dass er sich dem »étrange désordre organisé« (ebd.)⁵ einer Gemäldesammlung aussetzt.⁶ Für den Verfasser ist das Museum durch seine chaotische Fülle ein Ort der Zumutung, es ist Tempel, Salon, Friedhof und Schulraum; entsprechend fällt er beim Gang durch die Säle von einem Alptraum in den nächsten. Deutlicher noch als bei Fontane ist es die Synchronizität, die die unverzügliche Aufnahme ganz unterschiedlicher Dinge erzwingt:

L'oreille ne supporterait pas d'entendre dix orchestres à la fois. L'esprit ne peut ni suivre, ni conduire plusieurs opérations distinctes, et il n'y a pas de raisonnements simultanés. Mais l'œil, dans l'ouverture de son angle mobile et dans l'instant de sa

3 »Ich liebe Museen nicht sonderlich« (Valéry 1962: 52).

4 »Aufruhr[] eingefrorener Kreaturen« (Valéry 1962: 52).

5 »absonderlich gegliedertes Durcheinander« (Valéry 1962: 53).

6 Der Abscheu vor der Fülle wird in den museumsfeindlichen Tiraden der Futuristen zum Ikonoklasmus.

perception se trouve obligé, d'admettre un *portrait* et une *marine*, une *cuisine* et un *triomphe*, des personnages dans les états et les dimensions les plus différents; et davantage, il doit accueillir dans le même regard des harmonies et des manières de peindre incomparables entre elles (ebd.: 1291).⁷

Bei Valéry wie schon bei Fontane fällt die parataktische Reihung auf, aus der die Zumutung, die im Nebeneinander von Portrait, Seestück, Kücheninnerem, einem Triumphzug und ›Gestalten verschiedener Zuständlichkeit und Größenordnung‹ spricht, hier jedoch nur als ein dem Auge heillos hinterhereilendes Nacheinander der Worte nachempfunden werden kann. Die Invektive richtet sich auf das simultane Einströmen der Exponate durch die Form der Präsentation, die auf Analogie und Ähnlichkeit setzt. Mit Ähnlichkeit betritt man das Gebiet der Unschärfe mit »granularen und skalaren Abstufungen« (Kimmich 2017: 13), das, will man nicht ihr Opfer sein, Studium und Schulung verlangt. Andernfalls erleidet das Auge Gewalt und das Erkenntnisvermögen eine Kränkung, denn das nachbarschaftliche Nebeneinander eigentlich singulärer und vereinzelter Gegenstände nötigt zu Maßstab und Vergleich. Für deren Wirkung bedeutet dies, dass die um Aufmerksamkeit heischenden Gegenstände sich »gegenseitig auffressen« (Valéry 1962: 55; »se dévorent l'une l'autre« Valéry 1960: 1292). Valéry beklagt die erdrückenden Erbschaften, die vollen Speicher und den nicht ausformulierten Nutzen, denn anders als ›Ägypten, China und Hellas‹, wo unvereinbare Dinge noch als einzelne gewürdigt wurden, erfolge die Zusammenstellung aus den Depots nun nur noch nach Katalognummern und abstrakten Kennzeichen. Doch ist mit Valéry das Widersinnige, das von dem nachbarschaftlichen Nebeneinander, der Zusammenstellung für sich bestehender und doch einander entfremdeter Dinge ausgeht, ein Widerspruch in sich. Denn es ist gerade die Ähnlichkeit der Dinge, die Feindschaft untereinander provoziert: »C'est un paradoxe que ce rapprochement de merveilles indépendantes mais adverses, et même qui sont le plus ennemies l'une de l'autre, quand elles se ressemblent le plus« (Valéry 1960: 1291).⁸ Insofern trägt die kritische Analyse des Museums als einem Haus des Nichtzusammengehörigen auch Züge einer Apologie.

7 »Das Ohr würde es nicht ertragen, zehn Orchester gleichzeitig anhören zu müssen [...]. Der Geist vermag nicht, mehrere unterschiedene Unternehmungen auf einmal zu verfolgen, [sic!] oder durchzuführen, und gleichzeitige Gedankengänge gibt es nicht. Den Augen aber wird bei jedem Aufwinkeln ihrer Pforten und im Augenblicke selbst, da sie wahrnehmen, zugemutet, ein Porträt, ein Seestück, ein Kücheninneres und einen Triumphzug einzulassen, Gestalten verschiedenster Zuständlichkeit und Größenordnungen – mehr noch: es hat in einem und demselben Schauen Harmonien und Malweisen aufzunehmen, die nichts miteinander zu tun haben« (Valéry 1962: 54f.).

8 »Welch ein Widerspruch in sich selbst ist doch diese Zusammenstellung für sich bestehender, einander doch entfremdeter Wunderdinge, die sich gerade dann am meisten feind sind, wenn sie sich am meisten gleichen!« (Valéry 1962: 54)

Nicht ganz so explizit wie bei Valéry werden in essayistischen und literarischen Texten seit der Mitte des 19. Jahrhunderts museale Techniken der Auslese und Anordnung, darunter auch jene der Entsprechung, Analogie und Klassifikation adressiert, und man kommt kaum umhin, festzustellen, dass die Texte damit auch ihre eigenen Voraussetzungen und textuellen Verfahren in den Blick nehmen. Es scheint, als nähmen die Texte den Umweg über das Museum als der charakteristischen Institution der Moderne, um – sei es offen oder im Stillen – ihren eigenen Verfahren der Selektion und Reihung, des Zeigens oder Verbergens nachzuhängen. Was findet Eingang und was nicht? Und wenn es Eingang findet, wie und in welcher Codierung zeigt es sich: als Zeichen, Symbol oder Medium und schließlich: unter welchen literaturhistorischen Voraussetzungen?

2. Leere, Fülle, Tod: Nathaniel Hawthornes *A Virtuoso's Collection*

Wie die poetische Umsetzung des von Goethe so anschaulich beschriebenen Durcheinandermengens der Nationen durch Kriege, der Aufnahme des Fremden, der Entdeckung nachbarlicher Verhältnisse und der Zirkulation des Geistes liest sich die 1842 veröffentlichte und bis heute verhältnismäßig unbekannte Erzählung *A Virtuoso's Collection* des amerikanischen Autors Nathaniel Hawthorne. Dabei verdankt sich die Sammlung des titelgebenden Virtuosen einem eingangs nicht näher bezeichneten umtriebigen »man of the world« (Hawthorne 1970: 559), dessen »outward and obvious peculiarities had been worn away by an extensive and promiscuous intercourse with the world« (ebd.), wie es aus dem Mund des einzigen Museumsbesuchers und Erzählers heißt.

Erschienen ist die Erzählung erstmals in der Zeitschrift *The Boston Miscellany of Literature and Fashion*, die ein geradezu vorbildliches Medium eben jener Wechselbeziehungen durch Weltverkehr darstellt: Hier finden sich nämlich auffallend viele Übersetzungen auch aus dem Deutschen, darunter eine Übersetzung von Heinrich Zschokkes *Die weiblichen Stufenjahre* sowie Auszüge aus Novalis' *Heinrich von Ofterdingen*, E.T.A. Hoffmanns *Des Vettters Eckfenster* und Szenen aus Goethes *Faust*. Mit Walt Whitman, Emily Dickinson und Herman Melville gehört Nathaniel Hawthorne zu den Dichter:innen der ›American Renaissance‹, die sich vom deutschen Idealismus eines Kant, Jacobi, Fichte und Schleiermacher inspiriert, gegen materialistische Strömungen und die Reduktion geistiger auf materielle Entitäten aussprachen. Die American Renaissance-Dichter:innen setzen auf die Versprechen eines geschichtlichen Neuanfangs, die mit dem Projekt Amerika verbunden sind (vgl. Zapf 2004: 99).

Hawthornes Vorfahren lebten in Salem, New England, wohin sie im Zuge der *Great Migration* nach 1629 mit zehntausenden Puritaner:innen aus England wanderten; sein Ururgroßvater – John Hathorne – spielt in der bis dahin jungen Geschich-

te Amerikas eine unrühmliche Rolle: Als Untersuchungsrichter in den berühmten Hexenprozessen im Jahr 1692 verurteilte er zwanzig Frauen in der streng puritanischen Gemeinde von Salem zum Tod. Selbst zeitweise wohnhaft in Salem, distanzierte sich Hawthorne von seinem Ururgroßvater buchstäblich – durch die Einsetzung des Buchstabens »w« in seinen Familiennamen.⁹ Genügend Gründe also für die auffällig dunkle Grundierung der Prosa Hawthornes, den man in der Alten Welt übrigens gern als puritanischen Faust bezeichnete. Sein Denk- und Schreibort, Concord in Massachusetts, wird auch amerikanisches Weimar genannt, weil es (nach einem *bon mot* von Henry James) für die amerikanische Literaturgeschichte das war, was Weimar für die deutsche ist. Concord ist außerdem berühmt als Ort der ersten Gefechte des 1775 begonnenen amerikanischen Unabhängigkeitskriegs.

Alte und Neue Welt, unvergängliche Literatur und Begründung einer neuen Literatur, Kolonialgeschichte und Unabhängigkeit – vielleicht hatte der äußerst belebte Hawthorne derlei Spannungen im Blick, als er seine Erzählung *A Virtuoso's Collection* nach Art eines »decriptive catalogue« (Hawthorne 1970: 538) anlegte. Und man kann die wenigen Kritiker dieser Erzählung verstehen, die in ihr nicht mehr als ein Fest der Aufzählung ohne Plot und narrative Kraft sahen oder sie »as one of the ›emptiest‹ of the short stories by Hawthorne« (Arvin 1929: 125f.) brandmarkten. Dass ihr im Verweis auf das Prinzip einfacher Aufzählung eine spezifische Poetik des Enumerativen rundweg abgesprochen wird, mag daran liegen, dass die Erzählung mit dem Eintritt in das »new museum« (Hawthorne 1970: 537) durch den Erzähler beginnt und mit seinem Austritt endet. Die Erzählung ist das Museum, das Museum, also die Auflistung von Dingen allein, aber noch keine Erzählung – so scheint der Vorwurf zu lauten; die Nobilitierung der »aufzählenden Deskription«, die Sabine Mainberger der Literatur des 19. Jahrhundert bescheinigt (Mainberger 2018: 92), greift für die Kritiker nicht.¹⁰ Aber inwiefern ist die Erzählung ›leer‹ und was heißt denn ›leer‹, muss man sich fragen, denn wer sie zählt, kommt auf über 200 Relikte und Exponate, die als materialisierte Träger von Literatur und Geschichte symbolhaft aufgeladen werden und von denen es noch unendlich mehr gäbe, würde sich der Museumsbesucher nicht nur selektiv erinnern. Erinnern – *recollection* – ist hier ein endliches Werk, das der Unendlichkeit – *collection* – eingedenk bleibt, hier klingt eine zutiefst romantische Konzeption an. Die Hawthorne attestierte Leere gilt also eindeutig der Poetik des Textes, der aus einer ermüdenden Reihe nicht oder nur schlecht zusammenhängender Dinge besteht. Bestimmend für diesen Eindruck ist, dass die Erzählung Aufzählung sowohl zu ihrem Gegenstand macht als auch selbst das Ergebnis einer Aufzählung ist.

9 Die Gewalt, die von Buchstaben in ihrer Funktion der Brandmarkung ausgehen, ist Thema von Nathaniel Hawthornes Roman *The Scarlett Letter* (1850), der ihn berühmt machte.

10 Zu denken ist hier an den poetischen Realismus und seinem Hang zur parataktisch-ausufernden Beschreibung von Dingen und Waren, Optischem, Olfaktorischem und Taktilem.

Zur Orientierung sei die Erzählung kurz paraphrasiert: Mehr oder minder zufällig stößt der Ich-Erzähler auf ein Museum, dessen einziger Besucher er ist. Die eingangs des Museums aufgestellte Bronzestatue der ›Trefflichen Gelegenheit‹ (*kairós*) von Hand des Bildhauers Lysippos lässt vermuten, dass sich dieses Museum nur finden, nicht aber (wiederauf)suchen lässt. Dass das Museum anders als annonciert, jedoch nicht ›neu‹ ist, sondern ein Schattendasein führt, erfährt man durch den Türsteher, der den Eintritt zunächst nach einer alten Währung rechnet: »Three Schillings, Massachusetts tenor [...]. No, I mean half dollar, as you reckon in these days« (Hawthorne 1970: 537). Der Virtuose führt ihn nach Art einer Parade an den zusammengewürfelten Überresten der Geschichte und Literatur von der Antike bis in die Erzählzeit vorbei, wobei der Besucher über die Anordnung staunt, die zunächst den Anschein völliger Dekontextualisierung und Nachlässigkeit erweckt: Es gibt einen Raum mit ausgestopften Tieren, einen anderen mit Waffen unterschiedlicher Epochen, einen dritten mit Gefäßen aller Art: der Tonne des Diogenes, Medeas Kessel, Psyches Behältnis der Schönheit und der Büchse der Pandora ohne Deckel. Bald aber entdeckt der Besucher »queer analogies and whimsical combinations« (ebd.: 556), die dem Prinzip einer auch bei Fontane und Valéry diagnostizierten Ähnlichkeit folgen. Die Ordnung des Museums insinuiert eine Häufung von Gleichartigem, folgt dabei jedoch dem Prinzip subtiler Ähnlichkeit, um die Aufmerksamkeit des Besuchers zu schulen und ihn Unterschiede sehen zu lassen. Das Ensemble der Dinge verdeutlicht, dass die Geschichte nur demjenigen als Wiederkehr des Gleichen erscheint, der (sei es geringfügige) Variationen nicht zu erkennen vermag. Damit wird das Museum zu einem Ort mit unklarem Wertbezug, an dem die Achtung vor den Dingen als Zeichenträgern und das Gespräch mit jedem Besucher neu tariert werden muss. Die Geister der Geschichte und der Literatur materialisieren sich in ihren Spuren, der Locke Helenas, den haarigen Ohren des Midas, dem Glasschuh Aschenputtels, dem Papagei von Robinson Crusoe. Museen wären demnach Zeichenreservoir, deren einzelne Zeichen auf ihren allegorischen, metonymischen oder synekdochischen Bezug zu ihren Referenten zu lesen sind. Einmal stolpert der Besucher über die christliche Sündenlast, das andere Mal stößt er auf einen Krug mit der »Egyptian darkness« (ebd.: 548). Auf die literarischen Dinge dieses Museums bezogen hieße das, dass nicht Literatur und Geschichte anschaulich werden, sondern allenfalls deren dingliche Voraussetzungen oder verdinglichte Resultate ausgestellt werden. Entsprechend verwahrt das Museum neben unzähligen Altertümern auch Objekte dichterischer Inspiration, darunter inkriminierte Gegenstände wie die blutverkrustete Stahlfeder von Faust, mit der er den Teufelspakt unterschrieb. Obgleich sie durch ihren auktorialen Bezug gerechtfertigt erscheinen, ist die Wirkung der Schreibwerkzeuge durch ihr Nebeneinander verblasst. Das Museum des Virtuosen ist eine in sich zurückgenommene Ausstellung, die den Utensilien aus der Sphäre der »›persona publica‹ Autor« (Barthel 1996: 18f.) kaum einen Wert einräumt; das Gewicht liegt hier nicht auf der Aura, sondern allein auf der Tatsache, dass es

sie noch gibt. Dies trägt dem Virtuosen auch den Vorwurf ein, alle Dinge zu verachten. Autorengeltung müsste sich auf die Identifikation der Voraussetzungen berufen, die es zu dieser Geltung bedürfte, und sei es nur dem Mythos zufolge. Es bleibt unentschieden, ob das Museum Schauraum oder Rumpelkammer und sein Auftrag eher literaturtouristischer oder thanatologischer Art ist. Dazu passt, dass der Besucher nach dem geflügelten Pferd Pegasus Ausschau hält und durch den Virtuosen erfahren muss, dass die Sammlung nur Totes enthalte: Er sei noch nicht gestorben, erwidert der Virtuose auf die Frage nach dem Verbleib von Pegasus, er gehe aber davon aus, der Haut und des Skeletts dieses Pferdes bald habhaft zu werden (vgl. Hawthorne 1970: 541).

Schon seltener findet sich ein Objekt nordamerikanischer Geschichte, immerhin aber neben der Mormonenbibel in Joe Smiths Handschrift der Schädel des berühmten ›Indianerhäuptlings‹ King Philip, dessen Kopf in einem der blutigsten Kolonialkriege Nordamerikas die Puritaner:innen auf einem Pfahl ausstellten. Hin und wieder wird auch auf Zeitgenossen Bezug genommen, so etwa auf den amerikanischen Altphilologen Cornelius C. Felton. Wenn er möchte, kann der Besucher auch einen Schluck von der Lethe nehmen, den goldenen Schenkel des Pythagoras berühren oder in einer Kollektion von alten Stoffen Caesars Umhang mit Präsident Jeffersons Paar scharlachroten Reithosen vergleichen. Diese distinkten *Items* sind hier in ihrem Nebeneinander und qua Aufzählung formal egalisiert und dies ganz analog zur in der Erzählung sprichwörtlichen Leidenschaftslosigkeit des Sammlers. Objekte erscheinen aus ihrem Raum und ihrer Zeit herausgelöst und stellen durch ihre bloße Präsenz die Überlebensfrage. Wird hier ein weltliterarischer Kanon als ein toter präsentiert, den das Auge des Betrachters revifizieren soll? Zumindest greift wohl die Idee des Museums als Gefäß, in dem materialisierte Objekte der Weltliteratur neben Zeugen der Vergangenheit, »antiquarian rarities« und »dreadful relic[s]« (Hawthorne 1970: 544), wild durcheinandergeworfen sind und ihrer Aufwertung durch Rekontextualisierung harren. Dabei geht es im Blick des Besuchers nicht um die Frage der Überlegenheit von alter und neuer Kunst. Einen Wink, wie die Exponate zu verstehen sind, gibt uns der titelgebende Virtuoso selbst, verkörpert er doch einen im 19. Jahrhundert längst veralteten Wissenstyp, dessen Sammlung in der unterbrochenen Tradition der Wunderkammern steht. Oberflächlich gleichen seine Schauräume zwar den großen »Wunderkammern mit ihren Raritäten und Kuriositäten, die nicht nach Datierung, Provenienz, Gattung oder disziplinärem Erkenntnisgewinn sortiert waren, sondern eher auf [...] den Affekt des Staunens zielten« (Holm 2007/08). Ihr Unterschied liegt in dieser Erzählung jedoch darin, dass alle »articles«, gleich ob natürlich oder artifiziell, »without much attempt at arrangement« (Hawthorne 1970: 545), wie es an einer Stelle heißt, zusammengeworfen werden und sich auf kulturhistorische Ereignisse und auf die Welt der Literatur gleichermaßen beziehen (vgl. Stockhammer 2002: 152). Wer also in diesem Schattenmuseum eine Chance haben will, muss, bevor er –

das wäre eine mögliche und hier geltende Formel – Objekte erkennen, vergleichen und einordnen kann, über die zum (Wieder-)Erkennen notwendigen Kenntnisse alter und neuer Literatur verfügen. Nicht umsonst wird der Besucher einmal durch den Museumsführer belehrt: »Methinks you have but carelessly read Spenser [...] or you would at once recognize the ›milk-white lamb‹ which Una led« (Hawthorne 1970: 539). Damit wird die Figur des Virtuosen, wie Gabriele Brandstetter festhält, in künstlerische, ökonomische und politische Kalküle verstrickt, die hier im Operationsfeld von Weltliteratur und Weltverkehr die Zirkulation und Distribution betreffen (vgl. Brandstetter/Brandl-Risi/van Eikels 2017: 9). Kulturhistorisch gesehen, etablierten die Virtuosi, die als Amateure wissenschaftlich experimentierten, Organisationsformen des Forschens in Konkurrenz zum Universitätssystem (die Royal Society in England ist hierfür ein Beispiel, die auch für Hawthorne eine Folie bildet). Wie aber Virtuosität nie zu einer ästhetischen Kategorie geworden ist, trifft den Virtuosen der Einwand des selbsternannten Kenners oder Amateurs, der gleichgültig gegen das Werk, sich keinem ästhetischen Wertesystem fügt (vgl. ebd.: 15). Als Konfliktfigur inszeniert ihn auch Hawthorne, einerseits möchte der Virtuose als Museumsführer mit seiner Sammlung Aufmerksamkeit und Staunen als Erkenntniskategorien etablieren, andererseits fehlt ihm jede Passion für seine Sammlung, und dies obwohl er seine Seltenheiten, wie es heißt, »with pain and torn from the four quarters of the earth, and from the depths of the sea and from the palaces of ages« (Hawthorne 1970: 539) zusammengetragen hat. Die fehlende Passion ist hier der Schlüssel für die Möglichkeit, das Anströmen der Dinge in einer »kalten« Ordnung zu bewahren.¹¹ Durch diese kalte Ordnung spricht die paulinischen Grundfigur – die Gegenüberstellung von Geist und Buchstabe, Geist und Materie, Artefakt und Leben – wie sie für die *dark romanticists* bestimmend war. Sowohl für die europäische als auch für die von Europa inspirierte amerikanische Romantik ist sie ein Bezugspunkt.

Begann die Führung durch dieses wunderliche Museum mit Exponaten ausgestopfter Tiere, die ihrerseits nach Wölfen, Rössern, Hunden, Katzen, Kühen geordnet sind, so stößt der Besucher im nächsten Bereich auf die bedrohlichen Insignien politischer Auseinandersetzungen: die Eiserne Maske, Pfeile, Dolche, wie überhaupt heilige und profane Überbleibsel aus royaalem Besitz. Neben Perücken und Reiterhosen von Königen auch eingelegte Herzen von Königinnen, Ohren und Brotstücke, die sich in der Hand von Monarchen in Gold verwandelten. Den »queer analogies und whimsical combinations« (ebd.: 556) ist es zu verdanken, dass rostende Schwerter unterschiedlicher Epochen achtlos zusammenliegen:

11 ›Kalt‹ ist ein Ausdruck, der den Museumsführer umgibt, er ist von kalter Höflichkeit und kaltem Triumph, sein Händedruck fühlt sich wie Eis an und er ist aus Sicht des Besuchers einer der härtesten und kältesten Männer der Welt (vgl. Hawthorne 1970: 558, 559 und 524).

We next examined a collection of swords and other weapons, belonging to different epochs, but thrown together without much attempt at arrangement. Here was Arthur's sword Excalibar, and that of the Cid Campeador, and the sword of Brutus rusted with Caesar's blood and his own, and the sword of Joan of Arc, and that of Horatius, and that with which Virginius slew his daughter, and the one of which Dionysius suspended over the head of Damocles. Here also was Arria's sword, which she plunged into her own breast, in order to taste of death before her husband. The crooked blade of Saladin's cimeter next attracted my notice. I know not by what chance, but so it happened, that the sword of one of our own militia generals was suspended between Don Quixote's lance and the brown blade of Hudibras (ebd.: 545f.).

Besucher und Führer sind sich einig über den metonymischen Charakter dieser Dinge, allerdings insistiert der Besucher, gerade indem er von der Lethe zu trinken oder an der Wunschlampe des Aladin zu reiben sich weigert, auf ihrer suggestiven Zeichenhaftigkeit. Ist Hawthornes Museumsphantasie, in der das Staunen in eine Enttäuschung mündet und die Fülle eher dazu angetan ist, die Leere eines Textes auszustellen, »eine puritanische Abrechnung mit dem Glanz jener barocken Sammlerdynastien« (Grasskamp 2006: 108), wie es Grasskamp einem anderen Museumstext Hawthornes bescheinigt?

Diese Fülle jedenfalls hat ihre eigene Narrativität, wenn etwa am Ende die Suggestion einer unendlichen Sammlung durch Parataxe fast dynamisiert wird: So hechelt der Erzähler mit einem ›Hier, und da, und dort‹ über die Gegenstände hinweg, und durch die die redundante Geste des Museumsführers beschreibende Lieblingsvokabel »to point out« wird bald klar, dass es wirklich ein »catalogue« (Hawthorne 1970: 538) ist, die Dinge also keine Deutung erfahren, sondern nur einen Namen erhalten.

3. Diverses im Vergleich

Lässt sich gemeinhin feststellen, dass das öffentliche Zeigen von Objekten »einer der wesentlichen Orte der Authentizitätsproduktion von kunst- und kulturhistorischen Museen [ist], die zu ihrer Legitimation auf die Her- und Darstellung von kanonischem und authentischen Wissen setzten« (Döring 2010: 8), so überwiegt in Hawthornes Erzählung doch deutlich der Zweifel an der musealen Repräsentierbarkeit von (Literatur-)Geschichte und ihren kanonischen Objekten. Den Zweifel an der glaubwürdigen Her- und Darstellung solchen Wissens möchte der Autor mit der Erkenntnisform des Staunens aufwiegen, was jedoch nicht selten zu Irritation und Enttäuschung führt. Damit steht die Erzählung im Geist der zu Beginn angeführten Invektiven gegen das Museum. Zwar »werden jene Exponate in das

Feld des Sichtbaren gerückt, die historische Ereignisse, Strömungen und Epochen vorgeblich ›dokumentieren‹ (ebd.) und dabei viele wunderliche Analogien herstellt, aber es gibt eben keinen gemeinsamen Bezugspunkt, kein Thema. Deshalb ›reden‹ die Objekte, die unterschiedliche Fiktionalisierungsgrade aufweisen und ihre ›Existenz‹ dem Mythos, dem Gerücht, der mündlichen oder schriftlichen Überlieferung verdanken, an dem Besucher vorbei. Zwar sind sie Teil der Entstehungs- und Wirkungsgeschichte von Literatur, das Arrangement will jedoch nichts zur Erkenntnis literaturbezogener Zusammenhänge beitragen. Auch die historischen Relikte gehen, wie die rostigen Schwerter in der Mehrzahl auf, sofern der Besucher nicht versteht, dass hier *historische* Sondierung und die Einstellung auf das Singuläre verlangt sind. Hawthornes Text ist ein Beispiel für die These, dass Museumstexte des 19. Jahrhunderts von ›Museumstechniken‹ handeln (vgl. Vedder 2016: 36–38). Kaum ein Text ohne einen impliziten oder expliziten Einspruch in die getroffene Auswahl und Anordnung, die die Darstellung prädisponieren und in den vielen unheimlichen, weltabgewandten Museen ihr dunkles Gegenstück erhalten. Allerdings akzentuiert dieser spezielle Text den für den Zusammenhang von Diversität und Darstellung so relevanten, schmalen Grat zwischen ausgestellter Diversität – im Sinne einer zur Anschauung gebrachten Mannigfaltigkeit – und Beliebigkeit, zwischen Verschiedenheit und Zufälligkeit. Indem Hawthorne den Blick nicht nur auf eine (historische) Phase, sondern auch auf ein ›Problem‹ musealer Darstellung lenkt, wird deutlich, dass die kritische Bezugnahme auf Diversität selbst eine Geschichte hat. Darüber hinaus nimmt der Text über die mit der Institution Museum geteilten Operationen wie Auswahl und Sammlung, Abwesenheit und Präsenz, Anfang und Ende, Stillstand und Bewegung durch sein distinktes (Nicht-)Verhältnis von Zeit und Raum auch sein literarisches Selbst und sein ästhetisches und narratologisches Vermögen in den Blick.

Nimmt man die Argumente zusammen, so ließe sich zuspitzen, dass Hawthornes Text weniger die Mobilität, als vielmehr die Gründe für die Mortalität von Texten der Weltliteratur verhandelt, die hier in Form ikonischer Zeichen auftreten. In den ›verqueren Analogien und wunderlichen Entsprechungen‹ des Virtuosen treffen zahlreiche literarische Ikonen der Alten auf vergleichsweise wenige Ikonen der Neuen Welt. Die (scheinbar) achtlose Zusammenstellung hat ihren Zauber gebrochen, die Wiederverzauberung wäre in der Logik nur ein anderes Wort für Rekanonisierung, deren gü(!)tige Formel das Lesen, Erkennen, Einordnen und Kontextualisieren wäre. Zwar steht die Sammlung quer zu zeitgenössischen Wissensformationen – was sie aber gegen den Horizont der Alten Welt und ihrer uralten europäischen Vergangenheit zu entwickeln sucht, ist so etwas wie der Beginn einer US-amerika-

nischen Nationalkultur und -literatur.¹² Immerhin gehört das Museumspersonal der Alten wie der Neuen Welt an, wie man erst gegen Ende erfährt. Denn der sich als Führer durch das Museum betätigende »man of the world« (Hawthorne 1970: 559) wird erst beim Abschied als »Wandering Jew« identifiziert (ebd.). Dies wirft ein interpretationsbedürftiges Licht auf die den Text durchziehende paulinische Grundfigur von Geist und Buchstabe, denn in der Geschichte des abendländischen Denkens und in theologischen Auseinandersetzungen wurden Juden im Gegenzug zu den den Geist der Gesetze verkörpernden Christen als halsstarrige Traditionalisten, Materialisten und Buchstabengläubige gebrandmarkt und materialistische Versuchung über Jahrhunderte hinweg konsequent als »jüdisch« diffamiert. Aus dem Munde des Erzählers heißt es über den Ewigen Juden: »He seemed to lack sympathy with the spiritual, the sublime, and the tender« (ebd.: 547), und in eben diesem Fehlen von Mitgefühl mit dem Geistigen, dem Erhabenen und Zarten imponiert er dem Besucher doch »as one of the hardest and coldest men of the world whom he ever met« (ebd.). An anderer Stelle sagt der Ewige Jude und beschreibt damit seinen leidenschaftslosen Hang zum Materialismus: »My destiny is linked with the realities of earth. You are welcome to your visions and shadows of a future state; but give me what I can see, and touch, and understand, and I ask no more« (ebd.: 558f.).

Als Stifter von Ähnlichkeiten sammelt und datiert er lediglich, ohne vertikale Verbindungen in der Zeit zu schaffen, die dann horizontal verflochten und mitunter auch wieder zerschnitten werden könnten. Er erinnert hier an die Figur des Museumsexperten, die historisch übrigens in dem Moment auf den Plan tritt, in dem sich Formen der Archivierung und Inventarisierung differenzieren und mit ihr das Paradox aufscheint, »Ordnung und Orientierung in die von ihr selbst geschaffene Unübersichtlichkeit bringen« (Döring 2010: 9) zu sollen. Durch Ähnlichkeiten werden die Zäsuren in Zeit und Raum unterwandert, Brüche geradezu ignoriert. Auch über den mit den verschiedenen Währungen hantierenden Türsteher erhält der Besucher Aufschluss: Es handelt sich um den amerikanischen Counterpart zum europäischen Ewigen Juden, um Peter Rugg, den über 100-jährigen Helden aus William Austins vielgelesener Erzählung *The Missing Man* aus dem Jahre 1824, der nicht mehr altert und auf ewig Boston suchen muss. Führer und Türsteher könnten den Besucher zu einer vergleichenden Literaturgeschichte animieren, zumal sich auch die Zeugnisse anderer Ewiger, wie etwa die Armbrust des alten Seefahrers und die Briefe des Fliegenden Holländers, in der Sammlung befinden.

Ist das Prinzip der Verdinglichung weltliterarischer Stoffe und Gestalten wie der Schatten Shlemihls oder das milchweiße Lamm aus Spensers *Faerie Queene* (1590–96)

12 Ganz explizit wird dies in einer anderen Erzählung Hawthornes mit dem Titel *A Select Party* (1844), in der ein Master Genius auf besagter Party erwartet wird, um amerikanische Literatur zu kreieren.

ein wie auch immer ironischer Hinweis auf Literatur als ethnologisches Projekt? Irritiert oder fundiert Hawthornes Text den Anspruch einer zeitlosen Gültigkeit weltliterarischer Texte vor dem Hintergrund der Konsolidierung amerikanischer Nationalliteratur? Die Sortierung literarischer Dinge nach »relic[s]« und »antiquarian rarities« (Hawthorne 1970: 544) jedenfalls dient vordergründig der Neutralisierung ihres verbliebenen Wirkungsgrads, der ihnen darüber aber gerade wieder zugestanden wird. Und durch dieses Zugeständnis wird die Aufgabe des Museums eine zumindest zweideutige: Einmal erscheint es als ein Mausoleum der Dinge, dann wieder als Ort für Wertschöpfungsprozesse im Sinne einer Re-Auratisierung oder bildet einen Raum für Vergleichsstudien. Die gleich zu Beginn begegnende äußere Hülle eines Wolfes wird erst auf Nachfrage des Besuchers als die der Rotkäppchen-Erzählung zugehörige Wolfshülle rekontextualisiert. Der Wolf ist, ganz egal ob von den Grimms, von Perrault oder noch älteren Datums, eben der Wolf, der Rotkäppchen verschlang, und die blutverkrustete Stahlfeder ist die des Faust, egal ob es sich um die bei Goethe oder die im sogenannten Volksbuch beschriebene Feder handelt. Der Führer macht keinen Unterschied zwischen Deponieren und Exponieren; durch das unsortierte Nebeneinander aber zeigt sich die bestimmende Macht der Vergangenheit, gerade dort, wo ihr Einfluss gezeugnet wird. So verstanden wird Hawthornes Enumeratio zu einer Archäologie verschiedener Ursprünge oder auch Gründungserzählungen.

›Kennst Du den Kanon?‹, scheint der unheimliche Virtuose zu fragen, dessen Sammlung materialisierter historischer und literarischer Bezüge auch den:die überdurchschnittlich gebildete:n Museumsbesucher:in auf die Probe stellt.

Bibliografie

- Arvin, Newton (1929): Hawthorne, New York: Russell & Russell.
- Asendorf, Christoph (1984): Batterien der Lebenskraft. Zur Geschichte der Dinge und ihrer Wahrnehmung im 19. Jahrhundert, Gießen: Anabas.
- Barthel, Wolfgang (1996): »Probleme, Chancen und Grenzen des Literaturmuseums«, in: Ders. (Hg.), Literaturmuseen. Facetten, Visionen, Frankfurt (Oder): Kleist-Museum, S. 7–31.
- Benjamin, Walter (1972): »Einbahnstraße«, in: Ders., Gesammelte Schriften, hg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, Bd. IV.1: Kleine Prosa, Baudelaire-Übertragungen, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 83–148.
- Böhme, Hartmut (2006): Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne, Reinbek: Rowohlt.
- Brandstetter, Gabriele/Brandl-Risi, Bettina/van Eikels, Kai (2017): »Vorwort«, in: Dies. (Hg.), Szenen des Virtuosen, Bielefeld: transcript, S. 7–22.

- Döring, Daniela (2010): »Das verrückte Inventar. Über ver/schränkte Wissensräume im Museum«, in: *Trajekte* 10.20, S. 7–10.
- Fontane, Theodor (1971): »Kristallpalast-Bedenken«, in: Ders., *Aus England und Schottland*, hg. v. Charlotte Jolles, München: Nymphenburger, S. 587–591.
- Goethe, Johann Wolfgang (1999): »Vorwort zu Carlyles ›Leben Schillers‹«, in: Ders., *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche*, Bd. 22: *Ästhetische Schriften 1824–1832*, hg. v. Anne Bohnenkamp, Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag, S. 869–883.
- Grasskamp, Walter (1994): »Museum und Enzyklopädie«, in: *Wunderkammer des Abendlandes. Museum und Sammlung im Spiegel der Zeit. Ausstellungskatalog*, Bonn, S. 198–199.
- Grasskamp, Walter (2006): *Sonderbare Museumsbesuche. Von Goethe bis Gernhardt*, München: C.H. Beck.
- Hawthorne, Nathaniel (1970): »A Virtuoso's Collection«, in: Ders., *Mosses from an old Manse*, Freeport, NY: Books for Libraries Press, S. 537–559.
- Holm, Christiane (2007/08): »Souvenirs – kleine Dinge von Welt. Kulturwissenschaftliche Überlegungen zu einer autobiographischen Erinnerungsform«, in: *parapluie* 24, <https://parapluie.de/archiv/autobiographien/souvenirs/> vom 12.03.2023.
- Holm, Christiane (2013): »Ausstellung/Dichterhaus/Literaturmuseum«, in: Natalie Binczek/Till Dembeck/Jörgen Schäfer (Hg.), *Handbuch Medien der Literatur*, Berlin/Boston: De Gruyter, S. 569–581.
- Holm, Christiane (2015): »Bürgerliche Wohnkultur im 19. Jahrhundert«, in: Joachim Eibach/Inken Schmidt-Voges/Roman Bonderer (Hg.), *Das Haus in der Geschichte Europas. Ein Handbuch*, Berlin/Boston: De Gruyter, S. 233–253.
- Kimmich, Dorothee (2017): *Ins Ungefähre. Ähnlichkeit und Moderne*, Konstanz: Konstanz University Press/Wallstein.
- Korff, Gottfried (2011): »Dimensionen der Dingbetrachtung. Versuch einer museumskundlichen Sichtung«, in: Andreas Hartmann/Peter Höher/Christiane Cantauw/Uwe Meiners/Silke Meyer (Hg.), *Die Macht der Dinge. Symbolische Kommunikation und kulturelles Handeln*, Münster u.a.: Waxmann, S. 11–26.
- Mainberger, Sabine (2018): »Ordnen – Aufzählen«, in: Susanne Scholz/Ulrike Vedder (Hg.), *Handbuch Literatur & Materielle Kultur*, Berlin/Boston: De Gruyter, S. 91–98.
- Marx, Karl (1991): »Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie. Erster Band. Hamburg 1890«, in: Ders./Friedrich Engels, *Gesamtausgabe (MEGA)*, hg. v. der internationalen Marx-Engels-Stiftung, 2. Abt., Bd. 10: »Das Kapital« und Vorarbeiten, Berlin: Dietz.
- Poe, Edgar Allan (1984): »The Philosophy of Furniture«, in: Ders., *Poetry and Tales*, New York: The Library of America, S. 382–387.

- Polano, Sergio (1992): »Über das AUS-STELLEN«, in: Margarete Erber-Groiß/Severin Heinisch/Hubert Ch. Ehalt/Helmut Konrad (Hg.), *Kult und Kultur des Ausstellens. Beiträge zur Praxis, Theorie und Didaktik des Museums*, Wien: WUV-Universitätsverlag, S. 81–89.
- Pomian, Krzysztof (1998): *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*, Berlin: Wagenbach.
- Seibert, Peter (2011): »Literaturausstellungen und ihre Geschichte«, in: Anne Bohnenkamp/Sonja Vandenrath (Hg.), *Wort-Räume, Zeichen-Wechsel, Augen-Poesie. Zur Theorie und Praxis von Literaturausstellungen*, Göttingen: Wallstein, S. 15–37.
- Stockhammer, Robert (2002): »Der unverständliche Unendliche: Schleiermacher, die ›Vampyr-Poesie‹ und Nathaniel Hawthornes ›A Virtuoso's Collection‹«, in: Eckhart Goebel/Martin von Koppenfels (Hg.), *Die Endlichkeit der Literatur*, Berlin: Akademie Verlag, S. 147–161.
- Valéry, Paul (1960): »Le problème des musées«, in: Ders., *Œuvres, tome II: Pièces sur l'art*, Paris: Gallimard, Bibl. de la Pléiade, S. 1290–1293.
- Valéry, Paul (1962): »Das Problem der Museen«, in: Ders., *Über Kunst. Essays, aus dem Franz. von Carlo Schmid*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 52–58.
- Vedder, Ulrike (2016): »Zwischen Depot und Display: Museumstechniken in der Literatur des 19. Jahrhunderts«, in: Daniela Gretz/Nicolas Pethes (Hg.), *Archiv/Fiktionen. Verfahren des Archivierens in Literatur und Kultur des langen 19. Jahrhunderts*, Freiburg i.Br./Berlin/Wien: Rombach, S. 35–49.
- Wyss, Beat (2020): »Weltausstellung«, in: Thomas Erthel/Robert Stockhammer (Hg.), *Welt-Komposita. Ein Lexikon*, Paderborn: W. Fink, S. 30–34.
- Zapf, Hubert (2004): »Romantik und ›American Renaissance‹«, in: Ders. (Hg.), *Amerikanische Literaturgeschichte*, Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler: 2004, S. 85–153.